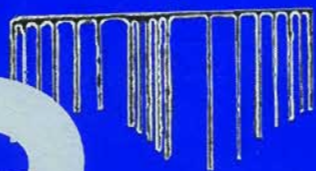




Елена Дубинец



Знаки
Звуков

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Е. Дубинец

ЗНАКИ ЗВУКОВ

О современной музыкальной нотации

Гамаюн

Киев 1999

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Корндорф. Вступительное слово.....	5
От автора.....	6
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СОВРЕМЕННАЯ НОТНАЯ ЗАПИСЬ.....	7
1. Место нотации в композиторском творчестве.....	9
2. Возникновение новых типов нотации в соответствии с новой эстетикой музыки.....	11
3. Аппарат исследования, применяемый при анализе нотации. Порядок описания современной нотации. Критерии оценки нотации.....	17
4. Категории современной нотации.....	18
4.1. Детерминированная нотация, или нотация с моносемантической при реализации.....	18
4.1.1. Традиционная нотация и ее видоизменения.....	19
4.1.2. Кластеры.....	21
4.1.3. Нотация для новых инструментальных техник. Табулатуры.....	23
4.2. Недетерминированная (полностью или частично) нотация, или нотация с полисемантической при реализации.....	24
4.2.1. Флуктуационная (в иностранной терминологии “пропорциональная”) нотация.....	25
4.2.2. Зонная (в иностранной терминологии “рамочная”) нотация.....	32
4.2.3. Нотация “mobile”.....	35
4.2.4. Графическая нотация.....	38
4.2.5. Вербальная нотация.....	42
5. Символы и знаки современной нотации.....	45
5.1. Элементы нотации.....	46
5.2. Основные параметры нотации.....	49
5.2.1. Высота.....	49
5.2.2. Ритмика.....	51
5.2.3. Динамика.....	53
5.2.4. Артикуляция.....	54
5.2.5. Темп и агогика.....	55
5.3. Запись способов звукоизвлечения в различных тембровых группах.....	55
5.3.1. Деревянные духовые.....	56
5.3.2. Медные духовые.....	58
5.3.3. Ударные инструменты.....	59
5.3.4. Арфа.....	61
5.3.5. Фортепиано и другие клавишные инструменты.....	62
5.3.6. Струнные инструменты.....	65
5.3.7. Вокал.....	68
6. Реформаторские системы нотации.....	70
7. Музыкальная нотация как специфическая область семиотики.....	74
7.1. Основные семиотические функции нотации.....	74
7.1.1. Фиксирующая функция.....	74
7.1.2. Коммуникативная функция.....	75
7.1.3. Эстетическая функция.....	75
7.2. Признаки современной нотации как семиотической системы.....	77
8. Исследования в области нотной записи.....	79

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. НОТАЦИЯ НА ПРАКТИКЕ	91
9. Отдельные направления современной музыки сквозь призму нотации	93
9.1. Микротоновая музыка	93
9.2. Алеаторическая музыка	96
9.3. Полистилистика	101
9.4. Музыка-действие	105
9.5. Минимализм	112
9.6. Электронная музыка	120
10. Знаки нотационных стилей некоторых современных композиторов	124
10.1. Карлхайнц Штокхаузен	124
10.2. Маурисио Кагель	132
10.3. Джон Кейдж	137
10.4. Джордж Крам	143
10.5. София Губайдулина	149
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	155
ПРИЛОЖЕНИЕ	157
Список нотных примеров	159
Нотные примеры	163
Краткие сведения об упоминаемых в книге музыкантах XX века и произведениях	266
Указатель имен композиторов, их музыкальных произведений и исполнителей	283
Предметный указатель	293
Библиография	298
Summary	307

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Нотация значительной части современной музыки выглядит очень сложно и достаточно запутанно. Необычность нотного текста, разнообразие словесных указаний, нетрадиционных знаков и символов часто не позволяют быстро сориентироваться в партитуре. Музыканту требуется немало времени, определенных знаний и навыков, чтобы понять намерения композитора.

Обилие новшеств, различные, подчас противоположные подходы к проблеме нотации требуют внимательного изучения, описания и систематизации, попыток разобраться, что происходит и почему.

Если на Западе существует достаточное количество литературы, посвященной современной нотации, то в России ее до последнего времени фактически не было. Это можно объяснить прежде всего политическими и идеологическими условиями, существовавшими на протяжении многих лет.

Послевоенная музыка была известна небольшому кругу профессионалов и весьма неполно. Отсутствие доступных записей и печатных изданий было для музыкантов непреодолимым препятствием на пути изучения современной музыки. И хотя в последние пятнадцать лет запреты и препятствия казалось бы исчезли, и количество опубликованных работ, посвященных современной музыке в целом и современной нотации в частности, возросло – “белых пятен” осталось весьма и весьма много. Информационный барьер во многом сохранился: по-прежнему сложно получить в достаточном количестве необходимые аудио-, видео- и печатные материалы.

В предлагаемой вниманию читателей книге Елена Дубинец стремится, по мере возможностей, заполнить эту пустоту. В отличие от большинства отечественных работ, посвященных современной нотации и не имеющих фундаментального характера, данное исследование объемно и охватывает большую часть проблематики. Оно содержит развернутую систематизацию, подробное описание символов и знаков современной нотации, перечень и описание основных и наиболее значительных работ зарубежных авторов и другую малодоступную и не известную российскому читателю информацию.

Безусловным достоинством книги является и то, что в ней помещены важные материалы, выходящие за пределы обозначенной темы, не имеющие прямого отношения к нотации, но тем или иным образом соприкасающиеся с ней: например, дается характеристика некоторых значительных направлений музыкального авангарда второй половины нашего века и характеристики стилей отдельных крупных композиторов - сквозь призму их нотации.

Обилие другого существенного дополнительного материала (краткие сведения об упомянутых в книге музыкантах XX века, развернутая библиография, обширный предметный указатель и др.) позволяет использовать книгу и как справочное издание.

В условиях продолжающегося дефицита музыкальной информации, а также по-прежнему существующего консервативного отношения к некоторым течениям современной музыки, книга Е. Дубинец является очень ценной и полезной. Она безусловно будет интересна широкому кругу музыкантов-профессионалов: композиторам, исполнителям, музыковедам, а в своей информационной части – и обычным любителям музыки.

Н. С. Корндорф

Посвящаю Александру Ефимовичу Френкелю,
моему отцу, другу и вдохновителю

ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга посвящена малоизученной в российском музыковедении проблеме – современной нотной записи. Одной из важных задач настоящего исследования стало выявление взаимоотношений между композиторским замыслом и способами его фиксации. Идея этой книги возникла в процессе подготовки к защите кандидатской диссертации и к лекциям по истории современной нотации в Московской консерватории и была реализована благодаря работе автора в российских и зарубежных библиотеках, а также переписке и личному общению со многими современными композиторами (такими, как Э. Браун, Ф. Гласс, В. Екимовский, Д. Кейдж, М. Копытман, Д. Крам, В. Мартынов, О. Раева, Д. Рокберг, И. Соколов, В. Тарнопольский), музыковедами и исполнителями (среди которых замечательные исполнители современной музыки М. Пекарский и А. Батагов и их коллеги).

В книге исследуется история современной нотной записи, ее символика и методика. Даются классификация и дефиниции видов современной нотации, ставится проблема семиотики и нотации, анализируются корреляции между нотной записью и отдельными музыкальными направлениями (такими, как микротоновая музыка, алеаторика, полистилистика, “театр смешанных средств” и “инструментальный театр”, минимализм, электронная музыка), взаимозависимость способов нотации и творчества некоторых выдающихся современных композиторов (К. Штокхаузен, М. Кагель, Д. Кейдж, Д. Крам, С. Губайдулина). В первой главе приводится краткий справочник важнейших символов и знаков современной нотации и описываются “искусственные” реформаторские системы нотной записи (Клаварскрибо, Эквитон, система А. Шёнберга и др.), а также кратко характеризуется основная мировая литература по современной нотации. В книге рассматриваются партитуры композиторов всего мира, многие из которых до сих пор не известны российскому читателю, как и большинство приводимых здесь нотных примеров. Особо исследуется музыка США, и в сравнении с европейской музыкой раскрываются ее различные малоизвестные аспекты.

Книгу дополняет справочный материал: краткие биографические сведения о музыкантах XX века; указатель важнейших терминов и понятий; указатель имен композиторов, их произведений и исполнителей; библиография; список нотных примеров. Библиографические ссылки в тексте даются следующим образом: в косых чертах // указывается номер источника из списка литературы, помещенного в конце книги, и после запятой *курсивом* – номер страницы в источнике. Например, ссылка /8, 25/ раскрывается следующим образом: Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997. – С. 25. Иногда между двумя цифрами выписывается номер тома из многотомного издания. Номера нотных примеров, опубликованных в Приложении, в тексте даются в косых чертах // со знаком #. Переводы цитат, названий произведений, документов и пр. во всех неоговоренных случаях выполнены автором книги. Во избежание перегрузки текста дополнительной информацией переводы названий современных произведений, годы их создания и исполнительские составы даются в большинстве случаев только в разделе “Краткие сведения об упоминаемых в книге музыкантах XX века и произведениях” Приложения.

Автор выражает глубокую благодарность О. И. Аверьяновой, И. А. Барсовой, С. В. Дубинцу, В. А. Екимовскому, Г. В. Ждановой, С. И. Завражной, М. А. Каревой, Л. А. Кареву, М. И. Катунян, В. Д. Конен, М. Р. Копытману, Н. С. Корндорфу, П. В. Никифоровой, Л. Пайну, Г. Риду, С. И. Савенко, С. Ю. Сигиде, А. Е. Соколинской (великодушно осуществившей редактуру книги), А. С. Соколову, Д. П. Ухову, В. П. Фраенону, Д. Фриману, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопову, Е. И. Чигаревой, П. ван Эммерику, своим родителям и родителям супруга за консультации и поддержку.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СОВРЕМЕННАЯ НОТНАЯ ЗАПИСЬ

1. Место нотации в композиторском творчестве

Проблема соотношения нотации и методов композиции является одной из ключевых в современном композиторском и исполнительском творчестве. Композиторы по-своему решают вопрос о том, как наиболее ясно записать свои музыкальные мысли – для того, чтобы исполнитель мог адекватно выразить их в звуках. В свою очередь, музыкант, имеющий в своем репертуаре современные произведения, должен уметь правильно читать авторские знаки нотации.

Последняя задача постепенно усложняется: едва ли не каждый композитор стремится внести в историю нотации свою лепту, сочиняя все новые и новые символы. Современные авторы по-разному вводят свои новшества: некоторые подробно описывают все нотные знаки в предисловиях и комментариях к партитурам¹, другие предоставляют музыкантам право свободно интерпретировать нотацию. Исполнитель, разучивающий современную музыку, зачастую должен предварительно освоить новые принципы нотной записи и их реализации.

При этом, многие современные исполнители-виртуозы и экспериментаторы вдохновляли композиторов на поиски новых звучностей, до этого почти или совсем не возможных на их инструментах. Например, певица с экстраординарным сценическим дарованием Кэти Берберян побудила к созданию многих ярчайших вокальных произведений не только своего супруга Лучано Берлио, но и целое поколение композиторов, включая Д. Кейджа и П. Булеза. Кейдж и его единомышленники создавали фортепианные композиции для исполнения Дэвидом Тюдором. София Губайдулина сочиняла специально для баяниста Фридриха Липса и фоготиста Валерия Попова. Тромбонист Винко Глобокар, гобоист Хайнц Холлигер, контрабасист Бертрам Турецкий, ударник Марк Пекарский и другие исполнители содействовали созданию новой музыки и изобретению специальных приемов для записи небывалых доселе инструментальных техник².

Применение термина “нотация” в современной музыке расширено, хотя данное в Музыкальном энциклопедическом словаре универсальное определение – “Нотация – письменная фиксация музыки” /73, 386/ – совершенно справедливо и по отношению к современной системе нотной записи. По словам французского ученого Ж. Франсуа, “в наш век музыкального изобилия и разнообразия нотация служит орудием, которое позволяет музыкантам переходить от одной музыки к другой, от старых стилей к новым, от одного композитора-современника – к другому” /178, 16/. Нельзя не вспомнить образное определение Ф. Бузони: нотация – это “оригинальное средство, помогающее поймать вдохновение” /цит. по: 302, 222/. Американский композитор Эрл Браун, математик по образованию, более точен: “Нотация играет роль лексики и пунктуации в абстрактном языке с потенциально безграничным синтаксисом” /146, 186/. Можно сказать, что нотация является способом графического выражения внешних звуковых и других субъективных идей.

Определяя сущность нотации, Э. Денисов связывает ее функционирование с реализацией музыкальной формы в сочинении: “При исполнении музыкального произведения неизбежно возникает ощущение рельефа, обусловленное изменением и обновлением звуковой материи и ее волновой природой. Это ощущение графичной рельефности музыки находит свое отражение и в музыкальной нотации – **графическом кодировании музыкальной информации совокупностями избранных символов** [выделено мной. – Е. Д.]. Большая или меньшая

¹ Термин “партитура” в настоящей работе имеет расширительное значение. Под ним понимается не только способ записи всех совместно звучащих голосов посредством любого типа письма /73, 411/, но в целом – любое нотационное фиксирование любой музыки с любым количеством голосов для любого состава инструментов. Поэтому в разряд партитур в пределах настоящей работы попадают и однострочные нотные записи (впрочем, однострочные записи генерал-баса с сигнатурами в 17 веке также называли партитурами), и, например, такие явления, как запись в графической или вербальной нотации.

Необходимо отметить, что слово “графический” по отношению к нотной записи имеет несколько смыслов. Безусловно, вся нотная запись как таковая является графической, ибо выполняется средствами графики. Но в исследовательской литературе о нотации уже закрепился термин “графическая нотация” как обозначение целого направления в нотной записи XX века. Тот же корень (graph) существует и в английском наименовании “graph notation”, которое мы будем переводить как “табличная нотация”, так как это направление связано с использованием таблиц и схем как “рамок” для новых типов нотации /см. об этих и других видах нотации в разделе 5/.

² Инструментальная техника – совокупность разнообразных приемов игры на определенном инструменте.

однозначность кодирования имеет определяющее значение в точности передачи информации, а исполнитель, реализуя эти символы, находится в прямой зависимости от их однозначности или же многозначности.

Графическое кодирование музыкального произведения является процессом создания его пространственного двумерного эквивалента, допускающего ту или иную степень свободы при реализации. Стабильность музыкальной формы зависит прежде всего от степени однозначности ее графического кодирования. Чем точнее нотация, тем меньше свобода при реализации формы” /24, 96/.

Даже в своем традиционном виде нотация влияет на форму сочинения, которая меняется, если, например, часть материала пропускается по желанию исполнителя (как в Первой фортепианной сонате Ч. Айвза) или композитор предусматривает повторение текста в полуимпровизационном варианте. Истоки этого приема лежат в классической музыке (например, повторение экспозиции в сонатной форме также не выписывалось подробно, а лишь предварялось специальным знаком повторения). В современной музыке может оговариваться или не оговариваться количество точных или вариативных повторений определенной модели (как в музыке минимализма). В последнем случае форма произведения и длительность его звучания оказываются разными при каждом новом исполнении. Кроме того, облик пьесы может кардинально меняться от исполнения к исполнению из-за использования противоположных темпов.

Один из наиболее авторитетных исследователей современной нотации Э. Каркошка утверждает, что “технические возможности нотационных систем [...] влияют на акт композиции – на само музыкальное мышление всех музыкантов – так, что звуковой образ музыкального произведения в каждую эпоху своим особым способом соотносится с его визуальной конфигурацией” /216, 1/. Он же называет музыкальную нотацию “визуальным отображением слухового и моторного феноменов” /там же/. М. Фелдман считает, что “нотация ... определяет стиль произведения” /цит. по: 284, 262/.

Музыковед Т. ДеЛио делает вывод о том, что “само понятие музыкальной нотации расширилось и включило в себя не только символическое представление формы, но также способ отображения всей композиционной методологии, на которой эта форма основана” /164, 200/.

При этом нотная запись иногда оказывается вовсе ненужной и дублируется или замещается новыми видами фиксации музыки, на фоне которых она и развивается: аналоговой и цифровой звукозаписью, компьютерными программами (например, к партитурам электронной музыки с “живыми” исполнителями часто прилагается “минусовая” звукозапись – запись только “электронной партии”, без партий акустических инструментов, – пригодная не только для репетиций, но и для концертов). Однако, по мнению американского исследователя нотации Д. Кейслара, “не все репрезентации являются нотациями – нотация должна суммировать основные свойства музыки. Звукозапись более или менее точно представляет музыкальное исполнение и может быть использована для воссоздания музыки, но это не нотация. Она не выделяет в записанных звуках их свойства; она не суммирует. Нотация дает нам не всю, а только наиболее полезную информацию. Нотация – это компактная репрезентация” /218, 26/.

В более широком смысле современную нотацию можно назвать **визуальной репрезентацией замысла композитора**, так как она непосредственно связана с используемыми в производстве методами композиции³. Нотация в XX столетии стала творческим актом, позволяющим делать небывалые ранее открытия и изобретения в области композиторских техник. Разумеется, нельзя утверждать, что существует прямая зависимость между техниками композиции и способами их записи. Далеко не всегда определенная композиторская техника сочетается с определенным типом нотации. Позднее мы покажем на конкретных музыкальных примерах наиболее очевидные типы воздействия специфических методов композиции (среди них, например, алеаторика, полистилистика или электронная музыка) на способы их нотации – а также возможности обратного влияния некоторых методов нотации (например, графических, вербальных, флуктуационных, “mobile” и других, описанных в разделе 4) на композиторское мышление.

³ На два аспекта изучения современной нотации – как письменного языка для фиксации музыки и как средства для выражения музыкального мышления – одним из первых указал американский исследователь нотации Х. Коул в 1952 году /156, 243/.

2. Возникновение новых типов нотации в соответствии с новой эстетикой музыки

Почему возникала необходимость разрабатывать неизвестные ранее формы нотации?

Потребность в нотационных новшествах появлялась в тех случаях, когда музыка оказывалась настолько отличающейся от общепринятого представления, что не укладывалась в рамки существовавшей нотации. Последняя уже не могла вместить все аспекты творческого замысла, поскольку нотация должна была не просто фиксировать высотно-временные⁴ (или какие-либо иные) параметры звука, но и в известной степени отражать музыкальную концепцию композитора, его представления о музыке.

Как пишет американский музыковед К. Стоун, “сдвиги в нотации происходят только тогда, когда возникает фундаментальный разрыв с установившейся музыкальной эстетикой и философией, что случается очень редко” /279, xv/. Две основные причины, побуждающие композиторов изменять нотную запись, таковы:

1. Стремление упростить способы фиксации музыки для удобства исполнителей и исследователей;
2. Тенденция к изобретению новых видов записи, которые соответствовали бы современным типам композиторских техник и новым формам мышления.

Например, изобретение партитур в XVI веке стало признаком упрощения нотации: партитуры существенно облегчили участь тех исполнителей, которые не слишком хорошо владели искусством высчитывать пропорции в мензуральной записи. Возникший столетием позднее *basso continuo* ознаменовал повышение композиторского интереса к инструментальному и ансамблевому письму, а одновременно явился еще большим упрощением нотации: вместо многострочной партитуры здесь выписывался лишь бас и цифры при нем.

Однако, именно в XX веке нотационные реформы XX столетия стали наиболее многочисленными, разнообразными и децентрализованными, направленными на разные аспекты нотной записи. Поэтому изучение любой новаторской нотной записи необходимо начинать с вопроса: зачем композитор ввел именно данные знаки нотации? При ответе на этот вопрос обычно анализируется творческий метод композитора, его стиль, техники его письма, эстетика его творчества.

Итак, новая по смыслу музыка нуждается и в новой нотации, освобожденной от сковывающих рамок любой традиции. А изменение концепции музыки связано с изменением картины окружающего мира.

Многие исследователи постулируют неразрывную взаимозависимость явлений окружающего мира и искусства. Так, чешский музыковед Ц. Когоутек начинает первую главу своей книги “Техника композиции в музыке XX века” с тезиса о соподчинении развития общественной жизни и музыки: “Новому содержанию отвечают новые, логически развивающиеся формы музыкального выражения... Даже в самых смелых экспериментах, производимых как будто с целью уничтожить какие бы то ни было традиции, можно найти пусть замаскированные, но всегда логические связи с процессом общественного развития” /45, 26/⁵.

Колоссальное воздействие на искусство XX столетия, в том числе и на музыку, оказала наука. В начале века даже возникли многочисленные рискованные попытки трансплантации теоретических научных знаний в сферу искусства⁶. Например, Я. Линцбах в “Опыте точного языкознания” пытается воссоздать некий “философский язык”, в котором “различным математическим образам будут соответствовать различные художественные образы [...], причем одна математическая или художественная форма будет покрывать другую, так что формуле будет

⁴ Здесь, как и далее в книге, в слове “временной” во всех его формах ударение следует делать на третий слог.

⁵ О влиянии картины мира на музыку пишет М. Просняков /82, 92-93/.

⁶ Одной из наиболее удачных стала теория математических основ искусства Иосифа Шиллингера. Шиллингер полагал, что каждый параметр композиции может быть определен математически, и музыка может создаваться на основе законов науки. Он стремился рационализировать принципы искусства так, чтобы по его “Системе” /264/ можно было сочинять в любом жанре или даже виде искусства. По системе Шиллингера обучались и сочиняли многие известные американские композиторы, в том числе Д. Гершвин и Э. Браун.

соответствовать чертеж, чертежу – рисунок, рисунку – поэма, поэме – мелодия, мелодии – пляска” /цит. по: 105, 194/. Подобные художественно-научные метафоры осуждает Макс Планк: “Среди общих понятий физики нет ни одного, которое с большим или меньшим успехом не было бы уже перенесено на другие области при помощи какого-либо сочетания идей, внушаемого зачастую внешними обстоятельствами, даже случайностями терминологии” /цит. по: 44, 263/. Соглашаясь с невозможностью механического переноса понятий из одной области в другую, коллеги великого физика, однако, стремятся реабилитировать искусство в данном контексте и даже доказать его важность для науки: по словам А. Эйнштейна, “исследовательская работа в области физики различна по происхождению, но связаны между собой единством цели – стремлением выразить неизвестное. Их реакции различны, но они дополняют друг друга” /там же, 276/. Нильс Бор считает, что “причина, по которой искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для системного анализа” /там же, 277/. Крупный отечественный физик Е. Фейнберг называет искусство, как и науку, общим методом постижения истины: у людей искусства вырабатывается интуиция, так необходимая для получения перспективных научных результатов, а “суперфункция”, “сверхзадача” искусства есть “утверждение авторитета интуитивного суждения, “доказательство недоказуемого”” /102, 132/. А. Лосев же категорично заявляет: “Музыка гонит науку и смеется над ней. Мир – не научен. Мир – музыка, а наука – его накипь и случайное проявление” /56, 227/.

Как известно, в начале нашего столетия изменился научный взгляд на мир: появились теория относительности А. Эйнштейна и “постулат относительности” Ж. А. Пуанкаре, квантовая теория и другие величайшие открытия человечества. Они доказали несостоятельность принятой веками двумерной системы координат и вообще какой бы то ни было однозначности в рассмотрении мироздания. П. Флоренский обобщил научные достижения, используя понятие пространства: “Н. И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительно антикантовскую и тогда оставшуюся лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления физического мира протекают в разных пространствах и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств. Клиффорд, Пуанкаре, Эйнштейн, Вейль, Эддингтон раскрыли эту мысль и выразили ее более расчлененно в отношении механических и электромагнитных процессов. Тут уж вполне ясно сделалась зависимость свойств пространства от вещей и среды, в этом пространстве содержащихся, т.е. – от силового поля; или наоборот – зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства” /104, 6/. Чуть далее Флоренский делает вывод, что “цель художника – преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и, следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему” /там же, 71/. Ю. Лотман как бы подтверждает мысль П. Флоренского: “Итак, искусство расширяет пространство непредсказуемого – пространство информации и, одновременно, создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним” /60, 189/.

Изменяется и само художественное творчество. В наши дни оно служит не только задаче окружающих явлений и выражению чувств художника, но и созданию новых художественных миров, нового космоса, нового мироздания в каждом произведении искусства. В музыке эта тенденция проявилась в разных направлениях, крайние из которых лежат на разных полюсах.

Музыкальная культура XX столетия поражает количеством, разнообразием и насыщенностью течений, направлений, стилей, композиторских и исполнительских имен. Ориентироваться в ней трудно – нелегко даже просто окинуть взглядом главные процессы, настолько они многолики и отличны по эстетическим, культурологическим, техническим и структурным принципам. Тем не менее, изучение современной музыки позволяет лучше понять смысл и философию нашего сложного времени и психологию современников, поскольку музыка явля-

⁷ Он же делает вывод о пространстве как основном семиотическом критерии: “Представление о том, что исходной точкой любой семиотической системы является не отдельный изолированный знак (слово), а отношение минимально двух знаков, заставляет иначе взглянуть на фундаментальные основы семиозиса. Исходной точкой оказывается не единичная модель, а семиотическое пространство” /60, 266/.

ется чутким барометром, непосредственно и эмоционально отражающим окружающий нас мир. Мировые войны, социальные потрясения и революции, кровавые деспотические режимы, стремительный экономический прогресс на Западе – все эти атрибуты нашего столетия впитала и увековечила в звуках музыка, открывшая небывалые ранее выразительные средства и возможности.

Говоря о культуре XX столетия, Н. Бердяев отмечает конец целостной, ренессансной концепции искусства и глубочайший кризис творчества, который “характеризуется дерзновенной жаждой творчества, быть может, до сих пор небывалой, и вместе с тем творческим бессилием, творческой немощью... Самая сильная и самая глубокая сторона нашей эпохи в том, что она до конца осознала этот кризис творчества... Великие ... течения нашего времени носят отпечаток глубокой внутренней неудовлетворенности, мучительного искания выхода из тисков, в которых человеческое творчество сдавлено” /11, 137-138/.

“Тиски” в понимании музыкантов начала Новой эры – это едва ли не весь опыт, накопленный многовековым развитием музыкального искусства. Отталкиваясь от достижений своих предшественников, они пытаются найти новые, неизведанные пути. Антагонизм, пронизывающий все современные явления, существует и в музыке: это антагонизм между старым и новым (например, в начале века – резкое неприятие романтизма композиторами всех направлений и разрушение классических музыкальных форм), антагонизм между параллельно существующими течениями (между импрессионизмом и экспрессионизмом, позднее – между сериализмом и музыкой эксперимента). При этом композиции, принадлежащие разным направлениям и созданные с помощью различных приемов и техник (например, принципиально полярных техник сериализма и алеаторики), оказываются зачастую поразительно схожими по эстетическому воздействию и по звуковому облику.

Парадоксы музыки XX века привели к формированию новых принципов в гармонии, к созданию новых композиторских методологий и музыкальных форм (например, “открытых” форм композиций или форм, основанных на элементе случайности в расстановке компонентов), новых музыкальных жанров и направлений, новых инструментальных составов. В то же время были вновь открыты и переосмыслены старые традиции, которые адаптировались к современным музыкальным требованиям: в первой половине века активно развивался неоклассицизм, во второй – неоромантизм и даже неосредневековье. Наконец, обострился интерес композиторов к фольклору: возник неофольклоризм и другие явления, связанные с коренной национальной культурой, причем в большинстве случаев – с самыми древними ее компонентами.

В музыке также усилилась тенденция к автономии и самодостаточности (в аудиальном, визуальном, общественном, пространственном и других отношениях). Многие художники (в том числе, А. Шнитке и Д. Крам) признавались, что звуковые образы нисходят на них свыше, и им остается лишь их записывать. То есть, по их мнению, музыка обрела собственное “ego”, которое так или иначе может корректироваться композитором, вступающим с ней в субъектно-объектные отношения.

При этом, именно в последнее пятидесятилетие получила особое распространение идея синтеза искусств, наиболее полно проявившаяся в сфере мультимедиа: музыка как бы растворилась в визуальном и других сенсорных рядах. Эта идея, известная с давних пор и активно используемая Р. Вагнером, предполагает выход музыки во внемusicalное пространство. XX век увеличил количество таких путей, главными среди которых стали:

1. Театрализация музыки и утверждение сценического действия при исполнении. Ритуализация искусства как способа подражания жизни. Развитие этой линии просматривается, например, в жанре инструментального театра (где важнейшее место начинает занимать сценическое общение музыканта с инструментом), в цикле “Licht” К. Штокхаузена, “Europetas” Д. Кейджа, в операх американских минималистов Ф. Гласса и Д. Адамса и др.
2. Выход музыки в саму жизнь, со всей ее непредсказуемостью, случайностью и естественностью, что приводит к рождению музыки-действия, хэппенинга и некоторых других видов мультимедийной продукции⁸.

⁸ См. о них в разделе 9.4.

В целом, театрализация музыки и концертирования в широком смысле становится важнейшей особенностью современного музыкального искусства.

Одна из основных характеристик второй половины XX века – это предельная наполненность мира звуками. Радио, телевидение, магнитофонные записи, уличные музыканты превратили музыку в “массовое” искусство, зачастую обесценив ее. Человек, погруженный в такой “музыкализированный” мир – с особым пространством, временем и движением, – начинает воспринимать все окружающее как музыку, независимо от того, является оно таковой или нет. В результате этого возникли такие теории, как “конкретная музыка” Пьера Шеффера и “музыка случайностей” Джона Кейджа.

При этом новую окраску приобретает понятие “произведение”, которое традиционно определялось как “всякая музыкальная пьеса, в том числе народная песня или инструментальная импровизация”⁹ либо как “категория музыкальной эстетики, обозначающая ограниченный историческими и культурными рамками результат композиторской деятельности” /73, 441/. По мнению А. Ивашкина, “произведение искусства в XX веке чаще, чем когда-нибудь ранее в истории, становясь моделью мира, природы, погружает нас в глубину вневременного контекста” /39, 19/.

К созданию произведения во второй половине XX века причастны не только композиторы, но и исполнители (и даже слушатели). В сочинениях зачастую не указываются точный состав исполнителей, время вступления голосов, продолжительность звучания, и воля, каждого исполнителя, не скованная строгими текстовыми рамками, определяет результат¹⁰.

То, что получается в процессе такого исполнения, можно лишь условно назвать “произведением”, обозначив этим термином некое исполненное в акустическом пространстве и определенным образом структурно оформленное музыкальное целое, которое зависит не только от диктата автора, но и от фантазии исполнителя. Подобное существует в любом народном искусстве (иногда такие “условные” музыкальные произведения называют “артефактами”).

Понятие “музыкальное произведение” является настолько широким, что может составить тему отдельного исследования. Мы кратко коснемся лишь одного ее аспекта, связанного с трактовкой этого термина при описании недетерминированной музыки¹¹. Если традиционному музыкальному произведению свойственны “внутренняя завершенность и мотивированность целого, индивидуализированность содержания и формы, за которыми стоит неповторимая личность автора, детальная фиксация в нотной записи, предполагающая искусство исполнительской интерпретации”, то “для музыкального авангардизма характерен разрыв с тради-

⁹ Импровизация – спонтанное создание новых или видоизмененных музыкальных конструкций исполнителем или группой исполнителей в процессе исполнения. Основной род музыки, в котором применяется импровизация – джаз, но с начала 50-х годов импровизация стала важным принципом авангардной музыки. Композиторы предполагают, что секции или даже целые произведения будут исполняться импровизационно. Нередко создаются большие программы из импровизируемых пьес – с такими концертами выступает, например, оркестр под управлением американского композитора Лукаса Фосса. В зависимости от обстоятельств и от желания композитора (если такой существует) исполнители избирают или изобретают музыкальный материал, его основное расположение или конструкцию формы.

Контролируемая импровизация – процесс, при котором исполнитель имеет потенциальную возможность выбора отдельных элементов музыкальной ткани, которые он затем разрабатывает (в первоначальной или измененной форме) в течение определенного времени в рамках композиции. Например, П. М. Дэвис “вписывает” импровизацию в текст своих произведений следующим образом:



¹⁰ М. Сапонов пишет по этому поводу: “Столь априорная неразборчивая доверчивость композитора, который приглашает в соавторы любого, заполнившего его графическую, вербальную и т.п. партитуру, неминуемо увеличила ответственность исполнителя” /89, 61/. Заметим, что многие (если не все) композиторы считают свое, даже записанное в традиционной нотации, произведение законченным только тогда, когда оно хорошо исполнено. Например, музыкальный язык сочинений С. Губайдулиной таков, что “важнейшие его элементы не могут быть записаны с помощью современной музыкальной нотации, даже все время обновляемой. Не укладывается на потную бумагу живая кровь ее музыки, весь тот тончайший мир сложно организованного звука, который является сутью ее композиторского творчества. Процесс творчества Губайдулиной вовсе не завершается вместе с последним тактом партитуры, он продолжается в работе с исполнителями. И только на стадии живого исполнения, когда на слышимую с эстрады экспрессию звучания слушатели отзываются своим вниманием и пониманием, практически заканчивается для нее создание произведения” /114, 119-120/.

¹¹ См. описание недетерминированной музыки в разделе 4.2.

цией П.м. [произведения музыкального – Е. Д.]: оно заменяется “открытой формой”, “событием”, “акцией” /73, 441/.

В докладе Ю. Кона “Алеа и деконструкция” /47/ понятие “произведение” отграничено от понятия “текст” и применяется согласно определению Р. Барта: “...Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного [музыканту следовало бы сказать – нотного, – Ю. К.] пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций” /цит. по: 47, 1-2/. Исполнительская инициатива при трансформации композиторского замысла в явление практики приводит к многозначности реализаций текста. По утверждению Ю. Кона, “сам факт введения множественности вариантов звучания является мощным расширением поля смыслов... Более того, если прибегнуть к приводимой выше терминологии Барта, именно возможность неодинаковых прочтений и составляет сущность текста “как поля методологических поисков”, сущность, отличающую его от заданности произведения” /там же, 7/. Понятие “anti-opus”, по сути, является конечной категорией для суммирующего обозначения результатов в недетерминированной музыке, когда на основе одного нотного текста возникает бесконечное множество звучащих феноменов. В таком случае нотация берет на себя роль текста как “смыслового поля” (по выражению Ю. Кона), дающего толчок к дальнейшей его расшифровке. Произведение же, согласно мнению А. Ивашкина, “не является текстом, но представляет собой как бы дрящущую реальность, продолжающийся творческий акт” /39, 19/.

Проблема создания произведения влечет за собой и другую проблему – поиска материала. Композиторская техника и заключается в акте выбора материала и его дальнейшего расположения в процессе времени. Под материалом в данном случае понимается не только интонационное наполнение тематизма, но и его чисто физическая сторона, акустическое наполнение. Такой – строительный – материал для музыкального тематизма во второй половине XX века весьма разнообразен. Его роль исполняют:

- звуки акустических инструментов;
- звуки электронных инструментов;
- звуки акустических инструментов, измененные или усиленные благодаря электронным средствам¹²;
- различные модифицированные тембры (например, “подготовленное фортепиано”¹³ Д. Кейджа или одна и та же магнитофонная пленка, которая прокручивается с различной скоростью и дает разные звуковые результаты);
- различные шумы, как случайные (уличные), так и фоновые (например, трансляция радиоприемника);
- тишина.

¹² В наше время обычным явлением стало усиление звучания инструментов при помощи встроенных (как в электрогитаре) или внешних микрофонов. При этом меняется не только громкость, но и тембр звучания (благодаря различного рода фильтрациям звука, разной атаке, затуханию, реверберации и прочим эффектам, достигаемым при использовании микрофонов), а также возникают стереофонические эффекты. В партитурах такие инструменты называются “electric” или “amplified” (англ.). Подобные “усиленные” инструменты издают чистый и сочный звук: не синтезированный с помощью электронных средств, а живой, дышащий, теплый – и при этом более яркий, чем у обычных инструментов. Композиторы обычно специально оговаривают, как именно должны быть расположены микрофоны относительно инструмента – для выделения каких-либо специфических звуковых эффектов. Мы будем называть инструменты, звук которых усилен с помощью физической энергии, электрическими – в отличие от электронных инструментов, связанных с синтезом звука. Возможное для их характеристики другое словосочетание – “усиленные инструменты”, – которое может показаться менее противоречивым, несет в себе оттенок, связанный с уплотнением ткани в оркестровой партитуре, усилением звучания одного голоса, например, до *tu pi*. Изобретать же новые слова на основе иностранных (например, в данном контексте было бы уместно словосочетание “амплифицированные инструменты”), видимо, нет необходимости. Некоторые примеры электрического усиления звучания инструментов можно найти в партитурах К. Штокхаузена (“Humpfen”, “Kurzwellen”), Х. В. Хенце (“Sinfonia № 6”), Д. Крама (во многих произведениях).

¹³ В “подготовленном фортепиано” высоты, тембр и динамика изменяются при помощи болтов, винтов, сурдин, резинок и (или) других предметов, установленных в определенных местах между струнами /286, III, 621/. Оно впервые используется в пьесе “Bacchanale” Д. Кейджа, хотя еще десятилетием ранее с нетрадиционными способами игры на фортепиано экспериментировал Г. Кауэлл.

Эти возникшие в XX веке нововведения обусловлены расширением пространства искусства. Кроме того, по справедливому замечанию польского музыковеда Т. Зелиньского, “современная композиция, освобожденная от традиционной гегемонии интервала (независимо от того, используются ли еще интервалы или одни лишь шумы), становится прежде всего художественной суммой (т.е. соответственно оформленной структурой) следующих элементов: 1) звуковая окраска; 2) динамика; 3) форма звучания во времени и пространстве (его продолжительность и широта, плотность и консистенция, типы пятен, лент, линий и арабесок с различным рисунком, их место в высотном регистре); 4) подвижность и статика (разные типы движения, движение в трехмерном пространстве); 5) комбинирование одновременных звуковых пластов и 6) интегральность и изменчивость звукового образа во времени” /цит. по: 101, 293-294/. Эти и другие музыкальные новации так или иначе отражаются в нотной записи.

Последний из “сдвигов” в нотации произошел в середине XX века. Он сопутствовал глобальному изменению музыкального сознания, повлекшему за собой небывалое количество нотационных новаций. Назовем полюсы этой революции:

- стремление композитора точно передать свой замысел и точно его реализовать (например, в сериальной музыке);
- отказ от традиционного понятия “произведение” с твердо зафиксированным текстом как реакция на академичность сериализма. Исполнительская свобода в реализации текста: исполнитель становится соавтором музыки.

Этими же причинами обусловлены различия в используемых кодировках¹⁴:

- а) детерминированная нотация: точная фиксация композиторского замысла и, как следствие, требование бескомпромиссной точности при исполнении. В детерминированной нотации определяются:
 - точные высотные соотношения, метр, ритмика, тембр звучания, динамика;
 - точный состав исполнителей;
 - однозначные рекомендации исполнителям;
- б) недетерминированная нотация¹⁵: наличие и в большинстве случаев превалирование фактора случайности при реализации текста, записанного с разной степенью подробности и точности.

Принципы детерминированности и недетерминированности могут сочетаться: например, в виде тенденции к недетерминированности во времяизмерении при относительно точной фиксации прочих звуковых соотношений.

В нотации применяются не только знаки традиционной партитуры, но и самые разнообразные графические, цифровые и лингвистические символы¹⁶ – иногда при полном отсутствии нотного текста. Следовательно, для записи современной музыки, используется и линейная, и безлинейная нотации (как было и до Нового времени). В последней можно выделить словесную и рисунчатую формы (вербальное и графическое выражение намерений композитора).

Проблема “нотация – методы композиции” является одной из наиболее важных в современном композиторском творчестве, так как именно от выбора способа фиксации зависит то, как воспримет авторский замысел исполнитель и, в конечном итоге, слушатель.

¹⁴ См. о месте кода в системе нотации в разделе 7.1.

¹⁵ По справедливому замечанию К. Кардью, “в самой нотации не может быть неопределенности (это означало бы какую-то неясность в знаках ...), она может быть только в правилах ее интерпретации” /153, 23/. В той же статье о нотации он уточняет: “Я бы сказал, что пьеса недетерминирована, когда исполнитель (или исполнители) играет активную роль в приращении пьесе формы” /там же, 21/. Полностью принимая эти объяснения, мы все же будем придерживаться уже общепринятой терминологии с обозначениями “детерминированная” и “недетерминированная” музыка и нотация – с тем, чтобы избежать более длительных и более сложно составленных формулировок типа “нотация детерминированной музыки” и т.п. По аналогии мы будем называть “электронной нотацией” не нотацию, сделанную с помощью электронных средств, а нотацию электронной музыки или акустической музыки с использованием электроники.

¹⁶ Словесные знаки в нотации использовались и ранее.

3. Аппарат исследования, применяемый при анализе нотации. Порядок описания современной нотации. Критерии оценки нотации

Методики изучения современной нотации могут быть разными, например:

- а) изучение и описание знаков нотации для различных групп инструментов;
- б) исследование общих проблем, связанных с нотацией;
- в) рассмотрение систем нотации разных композиторов;
- г) анализ отдельных партитур с точки зрения нотационных новшеств.

При анализе современных видов нотации мы отталкиваемся от исходных принципов, которые сформировались в традиционной нотации. В современных партитурах наблюдаются:

- а) преобладание знаков традиционной нотации;
- б) варьированное и дополненное использование традиционных знаков;
- в) отказ от традиционных и изобретение новых символов и методов нотации.

Для анализа разных видов нотации предлагается установить следующий порядок описания:

1. Общий тип нотации.
2. Степень детерминированности¹⁷ нотации.
3. Параметры нотации:
 - высотный;
 - временной;
 - динамический;
 - артикуляционный;
 - сонористический;
 - другие параметры.
4. Синхронизация инструментов в партитурной нотации.
5. Другие аспекты нотации.

Критерии оценки современной нотации таковы:

1. Степень новаторства и специфичности данной нотации.
2. Степень универсальности и жизнеспособности знаков данной нотации.
3. Степень отражения в знаках композиционного и технического замысла автора.
4. Степень простоты и визуальной репрезентативности знаков.
5. Степень заложенной в знаке коммуникативности и легкости декодировки.

¹⁷ См. о детерминированности в нотации в разделе 4.1. Степень детерминированности определяется в соответствии с преобладанием детерминированных или недетерминированных параметров в нотации. Например, при точной фиксации высоты может использоваться свободная запись времени и т.д.

4. Категории современной нотации

Систематизация важнейших видов современной нотации такова:

- I. Детерминированная нотация – или нотация с моносемантической при реализации:
 1. Традиционная нотация и ее видоизменения.
 2. Кластеры.
 3. Нотация для новых инструментальных техник. Табулатуры.
- II. Недетерминированная (полностью или частично) нотация – или нотация с полисемантической при реализации.
 1. Флуктуационная (“пропорциональная”) нотация.
 2. Зонная нотация.
 3. Нотация “mobile”
 4. Графическая нотация.
 5. Вербальная нотация.

Рассмотрим каждый из этих видов.

4.1. Детерминированная нотация,

или нотация с моносемантической при реализации

Под “детерминированной” нотацией (от лат. “determino” – “определяю”, “устанавливаю”) подразумевается нотная запись со стабильными отношениями между компонентами нотной записи и невозможностью их произвольной или приблизительной трактовки и последования¹⁸. Нотация в данном случае выполняет прагматическую роль императива, повелевающего ее интерпретатору поступать именно описанным образом.

Термин “детерминированная нотация” (или “точная нотация”) может быть понят как угодно расширительно (в разделе “Точная нотация” справочника Э. Каркошки “Нотация в новой музыке” /216/ приводятся самые разнообразные знаки, взятые как из традиционной нотации, так и из графической, зонной и других типов нотации). Однако, некоторые музыковеды приравнивают точную нотацию к традиционной¹⁹. Наиболее правильно понимать под детерминированной любую устоявшуюся, конвенциональную, унифицированную нотацию, не допускающую множественности реализаций. Более того, некоторые авторские нотные системы, при интерпретации которых не поощряются разночтения, могут считаться детерминированными. К ним относится, например, система нотации Джорджа Крама /см. о ней в разделе 10.4/.

Необычайно примечательна система нотации английского композитора Брайана Фернейхоу. Представитель течения “new complexity” (англ. “новая сложность”), Б. Фернейхоу преследует цель максимально усложнить и детерминировать свои намерения во всех аспектах. Его нотация чрезвычайно сложна и поразительна по изяществу графического рисунка и тонкости отделки; она отражает мельчайшие нюансы звучания. При этом она сознательно записана так, что оказывается практически неисполнимой из-за невозможности уследить за всеми ее деталями. Сложноподчиненные отношения между стремительными инструментальными и вокальными пассажами в произведениях Фернейхоу развиваются, как правило, в сверхъестественно быстром темпе, образуя из суперорганизованных комбинаций материала непроходимые звуковые лабиринты и многосмысловую паутину хаоса.

Партитура одной из самых известных его пьес – “Unity Capsule” – изумляет каллиграфичностью выполнения и тщательностью фиксации мельчайших подробностей /#1/²⁰.

¹⁸ В традиционных стилях это требование не выглядит столь жестким в связи с особенностями *rubato* и артикуляции. До новейшего времени относительность трактовки не носила категориального характера и входила в понятие детерминизма как одно из ответвлений от него. В современной ситуации такая нотация оказывается точной при сравнении ее с недетерминированной нотацией.

¹⁹ Например, в “Словаре музыки двадцатого века” Р. Финка и Р. Риччи так и сказано: “Точная нотация – стандартная нотационная система, используемая до XX века” /177, 28/.

²⁰ Замечим, что эта партитура далеко не самая сложная в творческом багаже композитора.

Пьеса для одного исполнителя на однопольном инструменте (флейте) записана на нескольких (до десятка) нотных системах в каждой системе, отражая полифоничность соподчинения самостоятельных линий.

В каждой системе имеются две основные строки: нотный стан для записи основной партии флейты и ниже – “нитка” с записью вокальной партии, которую должен исполнять флейтист, произнося в боковое отверстие флейты различные звуки. Помимо основных параметров нотации Фернейхоу вводит несколько других уровней детализации, подробно описывая позицию инструмента, напряжение амбушюра, ритмическую акцентировку дыхания, качество и окраску звука, участие или неучастие языка в процессе производства звуков и т.п. В записи флейтовой партии сочетаются различные типы детерминированной нотации: традиционная, микроносовая, табулатурная /см. о них в разделах 4.1.1 и 4.1.3/, а также собственные знаки автора, в том числе:

- нотные головки в виде “полуромба” (в первом же такте) означают, что звуки нужно производить с большим дыхательным шумом при вдувании;
- прямоугольная нотная головка (в линии голоса во втором такте) – играть с открытым ртом, полным, но обрывающимся дыханием;
- круглая нотная головка (в вокальной партии в третьем такте) – взрывной звук, производимый языком без вдувания;
- перевернутая “вниз головой” буква “Т” над нотными станами означает “играть без атаки языком”;
- вращающиеся буквы “U” показывают угол наклона инструмента по отношению к губам;
- знаки “+” показывают, где нужно нажимать на клапаны с ударным эффектом, без вдувания.

Нотные станы обвиты многочисленными авторскими ремарками, помещенными в рамки, а также динамическими и агогическими указаниями – партитура перенасыщена информацией. Главную сложность при исполнении музыки Фернейхоу представляет ее ритмическая структура – с предельно мелкими длительностями, мотивными рывками и запутанной метрикой.

Плотность и насыщенность партитуры приводит к тому, что исполнитель не в силах запомнить все авторские указания даже после нескольких репетиций. Он почти все время оказывается в состоянии стрессовой атаки, когда горизонты предвидения и памяти перед ним закрываются. Поэтому все премьеры Фернейхоу становятся манифестацией невозможности точного исполнения. Впрочем, композитор того и добивается благодаря изощренной скрупулезности нотации! Он часто говорит, что его как раз и интересует “позитивная природа сомнения” /цит. по: 192, 298/²¹. Нотную запись в “Unity Capsule” можно назвать строго детерминированной условной нотацией, невозможной для реального воплощения.

Любопытные примеры детерминированной нотации встречаются в партитуре Я. Ксенакиса “Metastasis”. Композитор строит график звуковых изменений с координатами по времени и высоте (пять сантиметров партитурной бумаги по горизонтали равны двадцати шести ударам по метроному, один сантиметр партитурной бумаги по вертикали – одному тону). В той же партитуре разнообразно применяются кластеры /#2/.

4.1.1. Традиционная нотация и ее видоизменения

Под традиционной нотацией понимается европейская система линейной нотной записи, сложившаяся в начале XVII века и просуществовавшая почти без изменений до нашего времени. Традиционная нотация (иногда – с дополнениями) продолжает активно использоваться композиторами, которые стремятся сделать свой замысел максимально понятным для музыкантов-исполнителей, имеющих огромный опыт в чтении этой – самой распространенной –

²¹ “Сверхсложность партитур Фернейхоу – это как бы перенесенная в область интерпретации рефлексия по поводу опыта сериализма, когда композиторы вынуждены признаться себе, что желаемое абсолютное структурирование музыки – недостижимая утопия”, – пишет Ян Хемминг /108, 210/

нотной записи. Нередко традиционная нотация избирается для фиксации весьма неординарной и даже экспериментальной музыки (например, Ч. Айвза²² и Б. Бартока).

В конце XX века стало обычным и даже нормативным применение следующих ранее нетипичных приемов, как:

а) в области высоты:

- выписывание разных ключевых знаков на нескольких строках одной системы²³ в политональной музыке (например, в Шестьдесят седьмом псалме Ч. Айвза при сочетании C-dur и g-moll);
- использование в одной партитуре только однородных знаков (бемелей или диезов): например, в пятой инвенции из “Соло с облигато” Д. Кейджа все “черные ноты” записаны с помощью бемелей;

б) в области времени:

- отказ от нотных головок и запись одного ритма при свободной мелодекламации. А. Шёнберг использовал такой способ записи в Sprechstimme. Вообще, Sprechstimme стало одним из первых признаков приближения к ненотируемому континууму звуковых возможностей в музыке;
- отказ от выставления знаков размера при каждой перемене метра (еще С. Рахманинов не отмечал смену размеров в вокальной и фортепианной музыке);
- отказ от тактовых черт: уже в песне Ч. Айвза “The Cage” наблюдаются метрическая свобода, пропуск некоторых размеров и тактовых черт. В партитуре песни “December” существует ремарка “Тактовые черты можно по желанию пропустить”. Ранее других российских композиторов тактовые черты перестала выставлять Г. Уствольская (например, во Второй сонате для фортепиано);
- использование не-целых ритмов и метров при записи (например, размер $\frac{3}{1}$ в Струнном квартете № 1 Э. Картера);
- изменение счетной доли (как в размере 8/10 с трудно понимаемым знаменателем) и непарное или нетроничное деление такта или доли и соответствующая запись (как в фортепианной пьесе “Фабрика” Г. Кауэлла, см. о ней в разделе 5.2.2.);
- запись симметричных и пропорциональных отношений в ритмике (ритмическое суммирование в произведениях Б. Бартока, ряд Фибоначчи в музыке С. Губайдулиной);

в) употребление шкалы динамики (от самых тихих до наиболее громких звуков – как в партитуре Д. Кейджа “Music for ”²⁴, в произведениях П. Булеза); иногда динамика обозначается буквами или цифрами в соответствии с избранной шкалой.

В современной музыке по-прежнему активно используется принцип партитурной нотации для вертикально-горизонтальной координации голосов – как с традиционными нотными знаками, так и с новыми символами (порядок расположения инструментов в ансамблевой записи не всегда указывается в начале каждой системы). При этом довольно часто применяются пред- и постпартитуры (соответственно, двух-, трехстрочные эскизы к партитурам и упрощен-

²² При всем радикальном новаторстве практически во всех аспектах композиторского творчества Ч. Айвз не стремился преобразовывать современную ему нотацию. Он использует большое количество словесных инструкций, часто избыточных. Но у него многократно встречаются и новаторские моменты записи, допускающие свободу интерпретации: например, в Первой фортепианной сонате отдельные фрагменты могут быть пропущены. Сам он объяснял их появление так: “Если я пишу музыку и фиксирую ее с абсолютной точностью, это лишает ее жизни” /цит. по: 171, 257/.

²³ По определению Г. Рида, система в нотационном понимании – это “группа нотных стапов, со своими индивидуальными ключевыми знаками, оформленная так, чтобы их можно было прочитывать одновременно, а не последовательно один за другим” /251, 37/. В этом же смысле термин “система” использует Ц. Когоутек /45, например, на с. 245/.

²⁴ Д. Кейдж специально оставляет в названии пустое место после слова “for” (англ. “для”), чтобы туда можно было “дописать” названия любых инструментов, избранных для исполнения.

ные дирекции с уменьшением количества строк и ключей, словесным указанием вступления инструментов и т.п.²⁵), клавиры, а также отдельно партии без сводных партитур. Напротив, многие произведения должны исполняться по партитуре, без отдельных выписанных партий, как, например, в Струнном квартете В. Лютославского /см. раздел 9.2/. Это происходит из-за необходимости четко координировать действия исполнителей, что возможно лишь при доступности для обзора целой партитуры, а не отдельной партии. Нередко произведения для небольших ансамблевых составов исполняются при участии дирижера – для большей согласованности действий исполнителей.

Одной из характерных примет партитурной нотации стало уменьшение количества ключей и отказ от транспонирующей записи инструментов, что приводит к написанию партитур *in C*. Тенденция к этому наметилась еще в XVIII веке, когда большинство ключей перестало использоваться. Наиболее последовательным в этом направлении был С. Прокофьев. В 1925 году А. Шёнберг отказался от транспонирования партий, а вслед за ним А. Веберн и на время А. Берг стали записывать партитуры *in C*.

4.1.2. Кластеры

Запись кластеров, как и микротоновая нотация, включена в сферу детерминированной нотации по следующей причине: композиторы, использующие эти виды нотной записи, в большинстве случаев имеют в виду эталонный высотный вариант транскрипции, а не намеренную многозначность интерпретаций, которая неизбежна при различных исполнениях одного текста из-за невозможности стандартизировать и точно конфигурировать кластерные и микротоновые отношения.

Созвучия, образованные “сгруппированным” расположением соседних звуков (как темперированных, так и микротоновых), одним из первых в мировой практике стал использовать Г. Кауэлл, который и дал им название (от *англ.* “cluster” – “кисть”, “гроздь”, “пучок”)²⁶. Он применял несколько видов записи кластеров:

- диатонические кластеры (со всеми выписанными “гроздьями” диатонических секунд) – как в фортепианной пьесе “Антиномия” /#4/;
- пентатонные кластеры – по “черным” клавишам фортепиано – как в фортепианной пьесе “The Tides of Manaunaun” /#5/;
- хроматические кластеры – с использованием всех звуков хроматической гаммы.

Последние два вида обозначаются сплошной вертикальной линией, соединяющей нижний и верхний звуки кластера (как правило, на расстоянии октавы или двух октав). Если над этим символом стоит знак бемоля или диеза, то кластер является пентатонным (по черным клавишам). Если знаков нет – хроматическим. Позднее новшество Кауэлла станет нормативным в американской и европейской музыке²⁷, а кластеры, как темперированные, так и микротоновые, сделаются одним из основных приемов сонористического стиля, обогащая его густыми красочными звучаниями.

Независимо от Г. Кауэлла и гораздо ранее кластеры применял Ч. Айвз: во второй части “Хоторн” из “Конкорд-сонаты” /#6/, в песне “Majority”.

Со временем фортепианная кластерная техника значительно расширилась. Кластеры стали разными по тембровому и звуковому амбитусу, плотности заполнения диапазона, длительности, динамической интенсивности. Нередко кластеры в процессе звучания меняют свою

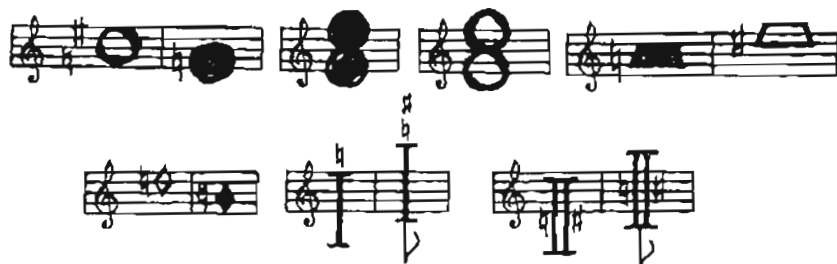
²⁵ Кроме этого, многие композиторы (среди которых, например, С. Губайдулина) создают на предкомпозиционном этапе своего рода “графики-чертежи” произведений, обрисовывая драматургическое развитие, типы выразительности и характер звучания.

²⁶ В 1948 году в пятом номере журнала “Советская музыка” была опубликована карикатура на Г. Кауэлла, побывавшего в России с концертами двадцатилетием ранее. Кауэлл изображен здесь исполняющим свои фортепианные “изыскания” – кластеры, игру на струнах и т.д. /#3/. Искусство композитора настолько ошеломило российских музыкантов во время его гастролей, что Музыкальным государственным издательством была предпринята первая публикация его фортепианной пьесы “Тигр”.

²⁷ Известно, что даже Б. Барток просил у Г. Кауэлла разрешения использовать кластеры (письмо не сохранилось) /см. об этом: 286, в.5, 8/.



структуру: “сужаются” или “расширяются”, замедляются или ускоряются, заканчиваются общим глиссандо и т.д. (как в партитурах К. Пендерецкого). Кластерные глиссандо используются в “Klavierstück X” К. Штокхаузена и “Anagrama I” М. Кагеля.

Необычные виды фортепианной кластерной техники описывает Дьердь Куртаг в своеобразной школе игры на фортепиано “Jaketok”: здесь предписаны разные способы исполнения кластеров с помощью ладоней, пальцев, кулаков, предплечий, беззвучно нажимаемых клавиш и другие:



Знаки с изображениями позиций рук при производстве кластеров встречаются в органной пьесе М. Кагеля “Improvisation ajoutée” и в других партитурах композитора:



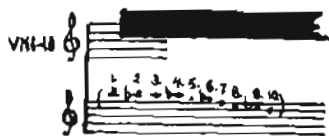
О. Раева в произведении “...to him” предлагает два вида кластеров:  “на демпферах (т.е. придержать демпферы)” и  *con pugno* “на струнах в указанном регистре, исполняются кулаками” (удары по струнам кулаками встречались в “Новгородской пляске” С. Слонимского).

“Объемное” кластерное глиссандирование струнных одним из первых применил Я. Ксенакис в произведении “Metastasis” /#7/, высчитав предварительно геометрическое содержание горизонтальных полос, обозначающих в партитуре кластеры, и их постепенное преобразование (от унисона или к унисону). Позднее подобный прием активно разрабатывал Кшиштоф Пендерецкий и другие представители польской композиторской школы, прочерчивая во флукуационной нотации широкие горизонтальные полосы, означающие кластеры.

К. Пендерецкий начал использовать хроматические построения с интонационным сближением соседних нот еще в своих сериальных произведениях конца 50-х годов, придя в результате к сонористической разработке кластеров. Он трактует кластеры как мобильный формообразующий компонент и источник для композиционного развития с помощью регистровых, тембровых и фактурных вариаций.

“Плач по жертвам Хиросимы” стал одной из первых композиций Пендерецкого, в которых он разрабатывал возможности кластеров /#8/. Кластеры с определенной высотой звучания и шумовым эффектом образуют здесь сочную сонорную фактуру. Некоторые кластеры записаны с помощью традиционной нотации, где указано точное деление струнных инструментов на партии, и каждый исполнитель определенно знает, какие ноты ему играть. В других пассажах исполнителю предписывается играть “настолько высоко, насколько это возможно” (↑), “между подставкой и подгрифом инструмента” (↑), “на подставке” (↑), “на подгрифе” (↑) и т.п. Встречаются также микротоновые кластеры, образующие “белый шум”²⁸.

Пендерецкий использует кластеры очень разнообразно и интенсивно. Например, в его “Carriccio” встречаются оркестровые кластеры с фиксированным диапазоном (цифрами помечены номера скрипичных партий в оркестре, которые играют выписанные под цифрами высоты):



²⁸ “Белый шум” – одновременное звучание всех слышимых частот с равной амплитудой.

и кластеры с зонными границами²⁹ (известно, что должны звучать шесть наиболее высоких нот, причем эти ноты распределяются между исполнителями заранее):



*(6 highest pitches)

Микрополифонические хоровые и оркестровые кластеры – характерная черта произведений Дьердя Лигети. Этот композитор в гораздо большей степени, чем К. Пендеревский, уделяет внимание отдельным компонентам внутри кластеров, составляя последние из нескольких мобильных линий и создавая эффект внутреннего движения в звуковых пластах. В большинстве его сочинений все высотные и ритмические отношения внутри кластеров тщательно зафиксированы в традиционной нотации (см. “Атмосферы” и др.).

“Volumina” – едва ли не единственная пьеса Д. Лигети, записанная целиком в свободной нотации /#9/. Здесь недетерминированы и время, и высота. Указана только общая длительность пьесы – шестнадцать минут. Для каждой руки и педали выписаны отдельные строки. Толщина каждой извилистой графической линии в партитуре приблизительно соответствует ширине кластеров, исполняемых как на клавиатурах, так и на педали. Общее крещендо заканчивается высоким кластером с открытыми регистрами.

4.1.3. Нотация для новых инструментальных техник. Табулатуры

Аппликатурная нотация, в которой указываются пальцевые позиции на инструментах, является основным видом современной табулатуры (от лат. “tabula” – “доска”, “таблица”).

Все существующие справочники по современной нотации включают целые комплексы специальных знаков для различных инструментов и их групп. Как правило, эти знаки подробно разъясняются композиторами, поскольку связаны с новыми способами игры на музыкальных инструментах. В отличие от традиционной нотации, в табулатуре может быть изображен инструмент, его механика. Специфика различных видов табулатур зависит от особенностей устройства инструментов и техники игры на них. Если традиционная нотация, в которой определенные ноты соответствуют определенным звукам, приспособлена для любых инструментов, то табулатурная нотация служит для записи партий конкретных инструментов, поскольку в ней фиксируется не высота звука, а место прикосновения к инструменту.

Д. Кейдж неоднократно применял различные виды табулатурной нотации. Например, укрупненный пятилинейный нотный стан в партитуре “59 ½ seconds” изображает гриф струнного инструмента: четыре горизонтальных промежутка между пятью линейками нотного стана обозначают четыре струны, а точками и линиями на них помечены позиции пальцев исполнителя. В партиях духовых инструментов из “Музыки для ” используется как высотная, так и табулатурная фиксация звуков, в сочетании с кейджевской техникой записи “во временных пределах” /см. о ней в окончании раздела 4.2.2/ #10/. Табулатура здесь показывает аппликатуру на духовых инструментах при помощи точной зарисовки клапанов и отверстий инструментов.

Табулатуры очень часто применяются для записи мультифонии на духовых инструментах, как, например, в Концерте для гобоя с оркестром Ю. Каспарова /см. пример мультифонии у духовых инструментов в разделе 5.3.1/ или в пьесе Тору Такемицу “Voice”, где табулатурная нотация сочетается с флуктуационной /см. о ней в разделе 4.2.1/ #14/.

В XX веке появляется новая трактовка термина “табулатура”: композиторы начинают строить таблицы не для интерпретаторов, а для подготовки инструментов к исполнению. Обычно исполнители играют на инструментах традиционным образом, но сами инструменты так или иначе отличаются от традиционных. Типичным видом такой табулатуры – “табулатуры препарации” – является нотация для подготовленного фортепиано, поскольку она предписывает только подготовку инструмента к исполнению, а не реальную высоту получающихся звуков, которая изменяется в зависимости от препарации. При игре на таком инструменте тембр фортепиано волшебным образом преобразуется, и возникают различные ударные

²⁹ См. о зонной нотации в разделе 4.2.2.

и шумовые эффекты: получается “не столько звук определенной высоты, сколько шум *определенного тембра*” /28, 5/. Модифицируется сам тембр фортепиано, практически исчезает температура. При всей необычности и непохожести на традиционное звучание тембр фортепиано все же узнаваем из-за сохранения принципов атаки и затухания звука (ведь изменениям подвергается не механика инструмента, а лишь его высотные и тембровые характеристики), хотя трактуется фортепиано скорее как ударный инструмент с неопределенной высотой.

Изобретатель подготовленного фортепиано Д. Кейдж записывает произведения для этого инструмента в традиционной нотации (почти все такие партитуры опубликованы в виде факсимиле) и сопровождает их таблицами с инструкциями для приготовления инструмента. Таблицы являются не переменным элементом нотации, так как предписывают необходимые тембровые рекомендации.

“Сонаты и интерлюдии” – одно из главных сочинений композитора для подготовленного фортепиано. На первых страницах партитуры представлена “таблица препарации” фортепиано, состоящая из нескольких колонок: высота тона, материал, количество струн слева направо, расстояние от молоточков (в дюймах) /#11/. В авторском комментарии, опубликованном в партитуре “Сонат и интерлюдий”, Кейдж объясняет “подготовку” инструмента так: “Сурдины из различных материалов помещаются между струнами соответствующих им клавиш и изменяют звуки фортепиано по всем параметрам”. Это произведение передает традиционные индийские “эмоции”: героизм, эротизм, удивление, веселье, печаль, страх, гнев, ненависть и свойственное всем им в той или иной мере спокойствие.

Табулатурную нотацию охотно применял Х. Лахенманн, стремясь отразить изобретаемые им необычные звуковые техники и физический механизм производства новых звуков. Один из типичных примеров – начало партитуры “Pression” /#12/, в которой указано положение смычка и пальцев, производящих шепчущие квазиобертонные глиссандо. Кроме того, виолончель должна быть настроена согласно указанной скордатуре³⁰. Композитор называет подобные сочинения “инструментальной конкретной музыкой”, поскольку в ней важен не только сонорный аспект звучания, но и механические приемы необычного воспроизводства звуков, также оставляющие звуковые следы.

Любопытный пример табулатурной записи представляет собой партитура пьесы Франко Донатони “Черное и белое № 2” для двух фортепиано /#13/. Линии в нотных станах означают здесь не определенные высоты, а номера пальцев, которыми играют исполнители. Белыми кругами обозначены натуральные звуки (белые клавиши), заштрихованными кругами – диезы и бемоли (черные клавиши). Безусловно, такая нотация уже не относится к категории детерминированной: в ней точны только аппликатурные указания. Все остальное предоставляется на выбор исполнителя.

4.2. Недетерминированная (полностью или частично) нотация, или нотация с полисемантической при реализации

В “недетерминированной” или “индетерминированной” нотации (от лат. “in-determinatus” – “неопределенный”, “беспредельный”) происходит отказ от статических отношений между компонентами нотной записи и отдается предпочтение гибким способам воплощения нотного текста в звуки. Акустическим результатом такой нотации является музыка, имеющая в основе не только композиторский замысел, но и творческую инициативу исполнителя. То есть, интерпретаций недетерминированной нотации может быть, по сути, бесчисленное количество: при каждом новом прочтении записанная нотационная структура будет иметь новую реализацию.

Практически все виды недетерминированной нотации нашли свое применение в одной из ключевых техник композиции нашего времени – алеаторике /см. раздел 9.2/.

³⁰ Скордатура – временное изменение обычной настройки струнного инструмента.

4.2.1. Флюктуационная (в иностранной терминологии “пропорциональная”) нотация

Эта нотация в ее временном подвиде предписывает исполнителю ориентироваться на координаты реального времени, а не на традиционные метрические и темповые параметры³¹. В ней гибко реализуются нотные знаки с произвольной длительностью внутри определенных (нередко хронометрируемых³²) отрезков. Эта реализация влечет за собой как неточную длительность звучания нот в каждом отдельном голосе, так и приблизительные вертикальные соотношения голосов.

Буквальный перевод англоязычного термина “proportional notation”³³ – “пропорциональная нотация” – не отражает истинный смысл этого вида нотной записи, а искажает его. В данной нотации не важна точная соотношенность компонентов, в ней важны немасштабные отношения между компонентами, в то время как термин “пропорция” означает в математике “равенство между двумя отношениями четырех величин: $a/b=c/d$ ” /13, II, 211/. Именно равенства между отношениями в такой нотации и нет, а есть приблизительные соответствия символов единому количественному стандарту. Исходя из этого, мы предлагаем называть такую нотацию флюктуационной, поскольку флюктуациями (от лат. “fluctuatio” – “колебание”) являются “случайные отклонения физических величин от их средних значений; происходят у любых величин, зависящих от случайных факторов”³⁴ /там же, 563/.

Д. Коуп так пишет об этом виде нотной записи: “Пропорциональная нотация – это один из наиболее ценных и важных вкладов новой музыки не только в систему музыкальной записи, но и во всю концепцию музыкального времени” /159, 11/.

Интерпретация флюктуационной записи не зависит от диктатуры такта и от принятого в традиционной тактовой нотации (предполагающей наличие определенного размера и тактовых черт) ровного пульса мелких временных единиц с четкими равномерными акцентами.

При флюктуационной нотации вертикальные соотношения между инструментами должны быть достаточно гибкими. Исполнители играют по партитуре. Желаемый результат будет достигнут, если каждый исполнитель сыграет свою партию как можно ближе к пространственно-временным ориентирам нотной строки, но не соотносясь при этом с другими партиями.

Во время исполнения музыкант должен быстро “на глаз” определить время звучания каждой ноты, соразмеряя ее с другими нотами и с общим временем каждой системы. Композитор Э. Браун³⁵, изобретатель флюктуационной “временной” нотации, предписывает приблизительную продолжительность звучания каждой системы. Эти указания находятся не в самом нотном тексте, а в предисловии к нему. Например, в пьесе Брауна “Музыка для виолончели и фортепиано” каждая строка-система должна длиться не более пятнадцати секунд. Конец каждой системы служит ориентиром, и в случае разной протяженности соседних строк (она

³¹ Подобный метод иногда используется и при записи высот, определяя их примерное местонахождение, однако, он довольно редок. Мы сосредотачиваем внимание лишь на временном аспекте данной нотации. Заметим, что область высотной неточности оставалась закрытой для европейцев вплоть до начала 60-х годов, при том, что прорывы в ритмическую недетерминированность были сделаны ранее. Партитура Л. Берно “Circles” стала одной из первых, запечатлевших высотную свободу построения: в примере № 15 в партии маримбы и ксилофона выписана только ритмическая структура с приблизительным мелодическим контуром /#15/.

³² Хронометрироваться могут и традиционные партитуры, однако, именно при флюктуационной нотации использование хронометра стало наиболее частым и оправданным, поскольку при потере опоры на сильную долю такта музыкантам потребовалось ориентироваться хотя бы на показания часов.

³³ Этим термином пользуются многие композиторы и исследователи современной нотации, такие, как К. Стоун, Д. Коуп и др.

³⁴ Г. Лахсманн использует термин “флюктуационный” по отношению к определенному фактурному типу в современной музыке /223, 23/.

³⁵ Главная творческая задача Э. Брауна – создать партитуры, позволяющие множество различных толкований и прочтений. Композитор говорит: “Мои первые импульсы к работе с новыми нотациями и новыми партитурными методами были вызваны главным образом желанием создать мобильную ситуацию в музыкальной пьесе” /цит по: 298, 254/. И добавляет: “Мне интересно найти степень заданности (концепции, нотации, реализации), которая обеспечит произведению баланс между точками контроля и неконтролируемости... Нет окончательного решения этого парадокса ... вот потому и существует искусство” /цит. по: 244, 97/.

³⁶ Термин Э. Брауна – “time-notation”.

может слегка колебаться в пределах одной-двух секунд) исполнитель для компенсации может немного увеличить или уменьшить скорость игры в следующей системе.

“Временная нотация” была разработана Брауном в пьесах “Folio” (1952-1953). В партитурном предисловии к этой серии пьес Браун пишет: “Элементы существуют в пространстве ... пространство – это бесконечность направлений из бесконечного числа точек ... двигаться (композиционно и в исполнении) направо, налево, назад, вперед, вверх, вниз по всем точкам в промежутке ... партитура отражает определенное состояние пространства в определенное мгновение, которое всегда следует считать нереальным и/или преходящим ... исполнитель должен привести это состояние в движение (время), иначе говоря, помнить, что оно в движении, и войти в него ... либо быть рядом, – а оно пусть движется, – или двигаться через него с разной скоростью”.

Браун писал, что до появления “Le Marteau sans Maître” П. Булеза и “Gruppen” К. Штокхаузена невозможно было предположить, что существуют оркестры, способные исполнять музыку такой сложности. Это заставило Брауна, по его признанию, “подумать о функциональности и практичности стандартной нотации. Мне показалось более резонным нотировать прямо во временных отношениях, а не в метрической нотации, которая бы потом переводилась обратно во временные отношения в процессе исполнения. Я решил переводить нотацию прямо в исполнительский процесс как таковой, с точки зрения природы самого времени” /146, 192/.

Можно выделить два параметра “временной нотации”: высотный и времяизмерительный.

Высотный параметр. В “time-notation” используется нотно-линейная система записи. Рассмотрим ее на примере пьесы “Музыка для виолончели и фортепиано” (1954-1955) /#16/, хотя у Брауна существуют и более ранние образцы “временной” нотации. Партитура пьесы представляет собой рукопись обычной трехстрочной записи партий виолончели и фортепиано. Автор не везде выставляет ключи в началах строк. Ноты расположены в традиционно отведенных для них местах нотного стана, но Браун изменяет обычную форму нот: как правило, это не круглые нотные головки, а горизонтальные линии разной протяженности.

В партии виолончели линии могут плавно перемещаться с одной ноты-позиции на другую: так обозначается *glissando*. Следовательно, при использовании в целом равномерно темперированной системы нотации Браун выходит в сферу микроинтервалики. Длина “ноты-линии” указывает примерную продолжительность длительности звука. Знаки пауз во “временной нотации” отсутствуют, “пустые” расстояния на нотном стане между соседними “нотами-линиями” означают паузы. Иногда линии переходят друг в друга без горизонтальных пробелов-пауз, то есть, как и в традиционной записи, во временной нотации возможны *non legato* и *legato*. Нередко “ноты-линии” располагаются друг над другом на одном нотном стане – так записываются интервалы и аккорды.

Каждая нота имеет свой знак альтерации и специальное указание на то, каким штрихом и с каким динамическим оттенком она должна быть исполнена. Все штрихи и их возможные комбинации перечислены Брауном в предисловии к партитуре.

Времяизмерительный параметр. Браун полностью отказывается от метрической системы, заменяя ее вновь изобретенной системой знаков. Композитор предполагает, что исполнитель будет соблюдать указанные высотные соотношения звуков, оперируя последними в зависимости от их пространственного взаимоположения в партитуре и от собственного ощущения времени. Но исполнитель не должен точно передавать в реальном звучании эти визуальные пространственные отношения (то есть различные расстояния между нотами и т.п.), а, наоборот, волен гибко претворять партитурные пометки, воссоздавая тем самым живую ткань произведения.






Таким образом, “временная нотация” Брауна строго предопределяет время звучания пьесы в целом и каждой системы внутри нее, а также высотные взаимоотношения звуков каждого голоса, оставляя недетерминированными более мелкие временные градации и вертикальную координацию голосов.

Крупнейший американский исследователь нотной записи и композитор Гарднер Рид сказал о “time-notation” Брауна так: ““Временная нотация”, по всей вероятности, должна стать *ars nova* современности. Вполне возможно, она одержит верх над другими композиционными

техниками, и это повлияет на музыку, которая будет написана для живого исполнителя в следующем веке” /251, 122/.

В 1958 году к флюктуационной нотации обратился Л. Берно, используя ее в “Sequenza I” /#17/. Он применяет несколько иную систему знаков, указывая длительности не при помощи ноты-головки, а горизонтально или диагонально протянутым ребром от каждой ноты со штилем, делящимся на бумаге столько, сколько длится звук. Точнее, длительности не связанных между собой нот с короткими ребрами, отходящими под углом вниз от штиля, зависят от способа атаки, а связанные одним ребром ноты делятся до начала звучания следующей ноты. При этом указывается, что расстояние на бумаге длиной в три сантиметра соответствует семидесяти ударам по метроному. Существует и другой – также авторский – вариант “Sequenza I”, записанный в традиционной нотации³⁷ /#18/.

Практически все сольные “Секвенции” Л. Берно написаны специально для неординарных исполнителей современной музыки – флейтиста Северино Гаццеллони (“Sequenza I”), певицы Кэти Берберян (“Sequenza III”), тромбониста Винко Глобокара (“Sequenza V”), гобоиста Хайнца Холлигера (“Sequenza VII”). “Секвенции” разрабатывают необычайные возможности инструментального и вокального исполнительства и представляют собой новые типы нотной записи. Например, только пятая часть партитуры “Третьей секвенции”, которая была написана для Кэти Берберян, состоит из точных высот – но без точной фиксации длительностей и динамики /#19/. Певнице дается максимальная свобода исполнения музыкальных звуков, тогда как детали интерпретации подробно описаны композитором. Восьмиминутная пьеса зависит не столько от смысла избранных для композиции стихов Маркуса Куттера, сколько от вокального поведения исполнительницы: музыка здесь является действием. Ноты на пятилинейном нотном стане означают точную высоту, на трехлинейном – относительный регистр, на одной линии – говор на уровне указанной высоты. Специальные знаки таковы:

- | | |
|--|--|
| — — — — ● от  | – дыхание почти шепот; |
| ♦ от φ | – петь и шептать очень короткие звуки; |
| L | – смеяться; |
|  | – задыхаясь, “ловя” воздух; |
| φ | – щелканье ртом; |
|  | – кашель; |
|  | – закрыть руками рот; |
|  | – убрать руки ото рта; |
| + | – с закрытым ртом. |

В “Tempi Concertati” Л. Берно интегрирует различные формы музыкального движения, строя партитуру на переходах между традиционной и флюктуационной нотациями и внедряя элемент случайности во флейтовую партию. Остроумная взаимная игра между соло и ансамблем, спокойной декламацией и мятежными взрывами, мелодикой и тишиной, с главенствующей ролью флейты, ополчившейся против скрипки, двух роялей и других инструментов из “хоровых” групп, – игра, записанная в этой пьесе при помощи взаимодействия точной и неточной нотации, поставила пьесу в авангард течения “инструментальный театр” /см. о нем в разделе 9.4/.

Флюктуационной можно также назвать и нотацию В. Гарнопольского, которую он использовал для записи трио “Отзвуки ушедшего дня” /#21/, некоторые знаки которой расшифрованы в разделах 5.3.1, 5.3.5 и 5.3.6.

Любопытный пример сочетания традиционной и флюктуационной нотной записи представляет собой нотационное творчество американского композитора Конлона Нэнкэрроу, прожившего большую часть жизни в Мексике. Прожив долгую жизнь затворника, Нэнкэрроу,

³⁷ Заместим, что многие композиторы понимали, что новаторскую нотную запись воспринимать непросто. По этой причине в некоторых случаях композиторы создавали варианты партитуры в традиционной нотации (как Э. Денисов в “Оде”). Э. Каркошка предлагает выдавать каждому слушателю специальные упрощенные партитуры с особым видом текста, соединяющим графические рисунки, словесные комментарии и нотные символы. Этот текст, называемый “Hörfest” (нем. “Тетрадь для слушания”) помогает слушателю лучше ориентироваться в звучащей музыке /см. об этом 95, 130/.

тем не менее, породил целые поколения поклонников и последователей. Уединенно живя в своем доме и не устраивая публичных исполнений своей музыки, он ухитрился – не намереваясь – стать одним из самых влиятельных мировых композиторов начиная с середины 60-х годов: именно его имя часто упоминается радикальными молодыми музыкантами нашего времени, когда они рассказывают о своих творческих идолах. К концу 80-х Нэнкэрроу стал считаться одним из выдающихся новаторов и музыкантов XX века³⁸.

Композитор сочинял музыку почти исключительно для акустической пианолы – инструмента, который можно назвать “механическим компьютером”. В 1947-1948 годах Нэнкэрроу сконструировал особый вид “механического пианино” (точнее – “играющего пианино”, в переводе с *англ.* “*player piano*”). Для этого пианино и написаны все его “*Studies*” (*англ.* “*Этюды*”), пронумерованные в порядке появления³⁹ и составляющие основную часть его наследия, в котором всего около 70 композиций. Это – короткие пьесы, лишь немногие из которых длятся более семи минут, построенные на сопоставлении множества самостоятельных линий с различной метрической, ритмической и темповой активностью. Пьесы отличаются разнообразием голосов, слуховой иллюзией строго высчитанной, быть может, сериальной музыки, но с мягким, подчас блюзовым звучанием. Жесткие, вихревые мелодические взмывания и падения, сокрушительно рокочущие аккордовые бури – и трогательная лирика в моменты отдыха...

“Играющее пианино” было создано для того, чтобы вывести за пределы человеческой восприимчивости темповые и ритмические возможности фортепианного исполнительства, недоступные “живому” пианисту: Нэнкэрроу применяет практически любые ритмические каноны, колоссальные глissандо и аккордовые напластования, одновременно сочетает более десятка различных темпов, выписывает интригующие контрапунктически-изолированные последования. При этом в его музыке сохраняется эффект живого акустического звучания и – парадоксально, если вспомнить о многослойной фактуре его композиций – легкость джазовых композиций (из которых композитор многое почерпнул, будучи джазовым исполнителем), дополненная умудренной отстраненностью и ритмикой индийской и африканской музыки.

Техника сочинения “Этюд” Нэнкэрроу близка к мультипликационной: медленно создающиеся и сложно сконструированные элементы в конечном итоге “прокручиваются” с невероятной скоростью, вызывая неизменную улыбку у слушателей (чувство юмора – одна из отличительных черт Нэнкэрроу). При этом, в сжатых композициях сопряжено такое количество музыкальной информации, что охватить ее за несколько минут можно только при очень интенсивном вслушивании – любому другому композитору этой информации хватило бы на развернутую симфонию. Суть творческого метода Нэнкэрроу заключается в том, что композитор излагает свои мысли экстенсивным способом, создавая развернутый тематический материал – и сворачивая его затем, как пружину, таким образом, что все темы композиции или все варианты темы начинают звучать одновременно, в сиюминутном темпе, сметая на своем пути существующие структурные композиционные устои. Слушателю остается только ошеломленно покачивать головой: ведь, в отличие от мультипликации, в музыке можно одновременно “показать” несколько сюжетов, что мастерски делает Нэнкэрроу.

Как правило, “Этюды” идут в очень быстром темпе⁴⁰ и насыщены мелкими длительностями, что делает их невозможными для человеческого исполнения. Но использование обычного, хотя и несколько модифицированного, тембра фортепиано создает эффект живого аку-

³⁸ Еще в январе 1981 года Лигети писал Чарльзу Амирханяну: “Прошлым летом я нашел в Парижском граммафонном магазине пластинки с музыкой Коплана Нэнкэрроу (первый и второй тома). Я послушал их и немедленно увлекся. Это музыка – величайшее открытие со времен Веберна и Айвза... нечто великое и важное для всей истории музыки! Его музыка столь чрезвычайно оригинальна, приятна, совершенно сконструирована, но в то же время эмоциональна... для меня он лучший из всех композиторов, сегодня живущих” /цит. по: 181, 2/.

³⁹ Однако, Нэнкэрроу не заботился о фиксации времени создания “Этюд”, и даты в большинстве случаев остались неизвестными.

⁴⁰ Скорость проигрывания на пианоле может видоизменяться, чем композитор неоднократно пользовался при воспроизведении своих композиций. Ему не очень важен абсолютный темп исполнения “Этюд”, важны лишь точные соотношения между голосами, которые не меняются при изменении общего темпа. Однако, в механизме пианолы заложено некоторое ускорение при проигрывании ролика от начала к концу, которое композитор всегда учитывал.

стического звучания. В студии у композитора размещалось несколько пианол, одна из которых – с обернутыми сталью молоточками, другая – с молоточками, обитыми кожей и небольшими металлическими пластинками в местах удара по струнам. Именно на этих инструментах с видоизмененным тембром (блестящим и пронизывающе-пронзительном в первом случае и мягким, но не менее колючим – во втором) Нэнкэрроу удалось добиться желаемого качества воспроизведения: сделать звучание более прозрачным и чистым, без излишних обертоновых замутнений, для того, чтобы более ясно показать контрапунктические эффекты. В отдельных “Эподах” (№ 40, 41 и 48) используются оба инструмента – для того, чтобы создать некоторый тембровый контраст в звучании.

Нэнкэрроу начал свои ритмические эксперименты, прочитав в книге Г. Кауэлла “Новые музыкальные ресурсы” /160/ о возможности перевода интервальных акустических соотношений в ритмические пропорции (в частности, Кауэлл рассказывал о перенесении квинтовой обертоновой пропорции 3:2 на ритмическую структуру с сопоставлением триольных и дуольных ритмов). Для иллюстрации своих теоретических рассуждений Кауэлл написал “Романтический квартет”, партии в котором развиваются в разных и постоянно меняющихся ритмо-темпах, производных от высотных соотношений в образующем тему хорале. Исполнение этого квартета оказалось возможно только шесть десятилетиями позже, поскольку в период создания сочинения музыканты не могли адекватно воспроизводить сложные ритмические построения. На записи квартета в 1978 году исполнители играли в наушниках, изменяя темпы согласно компьютерной бегущей строке, помогавшей отсчитывать метрические ориентиры.

Узнав о подобных экспериментах Кауэлла и вняв его мысли о возможности исполнения сложных ритмов на пианале, Нэнкэрроу блестяще реализовал то, что Кауэлл лишь наметил своими опытами. Его первый “Ритмический этюд”⁴¹ был основан на разработке соотношения малой септимы (4:7) и двух одновременно используемых темпов (120 и 210). Одна строка нотной системы была записана в размере 4/4, другая – 7/8. В последующих “Этюдах” исследовались обертоновые пропорции других интервалов и аккордов. При этом Нэнкэрроу весьма элегантно избавился от существовавших у Кауэлла периодических совместных атак всех голосов, организуя ритмику по примеру глубоко почитаемого им Стравинского, а именно, группируя небольшие ритмические паттерны в длительные нерегулярные метрические построения и избегая тем самым метроритмической цикличности.

Более того, изобретая различные способы точной передачи сложнейших ритмов, Нэнкэрроу на самом-то деле пытался воспроизвести то, что он слышал на концертной эстраде: исполнительское *rubato*, джазовые ритмические последования с их замечательными “неровностями” и рапсодийностью, импровизационные пассажи – обобщенно говоря, все то, что не в состоянии зафиксировать нотация. Создавая ритмы на основе ряда Фибоначчи, остинатные или изоритмические модели, композитор находил уникальные пути для того, чтобы вызвать у слушателя ощущение, сходное с реакцией на превосходное “человеческое” исполнение. Ритмическая игра в его “Этюдах” настолько жива и изящна, метрическая нерегулярность столь близка к импровизационной, что, если попытаться забыть о фантастической сложности пассажей, невозможно представить, что “Этюды” исполняются механическим бездушным инструментом. Они сверкают красотой естественности и натуральной непреднамеренности.

Это происходит потому, что слушатель не в состоянии различить строгие ритмические законы каждой мелодической линии, улавливая только общую направленность развития. Например, спонтанная энергия, возникающая от соприкосновения различных постепенно ускоряющихся⁴² голосов в “Этюдах” № 8, 21, 22, 23 и 27 и в некоторых поздних “Этюдах”, в нотации которых Нэнкэрроу не выставляет разделительные черты, настолько мощна и приводит к таким хаотическим сплетениям, что акустический результат приближается к результату свободной импровизации.

Познакомившись с музыкой Нэнкэрроу в конце 80-х годов, Пьер Булез сказал: “Мне это очень интересно, поскольку ритмическая структура очень хорошо продумана. К сожалению, к

⁴¹ Позже “Ритмические этюды” стали называться “Этюдами”.

⁴² Ускорения происходит при помощи ритмического дробления во всех голосах независимо друг от друга.

высотному словарю это не относится" /181, III. Суждение Булеза кажется слишком однозначным, если вспомнить, что ко времени своего уединения в Мексике (то есть к двадцати восьми годам) Нэнкэрроу довольно долго изучал композицию и экспериментировал с различными типами формирования не только ритма, но и других музыкальных компонентов. Позже он неоднократно использовал некие структурные принципы для создания мелодики, в том числе и додекафонию (в "Этюде" № 25 и частично в ранних "Этюдах"). Однако, его целям лучше соответствовали такие типы высотных построений, которые дали бы возможность более наглядно выявить ритмические закономерности и не мешали бы их восприятию. В частности Нэнкэрроу охотно использовал некоторые классические и романтические клише (трезвучные и гаммообразные ходы и т.п.). Примечательна тенденция композитора к повторению уже найденных мелодических оборотов и построений (таких, как опевание малой терции или гаммообразное мажорное движение вверх и последующее минорное – вниз). Кроме того, джазово-блюзовая ориентация сделала его мелодии необычайно проникновенными и запоминающимися.

Джазовая основа слышна и в гармонии ранних "Этюдов". Гармонии зрелого периода (начиная с "Этюда" № 25) свойственно обилие параллелизмов, возникающих из желания выделить мелодию на фоне нагласования ритмических линий. Мелодия может дублироваться параллельными трезвучиями, конкордами, составленными из септим или нон или выведенными из какого-либо звукоряда. Позже Нэнкэрроу стал все более упрощать гармонию, возвращаясь к простым трезвучным последованиям и возрождая тем самым красоту тональной музыки – однако ни в малейшей степени не следуя правилам последней, гармония в его музыке обычно не подчиняется тональным закономерностям.

Столь же опосредованно композитор использует классические музыкальные формы. Лишь однажды – в "Этюде" № 7 – у него встречается сонатная форма. Более часто используются аркообразные или палиндромные (зеркально-ракоходные) композиции (в "Этюдах" № 1, 5, 22, 28, 29, 42, 48 и др.), причем нередко вторая – возвратная – часть идет с постепенным общим насыщением фактуры и ускорением вплоть до кульминационного заключительного аккорда. Вариационные формы, привычные Нэнкэрроу со времени занятий джазом (особенно вариации на остинатную тему, как в "Этюдах" № 2, 3, 10, 11 и 45), являются его излюбленным формообразующим принципом.

Но самой подходящей структурой для воплощения ритмических идей Нэнкэрроу оказалась форма мензурального канона, в которой один и тот же тематический материал может звучать одновременно в разных транспозиционных, мелодических и темповых вариантах. При этом кульминационными обычно оказываются те редкие и почти не заметные "общие" временные отрезки, когда во всех голосах оказывается один и тот же начальный материал, выявляющий в этих отрезках пропорции канона⁴³ и развиваемый до или после них в различных темповых и метрических комбинациях (подобные кульминации бывают чаще всего в середине или в заключении формы). Далее, по мере увеличения метрического темпа в одном голосе по отношению к другому⁴⁴, голоса все более и более удаляются друг от друга, расстояния вступления пропуст все более увеличиваются и образуются бесконечные каноны II разряда с различными преобразованиями. При этом существенным для композиторской техники стало точное определение пропорций между длиной фразы и расстояния между пропостами. В "Этюдах" с наиболее интенсивным метрическим движением основополагающими являются те моменты, в которые голоса обмениваются "ролями", передавая один другому свои метрические характеристики.

Процесс создания этюдов очень трудоемок. "Этюды" записывались на специальных "перфокартах"⁴⁵ – роликах с отверстиями, вставляемых в инструмент. Композитор работал за

⁴³ Например, в "Этюде" № 24 при соотношении 14:15:16 таким отрезком является тот период времени, когда в одном голосе отсчитывается 14 равных долей, в другом – 15 и в третьем – 16. Заметим, что такие отрезки возможны только в случае использования рациональных темповых соотношений и невозможны, например, в "Этюде" № 33 с темповым соотношением $\sqrt{2}:2$.

⁴⁴ Этот процесс может наблюдаться как от "общего" отрезка к концу композиции, так и от такого отрезка к началу композиции.

⁴⁵ Предшественником Нэнкэрроу в создании перфокарт был русский композитор Иван Вышнеградский. Написав в 1918 году "Красное Евангелие", в одном месте которого встречается стремительное равномерное ритмиче-

длинным столом, на котором укреплялись развернутые ролики для пианолы, и композитор легко двигался вдоль стола на специальном кресле на колесиках. Сначала Нэнкэрроу делал предварительные бумажные шаблоны, на которых размечал избранные темпы. Затем он размечал по шаблонам основные метрические пропорции будущего ролика. После этого он делал предварительную перфорированную партитуру (подчас более показательную для исследователя, нежели обычная традиционная партитура той же композиции) и только по ее завершении постепенно переносил ее детали на будущий ролик для пианолы. Разметив ролик, Нэнкэрроу при помощи дыропробивной машины делал отверстия в нужных местах⁴⁶. Поскольку машина позволяла пробивать не более четырех отверстий одновременно, техническое создание наиболее сложных “Этюдов” длилось до восьми месяцев. Композитор всегда завидовал легкости, с которой авторы компьютерной музыки могут находить или изменять решение.

Ролики-перфокарты для “играющего пианино” можно назвать своеобразной нотацией (так же, как и компьютерные программы для электронной музыки). Нэнкэрроу долго не чувствовал необходимости записывать свои “Этюды” в виде рукописной партитуры. Однако, к 1960 году он убедился в том, что музыканты будут серьезно воспринимать его произведения только в том случае, если смогут проанализировать его сочинения по нотам. На целых пять лет он оставил композицию и занимался только переводом своих первых тридцати “Этюдов” в традиционные партитуры. С уверенностью можно сказать, что ни один композитор не справился бы с этой задачей столь аккуратно, ведь Нэнкэрроу стремился найти для каждой ноты точно отведенное ей место в зависимости от заданных пропорций.

Большая часть “Этюдов” записана в особого рода флюктуационной нотации с очень высокой степенью детерминированности и четко фиксированными параметрами. При всей кажущейся ритмической свободе и визуальной спонтанности таких партитур, пропорции между нотами-линиями, которые во флюктуационной нотации чаще всего бывают весьма относительными (как, например, у Э. Брауна или у Л. Берно), у Нэнкэрроу соблюдены чрезвычайно точно⁴⁷. Их можно анализировать, используя обычную линейку и измеряя те самые пропорции, которые композитор “спрятал” в своей изящной нотации. Однако, в “финальных” партитурах более поздних “Этюдов” композитор иногда допускал вольности, считая создание обычной записи необязательным компонентом своего творческого процесса. Ролики долгое время хранились у композитора дома в единственном экземпляре, а партитуры его произведений не издавались до середины 1970-х годов (композитор не считал это помехой своему творчеству).

“Этюд” № 25 записан в особого рода флюктуационной нотации с очень высокой степенью детерминированности и четко фиксированными параметрами нотации /#20/. Номер “Этюда” – двадцать пятый – указан внизу на каждой странице.

Партитура записана в слегка видоизмененной традиционной нотации на трех-шести нотоносцах, количество которых избирается в зависимости от степени сложности фиксации мелких ритмических длительностей в очень быстром темпе и широком диапазоне. В начале пьесы стоит метрономический указатель для флюктуационной нотации: отрезок партитуры длиной примерно два сантиметра соответствует темпу в 120 единиц по метроному.

На нижнем нотоносце (или, ближе к концу пьесы – двух нижних нотоносцах) системы записан басовый голос в флюктуационной нотации, где от четвертных нотных головок протянуты вправо по нотоносцу линии, указывающие длину звука. К верхней строке следующего снизу нотоносца примыкают скобки, характеризующие длину пассажей в верхнем регистре: эти пассажи должны длиться столько, сколько длится соответствующая им скобка в флюктуационной нотации (заметим, что эти отрезки звучат, главным образом, считанные секунды и

ское ускорение, практически невозможное для исполнения “живым” музыкантом, он пришел к идее создания перфокарт для ультрахроматического рояля. “Перфорированная лента – средство освобождения, дающее мне возможность использовать все ритмы и ритмические отношения, которые не могут быть сыграны исполнителями традиционным способом” /1, /53/. Однако, реально инструмент с перфокартами Вышнеградским создан не был. В 1930 году вышла книга Г. Кауцля “Новые музыкальные ресурсы”, в которой композитор пророчески писал, что “высоко захватывающие ритмические сложности можно было бы легко вырезать на ролике для пианолы. Это дало бы реальный повод для написания музыки специально для “играющего пианино”” /160/.

⁴⁶ Общий вид роликов нередко был подобен орнаменту абстрактного дизайнера, но Нэнкэрроу никогда не интересовался их чисто визуальными эффектами.

⁴⁷ Поэтому его нотацию можно назвать поистине пропорциональной.

даже доли секунды). Сами пассажи выписаны на верхних нотоносцах: мелкие ноты, как правило, объединены снизу одним ребром, как у восьмых, и от крайних “восьмых” вниз к краям соответствующих скобок прочерчены прямые линии, ограничивающие протяженность пассажи. Так Нэнкэрроу “вписывает” многозвучные пассажи в короткие отрезки, отведенные для них из расчета временных соотношений между голосами. Если бы он пропорционально увеличил длину этих отрезков и, соответственно, всего записанного на нижнем нотоносце голоса, для того, чтобы вместить пассажи внутрь протянутых звуков на соседней с ними строке, партитура оказалась бы неудобной для чтения в силу своей излишней длины, а главное, потеряла бы временные ориентиры: пассажи казались бы неспешными, а общее движение – медленным. Изящная нотационная уловка Нэнкэрроу позволила сохранить на бумаге звуковой образ “Этюда”.

Таким образом, в этом и многих других “Этюдах” нотная запись Нэнкэрроу представляет собой органичное слияние традиционных и флуктуационных принципов.

4.2.2. Зонная (в иностранной терминологии “рамочная”) нотация

Зонная нотация – это система нотации в алеаторической музыке, которая позволяет исполнителю выбирать отдельные типы операций внутри жестко установленных и регулируемых границ. Исполнитель сам избирает характеристики звуков в пределах некоей зоны. Она может быть установлена композитором для всех нотационных параметров: высоты, временных отношений, артикуляции, динамики, тембра (в электронной музыке). Зонную нотацию длительности ввел в музыкальную практику Д. Кейдж в 50-е годы. Однако, теоретическое обоснование этого понятия появилось позднее.

Как пишет Э. Каркошка, “впервые термин “Rahmen Notation” Богуслав Шеффер употребил во вступлении к пьесе “Торофоника” /#22/. Он означает возможность выбора в определенных пределах; ... устанавливается только зона, заключающая в своем пространстве разнообразное содержание. однако, эта зона фиксируется точно” /216, 55/.

По всей видимости, используемые для этого типа нотации термины “frame notation” (англ.) и “Rahmen Notation” (нем.) следует переводить на русский язык не буквально – “рамочная нотация” – а более точно по смыслу: “зонная нотация”. Последний термин ассоциируется с концепцией зонной природы музыкального слуха, разработанной Н. Гарбузовым. Согласно этой концепции, зоной является “узкая полоска звуковых частот, в пределах которой изменение частоты не меняет качества звука как тона определенной фиксированной высоты. Явление зоны наблюдается также в области темпа, ритма, динамики и тембра” /13, I, 467/.

Наиболее активно зонную нотацию использовал М. Фелдман. Разработанный им метод “табличной” (англ. “graph”⁴⁸) нотации является одним из самых ясных видов зонной нотации. Таблица у Фелдмана обычно представляет собой разграфленную на квадраты по горизонтали и вертикали полосу, в которой каждый шаг на квадрат по горизонтали вправо означает соответствующее прохождение времени в заданных по условию единицах (например: каждый квадрат соразмерен трем секундам), а шаг по вертикали снизу вверх означает переход от нижнего к верхнему регистру данного инструмента или от инструмента к инструменту в ансамбле.

Метод Фелдмана наглядно выявлен в “Intersection II” для фортепиано /#23/. Каждый квадрат соответствует одному удару метронома при скорости 158 и одному из трех регистров фортепиано (нижнему, среднему или верхнему). Цифры внутри обведенных квадратов или прямоугольников указывают количество звуков, которые должны прозвучать в данном регистре в данный промежуток времени. Исполнитель свободно выбирает динамику и момент атаки звуков внутри прямоугольников, но звуки должны тянуться до конца времени, соответствующего обведенному прямоугольнику.

Еще один вид табличной нотации М. Фелдмана можно увидеть в партитуре “Projections I” /#24/. Три горизонтальные “строки” системы соответствуют разным приемам игры:

⁴⁸ Словосочетание “graph notation” можно перевести более точно как “разграфленная нотация”, поскольку инструкции в такой нотации записываются на разграфленной бумаге, где квадраты или прямоугольники нередко имеют временные и высотные параметры.

верхняя	–	◊	–	обертоны;
средняя	–	P	–	pizzicato;
нижняя	–	A	–	arco.

Внутри каждой строки обозначен относительный регистр исполняемых звуков:

P	–	верхний регистр;
 o 	–	средний регистр;
A	–	нижний регистр.

Границы регистров свободно выбираются исполнителем. Длительности определяются с учетом того, что каждый прямоугольник, ограниченный пунктирными вертикальными линиями, равен четырем ударам, соответствующим темпу 72 по метроному.

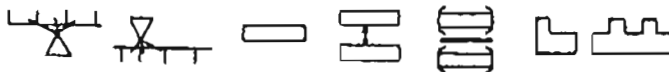
В 1952 году Д. Кейдж, вслед за М. Фелдманом, начинает пользоваться табличной нотацией. В ней Кейдж записывает партитуру “Imaginary Landscape № 5” – первой композиции, целиком подготовленной на магнитной пленке: для создания этой пьесы звуки с сорока двух пленок были разбиты на части и после этого собраны в единое целое по принципу “случайных операций”. В этой партитуре графы таблицы по горизонтали соответствуют временной структуре произведения, по вертикали – количеству звучащих в данный момент звуковоспроизводящих устройств (их максимальное количество – восемь). Отрезки звучания записей выделены в партитуре прямоугольниками, длина которых соответствует времени звучания, а высота указывает на источник звука (конкретный фонограф).

Тогда же возникает “Music for Carillons” /#25/. Ее партитура представляет собой таблицу, по вертикальной координате которой распределяются звуки участвующих в исполнении колоколов (то есть, при разных исполнениях высотная структура произведения будет различной), а по горизонтальной действует соотношение “один дюйм равен одной секунде”. Точки, проставленные в этой таблице по методу случайности, означают местоположение звуков в данной шкале.

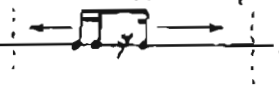
Помимо табличной, зонная нотация включает в себя и другие способы нотной записи. Зоны могут устанавливаться с помощью вербальной нотации /см. о ней в разделе 4.2.5/: например, в “Дуэте II” Кристиана Вулфа /#31/ словесно определяется верхняя граница зоны как самая высокая возможная нота у валторны. В той же партитуре композитор предлагает и специальные знаки для определения временных зон: например, черная точка означает все длительности меньше одной секунды, незаштрихованный кружок – любые длительности больше одной секунды.

Э. Браун в пьесе “Четыре системы” /#26/ использует зонную нотацию в сочетании с флукуационной: две сплошные горизонтальные линии ограничивают каждую систему и символизируют границы клавиатуры, а расположенные между ними без нотного стана знаки флукуационной “временной нотации” могут быть прочитаны на произвольной высоте согласно отношениям внутри очерченной зоны (равной здесь диапазону фортепианной клавиатуры).

Как уже говорилось, зона может быть обозначена для любых нотационных параметров с использованием любых символов. Например, в партитуре К. Штокхаузена “Zeitmasze” зафиксированы начальное и конечное *темповые* определения в метрономических единицах, а ускорения и замедления внутри этих границ приближительны или произвольны. В пьесе того же композитора “Zyklus” возможно комбинирование нот внутри треугольников, прямоугольников и прочих фигур. Предусматривается обмен между нотами разных фигур в тех случаях, когда фигуры соединены стрелками. Если прямоугольники заключены в скобки, должны исполняться элементы только одного из прямоугольников. Ниже приводятся некоторые знаки партитуры:

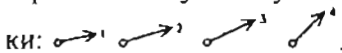


М. Кагель в “Anagrama I” предлагает свободно сыграть группу нот внутри пространственно размеченных временных границ:



В его же “Transición II” разными символами выражена полная длительность страницы, при этом темп внутри указанных границ произволен – нерегулярен или регулярен. Помимо того, в партитуре выделяется некий промежуток времени, внутри которого в любой момент может быть исполнена заданная ритмическая формула. Кагель устанавливает также высотные рамки, причем звуки внутри них выбираются как между двумя точными высотами, так и ниже или выше одной установленной высоты /см. описание этой партитуры в разделе 10.2/.

П. Булез в “Improvisation II” из “Pli selon pli” устанавливает следующие темповые пределы по метроному: $0 = 144$; $4 = 231$ ⁴⁹. При этом степень изменения темпа обозначена не только стрелкой от нуля к нужному значению темпа (до четырех единиц), но и углом наклона стрелки:



Одними из граней зонной нотации являются такие виды нотной записи, в которых предполагается зависимость отдельных элементов от других или от немзыкальных параметров. Например, в “Refrain” К. Штокхаузена используются следующие знаки:



– длительность звука зависит от его громкости;



– звук длится до следующей вертикальной черты;

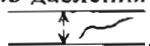



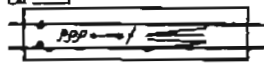
– звук должен длиться до полного затухания и затем исполняться снова.

В партитуре Хаубенштока-Рамати “Credentials” высотное интонирование показано разными размерами букв:

TIME WILL TELL... THE ACA-CACACA-DE-JAY OF ANTHROPO.

Рамками может быть задана, например, степень давления на смычок у струнных инструментов, как в партитуре Д. Кейджа “59 ½ seconds”:



Зонная нотация становится основополагающей в пьесе Л. Берно “Circles”, которая написана на три поэмы Каммингса, расположенные композитором в форме палиндрома (ABCBA). В четырех крайних частях Берно использует принцип традиционной нотации, а в средней – флюктуационную нотацию (для отображения музыки-шума) в сочетании с зонной: в рамки разной толщины заключены группы нот и символы динамики /#27/. Композитор предоставляет исполнителям возможность как угодно группировать ноты внутри временных пределов () и по желанию оперировать выписанными динамическими оттенками (). Композиция основана на виртуозной вокальной партии, в которой выставлены специальные стрелки, указывающие, в каком месте певца должна дать сигнал инструменталистам для вступления. Рамки разной толщины в зонной нотации показывают разную степень интенсивности действий внутри рамки, а иногда также интенсивность динамики.

Джон Кейдж разработал в последние годы жизни особый вид зонной нотации. Он написал сорок три инструментальные пьесы, называя их цифрами, обозначающими число исполнителей (например, “Two”). В нотации этих пьес Кейдж применяет разработанную им технику записи во “временных пределах” (англ. “time-bracket technique”)⁵⁰ – один из видов зонной нотации. Это название подразумевает, что на отдельных строках в традиционной высотной нотации фиксируются от одного до четырех последовательных звуков или созвучий, а над строками выставляются хронометрические показатели временных границ; внутри которых эти ноты могут быть озвучены.

⁴⁹ Ни на одном метрономе нет деления “231”. Похоже, П. Булез (и К. Штокхаузен в “Группах”, где тоже выставлены несуществующие метрономные указания) специально запутывает исполнителя – как это делает Б. Фернейхоу в своей условной нотации.

⁵⁰ Эта техника впервые была реализована Д. Кейджем в 1981 году в “Тридцати пьесах для пяти оркестров” и развивалась им до конца жизни.

Первое из сочинений, озаглавленных цифрами, – “Two” для флейты и фортепиано – было написано в 1987 году /#28/. На каждой строке в партитуре выписано по одному звуку. Рассмотрим первую строку флейтовой партии. Звук “d” первой октавы может возникнуть во временных пределах с {от 0’00” до 0’45”} и до {от 0’30” до 1’15”} от начала пьесы. Таким же образом прочитываются и другие строки. Естественно, синхронизации между инструментами ансамбля при такой записи быть не может, как и контрапунктического и гармонического контроля над музыкой. Следовательно, композитор реально не может предвидеть никакие аспекты звучания, хотя запись кажется достаточно точной.

Зонная нотация, по сравнению с флуктуационной, еще больше высвобождает творческую инициативу интерпретатора, так как устанавливает только крайние границы представленных для реализации возможностей.

4.2.3. Нотация “mobile”

Понятие “открытые формы” предполагает незакрепленную последовательность компонентов музыкальной конструкции. В американском музыковедении этот метод чаще именуется “mobile” (от фр. – “передвижной”, “перемещаемый”). Композитор “нотирует музыкальные элементы или события [англ. “events”], которые избираются, направляются и комбинируются исполнителем или дирижером в процессе исполнения”⁵¹ /298, 256/. “С точки зрения расположения музыкальных элементов “mobile” становится основным принципом, влияющим на музыкальную форму”, – констатирует Д. Коуп /159, 16/.

Главной целью нотации открытых форм типа “mobile”⁵² является контекст, который возникает в результате исполнения, поскольку такая нотация фиксирует музыкальную форму с алеаторической последовательностью частей в реальном времени⁵³. Важнейшее качество “mobile” заключается в том, что получающиеся при ее реализации музыкальные формы нелинейны, они спонтанно конструируются в процессе исполнения, а нотация фиксирует именно свободную последовательность отделенных друг от друга эпизодов.

Один из первых примеров формы “mobile” – “Mosaic Quartet” Г. Кауэлла, в котором исполнителю предоставляется возможность свободного выбора фрагментов⁵⁴. В кратком предисловии к партитуре говорится: “Пять частей “Мозаичного квартета” могут быть сыграны в любом порядке. Возможно следующее чередование частей при исполнении:

I-II-I-III-IV-III-V-IV-V-I-II-III-IV-V,

но допускается и любая другая последовательность. Каждая часть трактуется как единица внутри общей мозаической модели формы”. Все фрагменты квартета записаны на отдельных листах с тем, чтобы их можно было легко поменять местами перед началом исполнения.

Двадцать лет спустя мысль об открытых формах проникает в Европу. По утверждению Д. Уэлша /298, 257/, идею открытых форм, которая в конце пятидесятых годов буквально “носила в воздухе”, европейцы переняли у американского композитора Э. Брауна, фортепианные пьесы которого (из “Folio”) были исполнены на Дармштадтских летних курсах новой музыки в 1954 году.

За год до этого, в 1953 году, Э. Браун написал фортепианную пьесу “25 pages”, используя “временную нотацию”. Пьеса исполнялась любым количеством пианистов (от одного до двадцати пяти), причем страницы партитуры следовали в произвольном порядке, а читать их можно было в любом направлении (сверху вниз или снизу вверх). Таким образом, эта пьеса,

⁵¹ Э. Браун выделяет два основных смысла понятия “mobile”: во-первых, оно означает партитуры для физических манипуляций их компонентами, а во-вторых, оно подразумевает участие интерпретатора в создании произведения /145, 50/

⁵² Оговоримся, что существуют и другие виды открытых форм. Один из них наглядно представлен в пьесе Т. Райли “In C”. В пьесе существуют пятьдесят три различные линии, постепенно накладывающиеся друг на друга. Каждая из линий строится на многократном повторении заданного мотива. По мере прибавления новых линий первые постепенно и незаметно “выключаются”, – так происходит мотивное и тональное “перетекание”. При этом открывающих и закрывающих границ у формы нет, т.к. напластование может начинаться и заканчиваться произвольным образом. Очень многие минималистские произведения имеют подобную открытую форму.

⁵³ Формы и нотация “mobile” – частный вариант алеаторических форм и нотации.

⁵⁴ См. об этом в статье Д. Кейджа “История экспериментальной музыки в США” из книги “Тишина” /43, 207/.

как и “Music for Piano” Д. Кейджа /см. о ней в разделе 9.2/, знаменовала рождение “алеаторики исполнительского процесса”, при которой исполнитель волен избирать последовательность относительно стабильных фрагментов.

Открытая Г. Кауэллом и Э. Брауном форма “mobile” предвосхитила форму знаменитой композиции К. Штокхаузена “Klavierstück XI”⁵⁵, в партитуре которой на одном большом листе свободно располагались девятнадцать музыкальных фрагментов в традиционной нотации. Исполнитель начинал играть с той группы нот, которая первой попадалась ему на глаза. В конце каждой группы композитор указывал примерное обозначение темпа, динамического уровня и способа атаки в следующей возможной группе (всего существует шесть групп с разными видами этих параметров). При втором проигрывании группы исполнялись с октавной транспозицией. Когда группы были сыграны по три раза, произведение заканчивалось. При этом отдельные группы могли прозвучать один-два раза или не звучать вовсе. Еще одна из Штокхаузеновских “mobile” форм – “Momente” – набор отдельных “событий”, которые по-разному соединяются друг с другом за исключением того, что длинная медитативная секция могла быть использована только в начале произведения. Кроме того, все фрагменты группировались по трем основным параметрам: длительность, мелодия, тембр. Таким образом, в композицию вводилась некоторая предопределенность.

Вернемся к творчеству первооткрывателя форм “mobile” Э. Брауна. Его первое оркестровое сочинение в “открытой форме” – “Available Forms I” – было создано после множества камерных опытов в 1961 году /#29/. Объясняя выбор названия, которое на русский язык можно перевести как “Вероятные формы”, “Возможные формы” или “Имеющиеся в наличии формы”, Браун пишет: “Название произведения указывает на то, что элементы сочинения могут принимать всевозможные формы, которыми спонтанно управляет дирижер в процессе исполнения. Отдельные музыкальные события могут быть отрепетированы заранее, но исполнение в целом – нет” /цит. по: 159, 92/.

“Available Forms I” написаны для большого симфонического оркестра без тубы, с арфой и фортепиано и с двумя группами ударных. Все духовые инструменты, кроме кларнетов (кларнет *riccio*, кларнет *in B* и бас-кларнет), используются по одному и без разновидностей.

В предисловии к пьесе композитор дает следующие рекомендации: “В партитуре шесть отдельных страниц по четыре-пять событий на каждой. Дирижер может начинать исполнение с любого события на любой странице и двигаться в произвольном порядке, повторяя или опуская отдельные фрагменты и оставаясь на каждой странице сколь угодно долго”.

“Событиями” Браун называет небольшие сегменты партитуры, обведенные по всему периметру сплошной ломаной линией. Внутри этих сегментов крупно выставлены их номера (т.е. номера “событий”), которые дирижер и показывает “на пальцах” оркестрантам. На некоторых страницах “события” не равны по размеру, они могут взаимопересекаться, иногда одно “событие” включено в другое (как на четвертой странице /#30/). Одни события написаны для всего оркестра, другие – для небольших инструментальных ансамблей.

Партитура записана во “временной нотации”, причем длина каждого “события” устанавливается дирижером. Внутренние соотношения длительностей в партии определяют сами исполнители. В некоторых местах партитуры применяется дискурсивная графическая нотация /см. о ней в разделе 4.2.4/, указывающая лишь приблизительное направление мелодического движения – например, в партиях тромбона, альты и контрабаса в “событии” № 5 на четвертой странице. Для третьего “события” на той же странице Браун изобретает специальные знаки. В этом “событии” участвуют арфа, фортепиано, оркестровые колокола и ксилофон. Для каждого из инструментов выписаны несколько звуков (четыре или пять), которые должны звучать в порядке, показываемом знаками: вместе, арпеджио вверх или вниз.

“Концепция этого сочинения, – говорит Браун в том же предисловии к пьесе, – состоит в том, что партитура – это определенный материал, имеющий различные характеристики и подлежащий различным модификациям, которые спонтанно происходят во время исполнения: материал изменяется комбинационно (“событие плюс событие”), последовательно,

⁵⁵ Это подтверждает К. Стоун: “В действительности, попытки Эрла Брауна в этом направлении предшествовали изобретениям К. Штокхаузена, несмотря на то, что последнего обычно считают создателем новых нотационных процедур” /279. xvii/.

динамически и во времени. Это концепция звука, организующего события, и ансамбля как “пластического” материала, способного формироваться и изменяться различными способами. Роль дирижера аналогична роли художника, который имеет холст (время), краски (тембры) и творческий потенциал для работы с этими средствами. В “Available Forms I” длительность событий подразумевается, тембр задан, но может меняться (динамически), микроформы сочинены и, таким образом, возможности для комбинаций обусловлены в некоторых, но не во всех случаях. При всех условностях такая концепция создает высокую степень пластичности сочинения, и эта пластичность – необходимый элемент, который вовлекает исполнителей, дирижера, слушателей и меня самого в непосредственную жизнь произведения”.

Запись синхронизации инструментов в партитурах является специальной проблемой в современной недетерминированной нотации. Участие исполнителя в творческом акте и введение элемента случайности в реализацию может быть как абсолютно свободным, так и ограниченным (это помечается с помощью букв, цифр, стрелок, линий, цветовых и словесных инструкций, диаграмм). В случаях “mobile” решение о последовательности фрагментов принимается в процессе репетиций или во время самого исполнения. Выбор фрагментов определяют дирижер и сами исполнители (совместно или независимо друг от друга). Таким образом, итог полностью зависит от совокупности случайностей⁵⁶.

В нотации открытых форм, как и в других видах недетерминированной нотации, партитурная запись иногда оказывается невозможной и не нужной, так как в ней не предполагаются точные соотношения между инструментами. Например, в “Дуэте II” К. Вулфа /#31/ указывается порядок вступления голосов, а ритмические отношения между ними не ясны, поскольку второй исполнитель начинает играть фрагмент своей партии только тогда, когда заканчивает первый. То есть, нотная запись является одновременно и партией, и партитурой.

Партитуры Вулфа являются своего рода лабиринтами, в которых исполнитель вынужден долго блуждать, прежде чем выйти на правильную дорогу. Д. Кейдж сравнивал исполнителя партитуры Вулфа с “путешественником, постоянно пересаживающимся с поезда на поезд. Этот путешественник должен быть всегда наготове и держать ухо востро” /цит. по: 268, 415/. “Люди иногда спрашивают, – поясняет сам Вулф, – почему ты просто не объяснишь, что ты хочешь от исполнителя? Я объясняю! Действия здесь указаны...” /цит. по: 164, 65/.

“Дуэт II” Вулфа состоит из шести секций, которые могут быть исполнены в любом порядке. Нотные головки разной формы указывают на их разную длительность: черные ноты – короткие, белые квадратные – длинные, белые круглые – различной длины.

Исполнителям “Дуэта” необходимо:

- совпасть в выборе фрагмента: второй исполнитель должен верно определить по первому звуку, какой фрагмент избран первым музыкантом. Если этого не произошло, то игра резко обрывается, и исполнение фрагмента начинается сначала;
- внутри фрагментов легко приспосабливаться друг к другу. При этом исполнителям рекомендуется очень внимательно следить за игрой партнеров, чтобы успеть вовремя отреагировать на нее и вступить со следующей нотой.

При музыкальном осуществлении такой чрезмерно сложной нотации возникает особое качество звучания: вступления голосов обычно нервозны и судорожны, так как исполнители должны не просто зрительно прочитывать и аудиально реализовывать партитуру, а “ловить” на слух партию партнера и лишь затем трансформировать нотацию в звуки. Исполнение таких произведений Вулфа требует колоссального напряжения. “Эта нотация скорее задает условия, при которых производятся звуки, чем организует звуки, получающиеся посредством действий исполнителя” /139, 73/. Нотация Вулфа – это “материал для композиции – то, что еще должно быть переведено в нотацию. Нотацию Вулфа можно назвать экспериментальной, в первую очередь, потому, что ее знаки не определяют реакцию на них” /153, 25/.

⁵⁶ М. Салонов пишет: “Даже талантливому опытному автору трудно найти тонкие методы внесения подвижных зон в стабильные структуры и естественно использовать контакт фиксируемой музыки с мобильными фрагментами в горизонтали и вертикали, сохранив при этом свою власть над художественными нюансами результата” /89, 62/.

Партитурной записи не может быть также в Концерте для фортепиано с оркестром и в циклах “Variations” Д. Кейджа, где сочетание линий изменяется по принципу случайности при каждом новом исполнении /см. анализы этих партитур разделах 9.2 и 10.3/.

Очень оригинальна и в то же время проста по замыслу партитура “Viola and Orchestra” М. Фелдмана /#32/, записанная в традиционной нотации. Все инструменты вступают одновременно, но далее в каждой инструментальной партии имеются индивидуальные, не совпадающие друг с другом по вертикали, блоки для повторений, причем количество повторений в этих блоках может быть произвольным. Следовательно, теряется вертикальная координация партий во времени. Хотя в партитуре имеются сквозные для каждой из инструментальных групп тактовые черты, они перестают соответствовать своему предназначению и фактически являются чисто декоративными, так как не показывают реальные метрические соответствия между партиями.

М. Фелдман не раз использовал технику одновременного начала и дальнейшего расхождения в движении голосов. Во всех пьесах под названием “Durations” /см. первую из них в #33/ инструменты вступают одновременно, а далее следуют каждый в своем темпе, в произвольном ритме и длительностях, исполняя предписанные им созвучия. Следовательно, вертикальная координация голосов теряется сразу после первого аккорда.

Заметим, что принцип “mobile” используется не только в рамках формы, но и внутри отдельных мелодических построений. Например, в “Tempi Concertati” Л. Берно группа нот может быть прочитана с любой точки и в любом направлении, очень быстро и с повторениями. Если она прерывается, то звук, на котором остановилось движение, должен тянуться до конца горизонтальной линии-стрелки:



4.2.4. Графическая нотация

В графической нотации, помимо необычного использования знаков традиционной нотации, применяются другие визуальные символы. Эта нотация связана с отказом от конвенциональной трактовки нотных и словесных знаков и с применением методов изобразительной графики (она также называется “музыка для глаза”). Графическая нотация возникла в конце 40-х – начале 50-х годов⁵⁷. По-видимому, для музыкантов настала пора раскрепощения от вековых “оков” традиционной эстетики оформления текста⁵⁸. Музыканты пытаются решить другую задачу: как сблизить расстояние между автором и реципиентом⁵⁹ и дать последнему возможность свободно высказываться и импровизировать.

“Переход к новой “нотации”, по утверждению Кардью, должен был способствовать преодолению отчуждения, связанного с традиционными устаревшими формами музицирования... Образцы “графической музыки”, теоретически подкрепленные рассуждениями Д. Шнебеля, в сущности, отрицают представления о музыке как о временном искусстве: “графическая музыка” не нуждается (в принципе) во времени и в исполнении” /55, 53/. Музыковед В. Гизелер высказывает предположение о том, что композиторы-графики стремятся открыть в музыке слышимое /185, 33/⁶⁰. Д. Коуп называет графическую нотацию второй по важности концепцией (после проблемы временных отношений) современной нотной записи. Партитуры в графической нотации, по его словам, создаются “для того, чтобы побудить исполнителя к действию

⁵⁷ Еще в 1924 году Генри Кауэлл написал пьесу “Ансамбль” для струнных инструментов, добавив в инструментарий три издающие “бычий рев” “грохочущие доски” юго-западных американских индейцев – подвешенные на закрученной веревке дощечки. В процессе раскручивания с определенной скоростью производится жужжащий звук. Для его фиксации Кауэлл едва ли не впервые в истории современной музыки использовал графическую нотацию, с помощью которой изобразил динамические характеристики при вступлении этих инструментов /#34/.

⁵⁸ А. Соколов справедливо сравнивает музыкальную графику с древней пиктографией, называя возрождение принципов старой нотной записи ретронотацией /95, 127/.

⁵⁹ В данном случае понятие “реципиент” включает в себя любого субъекта, так или иначе воспринимающего партитуру: им может быть потенциальный исполнитель, слушатель, зритель.

⁶⁰ Он же отмечает, что когда-то звук и образ имели общую родину и должны прийти ее снова /185, 33/.

(к любому действию), а не для того, чтобы сообщить нечто слушателю с помощью исполнителя" /159, 21/. Графическая нотация открыла дорогу вольной и неограниченной импровизации в искусстве. Именно графическая музыка подготовила почву для возникновения алеаторики и других подобных явлений (например, "инструментального театра", хэппенинга, мультимедиа /см. о них в разделах 9.2 и 9.4/).

Синтезируя музыку и изобразительное искусство⁶¹, создатели графической нотации изобрели принципиально новую знаковую систему, новый тип языка, с помощью которого они попытались вырвать "письменную" музыку из оков понятной только музыкально образованным людям традиционной нотации, и сделать такую музыку доступной рядовому слушателю. "Роль этих партитур та же, что и у абстрактной живописи: возбуждение субъективных ассоциаций" /63, 252/⁶². Музыка начинает "говорить" сразу на двух общедоступных языках: языке звуков и языке простых изобразительных линий, зачастую приближенных к детскому рисунку.

В графической музыке произошла эмансипация оптически воздействующей записи. И композиторы, и реципиенты стали воспринимать партитуру как автономную, самодостаточную часть творчества, которая может требовать или не требовать аудиальной реализации. В связи с этим теряет свое значение и традиционное наполнение партитуры – средства для дальнейшей звуковой реализации – с ее законами расположения нотных знаков.

Эмансипация записи изменила традиционные партитурные пространственно-временные отношения /см. об этом 126, 9/. Время отныне не трактуется линейно, согласно однопавленному движению взгляда при чтении партитурной страницы слева направо. Оно перестает "просчитываться" и соотноситься с размером партитурного листа: одна страница в графической нотации может длиться от нуля до бесконечности. Пространство партитуры тоже меняется. Стабильное размещение инструментария при оркестровом расположении исчезает: уже нет определенных составов для исполнения. Теряется "координатная сетка" партитуры; исполнительские ориентиры отменяются вместе с самими нотными знаками. Многие графические партитуры можно располагать на пюпитре разными способами, переворачивать их и менять направление прочтения. Однако, в некоторых из них сохраняются внешние признаки традиционной партитурной записи при полной или частичной трансформации нотных знаков, как, например, в пьесе для флейты соло из цикла Л. Андриессена "Paintings" /#35/.

Графическая нотация в определенном смысле обобщила представления музыкантов предшествующих эпох, которые считали, что нотный текст должен выглядеть эстетично. Следуя этой традиции, композиторы, работающие в области графической музыки, нередко абсолютизировали визуальный аспект музыки. Крайним проявлением этой тенденции стала "беззвучная" музыка, существующая лишь в живописном воплощении и дающая волю музыкальному воображению потенциального "зрителя-слушателя". Такая музыка не нуждается ни в живом исполнении, ни даже в записанной на пленку реализации, для нее достаточно лишь визуального облика⁶³. Некоторые композиторы даже прославились благодаря изощренному оформленному нотному тексту – при том, что их сочинения не часто звучат на концертных эстрадах. Среди них – С. Буссотти /см., например, его "Фортепианную пьесу для Дэвида Тюдора" № 4, #36/, Р. Хаубеншток-Рамати, А. Логофетис, Д. Шнебель и другие.

⁶¹ Проблема взаимовлияния музыки и изобразительного искусства настолько широка и глобальна, что могла бы послужить темой отдельной работы.

⁶² К. Стоун называет графические партитуры "подразумеваемыми" /280, 522/. Музыкальные партитуры не раз экспонировались на художественных выставках /см. об этом, например, 173/.

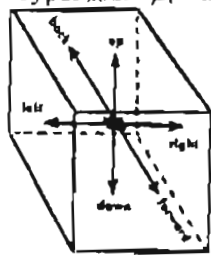
⁶³ Один из любопытных примеров в буквальном смысле "хорошо выглядящей" партитуры – цикл американского композитора Тома Джонсона "Symmetries". Это еще один ракурс графической нотации, воплощенной через традиционную нотную запись. Как пишет автор в предисловии к партитуре, он имел возможность воспользоваться весьма редкой нотной печатной машинкой, которая умеет воспроизводить основные символы традиционной нотации, и сделал более пятидесяти "музыкально-печатных эскизов", симметричных внутри себя, составив из них чисто визуальный цикл "Symmetries". Впоследствии, попытавшись исполнить эти картинки, он понял, что стремится буквально воспроизводить визуальную симметрию в звуках и осуществил "звуковое переложение" этих эскизов, симметрично располагая нотные символы в партитуре. Примечательно, что первоначальные эскизы, сделанные на печатной машинке, эстетически куда более привлекательны, чем записанные от руки звуковые фрагменты. Сам вид пропорциональных и идеальных (с точки зрения правописания) нотных знаков, к которым мы с детства привыкли, да еще и красиво и симметрично лежащих на неразлинованном листе белой бумаги, возбуждает особое чувство наслаждения совершенством.

В графической нотации можно выделить два основных типа (с точки зрения написания ее элементов): дискурсивный и суггестивный (термины Д. Ухова /98/). Первый предполагает какое-то, хотя бы и весьма условное, присутствие визуальных соотношений, свойственных традиционной нотации – например, когда в нем задано приблизительное направление движения голоса (как в отдельных фрагментах партитуры Э. Брауна “Available Forms I” /#29/). В суггестивной нотации отсутствует даже намек на традицию, она сама по себе является живописным произведением – но с возможной звуковой реализацией.

Одна из первых⁶⁴ пьес графической музыки – “December 1952” /#37/ Э. Брауна для произвольного состава исполнителей (см. ее подробный анализ в статье Э. Денисова “Музыка и машины” из книги “Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники” /23, 159-160/). Создание этой пьесы было инспирировано творчеством художников Джексона Поллока, Александра Калдера и Роберта Раушенберга⁶⁵. Вспомним, что примерно в то же время (во второй половине 1952 года) появилось еще одно сочинение, на которое воздействовала современная живопись – знаменитая пьеса Д. Кейджа “4’33’”, перевернувшая весь музыкальный мир. Слава этой пьесы оказалась настолько громкой, что сочинение менее известного Брауна оказалось отодвинутым на задний план. Тем не менее, именно за Брауном, сами того не подозревая, последовали многие композиторы второй половины нашего века, решившие передать средствами графики то, что они слышат в звуках. Крупный английский исследователь современной музыки Пол Гриффитс считает “December 1952” “едва ли не самой ранней, наиболее загадочной и наиболее элегантно из графических партитур” /191, 73/.

В предисловии к партитуре композитор пишет: “Композицию можно исполнять в любом направлении с любой точки в избранном пространстве в течение любого времени и с любой из четырех ротационных позиций в любой последовательности, используя при исполнении только три измерения (вертикальное, горизонтальное и временное); толщина линии-события указывает относительную громкость и/или (где позволяет инструмент) кластеры. В четырех измерениях, относительная толщина и длина линий-событий – это функции позиции этих событий еще и в глубинном плане партитуры. Тогда все характеристики звука и их отношения подвергаются постоянным изменениям и модификациям. Главное, чтобы пьеса исполнялась непосредственно по этой графической “импликации” (отдельной для каждого исполнителя), и заранее ничего не было predetermined, кроме общего времени звучания. Возможен и противоположный вариант, но определенность не должна противоречить партитуре и приведенным в ней инструкциям”.

То есть, композитор воспринимает “картинку” пьесы, состоящую из произвольно расположенных внутри прямоугольника горизонтальных и вертикальных черточек разной длины и толщины, в виде опосредованной традиционной партитуры, которая включает указания, связанные с высотой и длительностью звуков. Но в ней есть и “третье измерение”, поскольку автор представляет в виде основной структуры для “Декабря 1952” параллелепипед:



“Декабрь 1952” Э. Брауна многократно исполнялся и записывался на пленку в различных прочтениях. Как правило, исполнители трактуют эту “музыку для глаз” как нежно-лирическую – то ли опираясь на слуховые воспоминания о других произведениях Брауна, то ли воспринимая живопись как гибкое и пластическое искусство, порождающее мягкие звуковые линии.

⁶⁴ Заметим, что итальянские футуристы и вслед за ними российские “будетляне” уже в 10-годы нашего столетия задумывались о музыке вне нотного стана /см. об этом 78, 99/.

⁶⁵ Э. Браун был инициатором серии концертов из своей и чужой современной музыки в галереях и художественных музеях Америки и Европы и стремился доказать близость современной живописи и музыки.

Один из ярких примеров графической дискурсивной нотации находится в партитуре Л. Берлио "Passaggio" для сопрано, двух хоров и оркестра, являющейся, по сути, Страстями нашего времени. В этом произведении использованы самые разнообразные возможности хорового музицирования. Первый хор располагается в оркестровой яме, солистка – на сцене, а поделенный на пять групп второй хор – в аудитории⁶⁶, комментируя происходящее на сцене на четырех языках (итальянском, немецком, английском и французском) или участвуя в действии (часто с латинскими текстами). В одном из фрагментов Берлио прибегает к цитированию известных мелодий (в том числе "God Bless America" и "O Sole Mio") в хоровых партиях, но поскольку хор мгновенно набирает силу и мощь, мелодии и отдельные голоса растворяются во всеобщем зычном реве.

В некоторых фрагментах Берлио указывает только отдельные слова и фразы (как речевые, так и с приблизительной высотой), которые хористы должны развивать по своему усмотрению в течение некоторого периода времени. Иногда композитор не выписывает точные партии, а дает приблизительное направление движения голосов, как в партии второго хора (В) и в окончании строки у первого хора (А) в примере #38 (здесь представлены только партии хоров). Нотация очень наглядно передает переходы от мгновений ясности к сумбуру.

В суггестивной графической нотации нередко возникают конкретные живописные изображения – как, например, в партитуре "St. Adolf Ring" американского минималиста Терри Райли #39/. Немалый интерес представляет также партитура "Stripsody" для голоса соло, созданная певицей Кэти Берберян в содружестве с художником Роберто Замарином – явно под влиянием посвященной Берберян "Арии" Д. Кейджа. На трехлинейном "нотоносце" (линии которого соответствуют нижнему, среднему и верхнему регистрам голоса) расположены "интонационно" записанные слова и слоги, сопровождаемые выразительными рисунками #40/. Певец должен произносить эти слова в соответствии с намеченной графическим контуром букв интонацией и сопровождать их аналогичными жестами и движениями. Сцены отделяются друг от друга разделительными чертами. Нотные станы исчезают в моменты пауз или равномерной речи. На восьмой странице появляется цитата из "Травиаты" Верди, записанная в традиционной нотации, переходящей в табулатурную – насколько выразительно ее художественное изображение! #41/.

Подобное "интонационное" выписывание текста в вокальной музыке было довольно распространено в 60-е годы. Подобная "инструментально-театральная" партитура Роджера Рейнольдса "The Emperor of Ice Cream" точно хронометрирована (каждая страница длится двадцать секунд, структурные события отделены друг от друга разделительными чертами). Исполнители должны строго соблюдать указанные автором траектории движения по сцене. Любопытны приемы вокальной нотации, применяемой композитором: в ней дается текст, расположенный чаще всего прямо на нотном стане в виде слов-интонаций, величина и толщина шрифта которых указывает на соответствующие динамические оттенки и темповые критерии. Квадратными буквами обозначается шепот. Если слова расположены на пятилинейном нотном стане, они обозначают точные высотные координаты; если на трехлинейном – регистровые (как в "Stripsody" К. Берберян); если нотный стан отсутствует, исполнитель должен просто произносить указанные слова. В примере #42/ показана одна из страниц партитуры.

Возможно подразделение графической нотации на два подвида в другой плоскости: нотация с аудиальной реализацией и без таковой. К первому типу относится любая нотация, как с использованием нотных знаков, так и без него. Например, Р. Моран, создав "Четыре видения", абсолютно свободные от каких-либо намеков на традиционную нотную графику, категорически настаивал на их музыкальном исполнении. В отличие от него, Том Джонсон в ста четырех картинках "Воображаемая музыка" использовал различные нотные знаки и отнюдь не предполагал исполнение этого цикла /две части из этого цикла представлены в #43, #44/. Даже в творческом каталоге он отнес этот цикл к разделу книг, а не музыкальных произведений.

⁶⁶ Заметим, что присм размещения исполнителей в аудитории применялся и раньше. Американский композитор Генри Брандт в "Antiphony I" (1953), еще до новшеств признанного первопроходца и в этой области К. Штокхаузена, расселял группы инструменталистов вокруг и внутри аудитории, открыв тем самым дорогу различным экспериментам с пространством концертного зала.

Совершенно необычным примером графической нотации, соединенной с принципами зонной и флуктуационной, является партитура Д. Кейджа "Variations I" /см. ее анализ в разделе 10.3/. В развитии такого типа нотации у Кейджа было немало последователей. Р. Эшли в пьесе "in memoriam ... KIT GARSON" использовал соединение точек и линий на фоне миллиметровой бумаги. Другая графическая партитура Эшли "in memoriam ... CRAZY HORSE (symphony)" также приобретает различные реализации в зависимости от способов проектирования ее символов в звуки /#45/.

Большой вклад в развитие графической нотации внес К. Кардью⁶⁷, создав в 1963-1967 годах опус "Treatise" – музыку графического дизайна, игру без правил, лабиринт без разгадки. В то время композитор создавал только импровизационную музыку, применяя свои навыки классического и джазового музыканта /#46/.

В 1974 году появилась одна из первых российских партитур в графической нотации – "Balletto" Виктора Екимовского с изображением жестов дирижера /#47/. Приведем авторское предисловие к партитуре:

"Партитура представляет собой графическую запись дирижерских жестов, указаний, движений, манеры поведения. Расшифровка знаковых систем возлагается на фантазию, артистизм и творческое соавторство дирижера. Каденция предполагает свободную импровизацию без каких-либо ограничений. В исполнении может принять участие любое количество музыкантов. Игра без нот предусматривает ориентировку исключительно на действия дирижера. В соответствии с процессуальной структурой настоящего исполнения, музыканты вольны индивидуально интерпретировать средства музыкальной выразительности. Концертное исполнение возможно без предварительной репетиции".

К графической музыке можно отнести и многочисленные круговые изображения – источники для импровизации, такие, как партия подготовленного фортепиано в композиции с магнитофонной пленкой "Пение птиц" Э. Денисова /#48/ и партитура А. Кнайфеля "A Prima Vista", рассчитанная на коллективную импровизацию четырех исполнителей на пяти группах ударных инструментов /#49/. Затемненные участки в предлагаемом круге показывают зоны звучания инструментов. Круг имеет четыре положения, обозначенных цифрами, и исполнители распределяются по четырем группам в соответствии с этими положениями круга, а пятая группа остается свободной. Доиграв свою партию (по одному из внутренних концентрических колец), исполнитель переходит в свободную в данный момент группу, а после этого выбирает ту группу, в которой он еще не импровизировал, совершая таким образом полный оборот по сцене.

4.2.5. Вербальная нотация

Еще один вид современной нотации, связанный с отказом от использования нотных знаков и с побудительным воздействием на реципиента, – это вербальная (словесная) нотация. В ней используются только символы письменного языка, образующие информативное сообщение. Можно выделить два основных типа вербальной нотации: "инструктирующий" и "ассоциативный". В первом случае интерпретатору даются указания о порядке действий при исполнении, во втором – поэтически-лингвистическими средствами навевается особое настроение для импровизации в соответствии с заданными в тексте образами.

В 1968 году появилась вербальная партитура К. Штокхаузена "Aus den Sieben Tagen", одна из немногих классических вербальных партитур в мировой музыке /#50/. Нотацию такого типа сам композитор называет "интуитивной": "Музыка, навеянная интуицией, несет в себе значительно больше, чем простую сумму индивидуальных идей, благодаря взаимообусловленности музыкантов" /цит. по: 238, 374/. К. Штокхаузен активно внедряет вербальную нотацию в партитуры с другим графическим наполнением, плакатно комментируя означенные события, например, в произведении "Mixtur" /#51/.

⁶⁷ По словам М. Фелдмана, "какие бы направления современной музыки ни возникли в Англии, это будет только благодаря Кардью, из-за него, с его помощью. Если новые идеи в музыке воспринимаются сегодня в Англии как движение, это потому, что он действует как моральная сила, как моральный центр" /цит. по: 244, 97/.

Вербальную нотацию использовали участники английского ансамбля “Разношерстная музыка”, которым руководил композитор Корнелиус Кардью. В Америке ее активно применяли композиторы-экспериментаторы и минималисты.

К. Вулф так объяснял свою приверженность вербальной нотации: “Без достаточного количества пояснений пьеса не может обрести цельность и полновесную жизнь” /цит. по: 244, 96/. Во время пребывания в Англии в 1968 году Вулф создал целую серию партитур в вербальной нотации для ансамбля “Разношерстная музыка”, озаглавленную “Коллекция прозы”.

Одна из самых сложных пьес этой коллекции – “Игра” – состоит из “указаний исполнителю, как извлекать звуки” /там же/. В авторском предисловии сказано, что пьеса написана “не только для профессиональных музыкантов, а для всех тех, кто питает склонности к игре со звуками. Немного изобретательности, дисциплины, внимательности и терпения только улучшают исполнение” /там же/.

Партитура “Игры” – образец инструктирующей нотации – содержит такие пояснения:

“Извлекать звуки следует короткими вспышками, желательно, с ясными контурами; затем снизьте громкость, после этого два или три раза максимально усильте звучание, пока не перестаете различать звуки. В процессе исполнения делайте паузы (двух-, пятисекундные или произвольные); иногда накладывайте события друг на друга. Долгий звук или комплекс или последовательность звуков нужно повторять один, два, три, четыре или пять раз. Иногда играйте так, как будто никого вокруг нет, иногда подлаживайтесь под других исполнителей (улавливая тот момент, когда они начинают или заканчивают, играют или двигаются); исполнителю следует начинать, продолжать или заканчивать играть по сигналу (или в течение двух или пяти секунд после сигнала), который может последовать в любой момент”.

Примером ассоциативной вербальной нотации, менее подробной и дающей больший простор для фантазии, служит партитура ЛаМонт Янга “Композиция 1960 № 10”: “Проведи прямую линию и следуй ей”. Другой пример – композиция Йоко Оно “Пьеса ударов” с текстом “Слушай удары сердца”.

Как уже было сказано, в вербальной нотации записываются произведения музыкально-действия, например, хэппенинг американского минималиста Стива Райха “Pendulum Music”, в партитуре которого подробно описан процесс установки, подключения и раскачивания маятников-микрофонов, издающих при колебаниях изменяющиеся звуки /#52/.

Симптоматично, что после Второй мировой войны начала разрабатываться не только словесная музыка, но и особый вид поэзии, связанный с невербальным акустическим наполнением стиха. В 1968 году в Стокгольме состоялся первый международный фестиваль “текстово-звуковых композиций” (англ. “Text-Sound Composition⁶⁸ Festival”), ставший затем ежегодным, – он-то и ознаменовал создание целого направления, родившегося на стыке музыки и поэзии.

История этого направления ведет свое начало от экспериментов первых десятилетий XX века – итальянских и русских футуристов, некоторых французских поэтов⁶⁹. После Второй мировой войны их поиски были продолжены с возникновением “конкретной поэзии”. Позднее один из представителей этого течения, швед Ойвинд Фалструм, разработал возможности “радио-поэзии”, используя для своих сочинений голоса птиц. Другой поэт, Боб Коббинг, выделил в конкретно-звуковой поэзии две линии: 1) научно-лингвистическое исследование речи; 2) объединение музыки и поэзии, естественной первоизданности и необузданности танца /см. об этом 228, 10/. Он же считает, что “поэзия отказалась от слов и от букв, акустически и оптически. Визуальную поэзию можно услышать, понюхать, она имеет цвет, вибрацию. Звуковую поэзию можно изобразить в танце, попробовать на вкус – она осязаема” /там же, 12/.

Авторы звуковой поэзии сами дают теоретическое обоснование нового направления. Герхард Рюм считает, что “звуки человеческой речи обладают достаточной выразительностью, которая не требует перевода. Из этого звукового разнообразия, выходящего за рамки какого-либо национального языка, могут быть образованы художественные структуры, со-

⁶⁸ Термин принадлежит шведским поэтам и музыкантам Эмилю Джонсону и Ларс-Гуннар Бодину.

⁶⁹ См., например, произведения С. Малларме и “Каллиграммы” Г. Аполлинера. Описывая последний цикл “идеограмм”, Н. Балашов замечает: “Такого рода опыты делались до нашей эры эллинистическими поэтами, к ним обращались позднее, но они не играли значительной роли в истории поэзии” /7, 261/.

стоящие из сочиненных, переаранжированных, повторенных звуков... Эти звуки – самый непосредственный и естественный творческий материал. Звуковая поэзия для меня – не окончательные поэтического развития, а один из наиболее волнующих и многообещающих этапов” /там же, 74/.

Авторы “текстово-звуковых композиций” полагают, что элементы речи можно использовать для сочинения музыки. Не случайно многие поэты испытывают воздействие музыкантов-экспериментаторов, и в первую очередь – Д. Кейджа: один из основоположников направления “текстово-звуковых композиций” Бенгст Эмил Джонсон прямо отмечает “влияние, которое на меня оказала музыка Д. Кейджа и личное знакомство с ним; чтение популярных книг по дзен-буддизму; электронная музыка и другие новые звуки” /там же, 42/.

“Текстово-звуковые композиции” нашли наибольшее применение в области электроакустической музыки: именно компьютерная и MIDI-технология позволяют максимально использовать потенциал человеческого голоса и речи. По мнению одного из наиболее талантливых французских “звуковых” поэтов Франсуа Дюфрена, магнитофон освобождает поэзию от нотационных проблем и открывает новые возможности вокального театра /см. там же, 10/.

Как правило, авторы “текстово-звуковых композиций” уделяют большое внимание не только поэтической и акустической стороне текста, но и его визуальному аспекту – ведь область искусства, к которой относятся их сочинения, теперь нельзя однозначно определять: они творят одновременно в сфере поэзии, живописи, музыки и театра. Графическое оформление их стихов необычайно изощренно, изобретательно. Собственно говоря, стихи могут состоять не из слов и даже не из букв, а просто из неких графических символов – так же, как и музыкальные графические партитуры. В таких случаях грань между поэтической и музыкальной графической нотацией практически стирается – хотя все же поэты стремятся воспроизводить в своих картинах хоть отдаленное подобие буквенных, а композиторы – нотных знаков.

5. Символы и знаки современной нотации

Некоторые приемы игры на инструментах и специальные эффекты, которые используются в современной музыке, не новы (например, пиццикато на струнных большим пальцем или левой рукой появились задолго до XX века), но концертный репертуар с их использованием значительно расширился именно в наше время. В этой главе предлагаются сведения о самых типичных знаках современной нотации⁷⁰.

В современной записи существует несколько наиболее распространенных видов *расположения партитурных элементов*:

1. Элементы партитуры разделяются, чтобы исполняться в любом порядке. Страницы не сшиваются и не нумеруются, таким образом исполнителю позволяет выбирать их произвольную последовательность страниц (как, например, в Концерте для фортепиано с оркестром Д. Кейджа или в “Plus-Minus” К. Штокхаузена). Фрагменты внутри листов отделяются и нумеруются для возможных чередований и перемен (как в нотации “mobile”). Иногда в странице вырезается “окно”, сквозь которое проглядывает другая страница (как в “Caract[er] Jeres Ib” А. Пуссера).
2. Связующие элементы – линии, лиги, другие специальные символы – показывают переходы от одного события к другому (как в партитуре Р. Хаубенштока-Рамати “Mobile for Shakespeare” /#53/).
3. Размеры партитурных листов могут быть увеличены для лучшего показа элементов при насыщенном тексте (у Д. Лигети, Д. Крама). Иногда используется прием записи нот на длинном листе, скрученном в рулон – например, так возможно соединить партии в “Торофоника” Б. Шеффера. Слишком большое *divisi* струнных побудило Я. Ксенакиса использовать для записи произведения “Terrêktorh” партитурные листы высотой в один метр, чтобы разместить на них восемьдесят пять нотных станков.

Нередко композиторы используют для записи одного сочинения партитурные листы разных размеров. Распространено подгибание или складывание больших листов по размерам меньших. Но встречаются и особые случаи: например, Х. Лахенманн составляет партитуру “Introversion I” из нескольких сшитых по левому краю книжек, расположенных вплотную одна под другой в общей обложке большого формата, причем границы книжек не всегда равномерны по высоте и могут не совпадать на разных страницах. От различного раскрытия этих книжек и взаиморасположения их страниц и зависит окончательный формообразующий результат.

В “Piano music” американского композитора С. Люнетты короткие страницы чередуются с длинными так, чтобы большая по длине страница продолжала меньшую – исполнитель может либо играть, переворачивая короткую страницу обычным образом, либо, не переворачивая, продолжать играть по длинной странице (нотные знаки на коротких и длинных страницах синхронизированы для такого продолжения).

4. В партитурах используются разные цвета для выделения тех или иных элементов, как в Струнном квартете Питера Маквелла Дэвиса, в “Торофоника” Б. Шеффера или в “Aria” Д. Кейджа /в примере #54 представлена одна из страниц этой партитуры в черно-белом варианте/. В последней партитуре, написанной для певицы Кэти Берберян, избрана ось координат: каждая страница по горизонтали длится тридцать секунд, по вертикали просчитывается примерная высота звучания по отношению к общему амбитусу голоса певицы. При этом “нотными знаками” являются черные волнистые линии, расположенные на страницах произвольно (без нотноосцев), с подписанным под ними текстом на пяти языках (армянском, русском, итальянском, французском и английском – на этих языках говорила Кэти Берберян), и черные квадраты, означающие различные шумы (немузыкальное ис-

⁷⁰ В этой главе мы сознательно не касаемся нотационных новшеств, введенных такими музыкальными корифеями, как Г. Малер, И. Стравинский, Б. Барток, Д. Шостакович.

пользование голоса, удары, механические и электронные звуки). Разными цветами Д. Кейдж символизирует характер исполнения вокальных линий. В принципе, могут быть избраны любые десять соотношений цветов и способов исполнения. Д. Кейдж в предисловии к партитуре перечисляет те, которые использовала Кэти Берберян: темно-синий – джаз, красный – контральто (и лирическое контральто), черный с параллельной пунктирной линией – Sprechstimme, просто черный – драматический голос, багровый – стиль Марлен Дитрих, желтый – колоратура (и лирическая колоратура), зеленый – народный голос, оранжевый – восточное исполнение, светло-голубой – детский голос, коричневый – пенне “в нос”.

В партитуре “*Cantus perpetuus*” А. Шнитке также использует разные цвета для символического зрительного выражения духовной истории человечества.

5. Во многих ансамблевых и оркестровых партитурах даются подробные схемы расположения инструментов на сцене (см., например, партитуры Д. Крама, К. Штокхаузена и других композиторов). Забавный пример такой схемы находим в партитуре американского композитора Дэвида Река “*Blues and Screamer*” /#55/.

5.1. Элементы нотации

Нотные станы часто приобретают самые неожиданные формы. А. Лурье в пьесе “*Формы в воздухе*” /#56/ впервые применил дискретные (прерывающиеся) ноты. К концу пятидесятых годов их начали использовать авангардисты и И. Стравинский – в “*Movements*”

/#57/ и “*Реквием*”. Примерно с этого времени “недописанные” ноты становятся типичным признаком партитурной записи.

Другие способы необычного использования нотных станов связаны с той или иной модификацией их геометрического расположения. Например, П. М. Дэвис в третьей части композиции “*Eight Songs for a Mad King*” располагает нотные станы вертикально и сверху сводит их воедино /#58/. Более всего распространены “круговые” нотные станы, как, например, в композиции “*В созвездии Гончих Псов*” В. Екимовского /#59/.

Подобные партитуры с необычным местоположением нотных станов стали знаками стиля американского композитора Д. Крама. В его партитурах нотные станы теряют свою изначальную устойчивость и предопределенность, начинают изгибаться, принимают форму круга или спирали, отражая гибкость звуковых образов и напоминая о символических изображениях в нотных рукописях Ренессанса. Крам впервые использует визуально-символическое расположение нотных станов в произведении “*Eleven Echoes of Autumn*”. Пьесе “*Эхо № 5*” предпослана в качестве эпиграфа строка из стихотворения Ф. Г. Лорки “...и сломанные арки, где время страдает” – и нотный стан изогнут и разбит, изображая сломанную арку /#60/. Такие же арки композитор рисует и в двух последующих пьесах цикла.

В двух первых фортепианных циклах “*Макрокосмос*” используется несколько видов символического расположения нотного стана. В “*Crucifixus*” из первого тома изображен крест, и пианист должен повернуть лист во время исполнения на 90 градусов /#61/. В “*Спиральной галактике*” – последней части того же произведения – Крам выписывает настоящую спираль, причем и звучание он “закручивает” особым образом: пьеса начинается в почти неразличимом крайне низком регистре пианиссимо, постепенно проходит через весь диапазон фортепиано и завершается мельчайшими пассажами на rrrr в верхнем регистре /#62/. Типичными для воплощения образов солнца и луны становятся у Крама круговые нотные станы (например, в “*Songs, Drones and Refrains of Death*”). Во втором томе “*Макрокосмос*” таких примеров несколько. Один из них – пьеса № 4 “*Солнца-близнецы*”. Традиция подобных символических изображений восходит к рукописям эпохи Ренессанса вплоть до У. Берда. Такой “адрес” истока композиторских исканий не случаен. Представляется, что Крам намеренно хочет сохранить и подчеркнуть в музыке связь времен, отсылая своих слушателей и исследователей к музыкальному опыту прошлого.

Нотные станы могут дробиться и следовать друг за другом в нетипичном порядке, который, как правило, расширяется композитором. Например, М. Копытман в произведении

“Letters of Creation” /#63/ фиксирует изобретенную им гетерофонную фактуру с расщеплением мелодии на несколько почти одновременно звучащих вариантов с помощью “вставок” в горизонтальную структуру систем. Прямыми линиями и цифровыми обозначениями над началами “вставных” строк он показывает последовательность вкраплений женского голоса в основную оркестровую ткань.

Акколады в начале системы превращаются в прямую двойную или даже в одинарную линию. Знак акколады может появляться в нетрадиционном месте: между нотными строками, после ключей и т.п.

Ключи не всегда выставляются в тех случаях, когда их использование очевидно: например, в “Zeitmasze” К. Штокхаузена партии флейты, гобоя, английского рожка и кларнета записаны без подразумеваемого скрипичного ключа. Многие композиторы модифицируют форму ключей, упрощая ее для написания и прочтения:

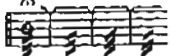


Ключевые знаки не выставляются в очень многих партитурах современной музыки, в которой нет тонального центра или тональные устои часто меняются. Тогда случайные знаки ставятся непосредственно перед соответствующими нотами. Для обозначения ладовых особенностей музыки ключевые знаки могут выставляться в нетипичном порядке или расположении, с одновременным сочетанием диэзов и бемолей при ключе (см. “Микрокосмос” Б. Бартока).

Форма *нотных головок* видоизменяется. Во флюктуационной нотации вместо нотных головок могут возникать “ноты-линии”. Когда композиторам важна только фиксация ритма, они вычерчивают штили и ребра вовсе без нотных головок при неопределенной высоте звучания. При “раздвоении” или большем “размножении” случайными знаками одной и той же ноты двойные нотные головки скрепляются скобками или разветвляющимся штилем. Иногда нотные головки могут обозначать нетрадиционные параметры. Например, А. Пуссер обозначает с помощью белых нотных головок хроматические тоны, с помощью черных – диатонические звуки, а М. Кагель – наоборот.

Ребра в группах нот при нерегулярном ритме нередко продлеваются “через” тактовые линии, разбиваются знаками размера, обрываются, не соединяясь со штилем последней в группе ноты, и т.п.

В случае, если звуки из предыдущего такта продлеваются без перемены, самостоятельно применяются знаки *залиговок* “через такт”, без выписывания протянутых нот в последующем такте. Иногда залиговки выставляются не сплошными, а пунктирными или прерывающимися линиями – между делящимися нотами, которые исполняются идентичным образом: тремоло,

трелью, фруллато (например, в “Pli selon Pli” П. Булеза: ).

Необычные *размеры* такта стали типичным признаком современных партитур. Часто в знаке размера в роли знаменателя выступает не цифра, а знак длительности, например, $\frac{15}{\text{нота}}$ в

“Echoes of Time and the River” Д. Крама. К. Штокхаузен часто применяет размеры $\frac{5}{32}$, $\frac{7}{32}$,

$\frac{1}{16}$, $\frac{16}{16}$ и многие другие.

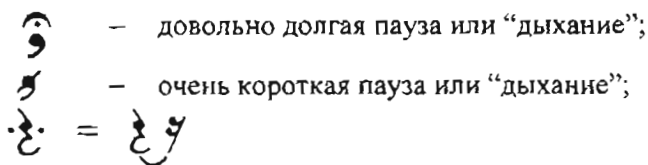
Традиционное использование переменных метров переросло в формирование вариативных метров – когда практически каждый такт нуждается в собственном метрическом определении. Полиметрия в XX веке является нормой. Применяются также смешанные размеры, когда внутри такта соединяются группы различных длительностей, например, И. Стравинский

в “Threni” использует размер $\frac{1}{\text{нота}} + \frac{3}{\text{нота}}$. Нередки и дробные размеры, такие, как $\frac{4\frac{1}{2}}{\text{нота}}$ в Четвертой

симфонии Ч. Айвза или $\frac{31}{2}$ в "Masque" Т. Такемицу. Группировка длительностей внутри такта может быть любой, вплоть до самой необычной, она показывается в числителе знака размера (как в "Séquences" Р. Хаубенштока-Рамати: $\frac{2+2+1}{4}$) или при помощи выписанных над нотной строкой штилей и ребер или специальных знаков (например, О. Мессиа́н в "Couleurs de la Cité Céleste" обозначает деление $\frac{12}{4}$ на $\frac{6}{4} + \frac{6}{4}$ с помощью двойных треугольников: $\frac{12}{4} \triangle \triangle = \triangle \triangle$).

Тактовые линии часто располагаются в нетрадиционных местах: между нотными станками (без пересечения самих нотных станков) или над ними. Композиторы охотно используют пунктирные тактовые линии.

Символы для паузирования и задержания звука могут быть самыми разнообразными. Например, Д. Крам применяет следующие знаки паузирования:



Знаки, производные от традиционного обозначения фермат (круглой и квадратной скобки), могут сопровождаться цифровым обозначением количества секунд для продления звука. Р. Хаубеншток-Рамати изобрел целый ряд фермат:



Форшлаг, морденты и другие украшения используются, главным образом, традиционно, но с видоизменениями. Например, М. Фелдман в пьесе "In Search of an Orchestration" отделяет короткие форшлаг от длинных: $\underset{\cdot}{\text{f}}$ $\underset{\cdot}{\text{f}}$. Форшлаг чаще всего нотировается штилями в противоположную сторону от штиля последующей ноты, причем их штили перечеркиваются: $\underset{\cdot}{\text{f}}$, $\underset{\cdot}{\text{f}}$.

Знаки повторения музыкальных фрагментов стали довольно разнообразными, поскольку в современной музыке активно фиксируются повторения не только больших конструктивных элементов музыкальной формы, но и мелодических образований – в "Pas de cinq" М. Кагеля:

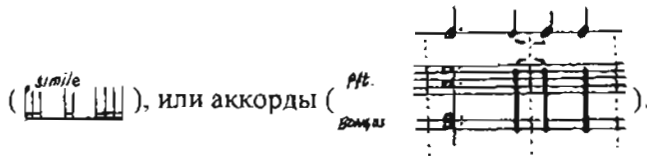
$\{ \} \dots$, "Sincronie" Л. Берно:



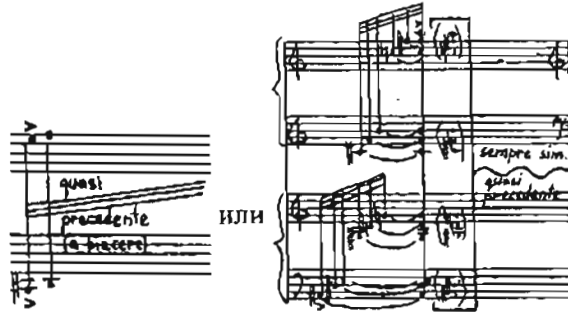
"Dedication" М. Колытмана:



Повторяются также и отдельные ноты, как, например, в “Cargicchio” К. Пендеревского



Довольно часто композиторы применяют знаки для повторения только что отзвучавших пассажей, как в “Композиции 43” В. Екимовского:



М. Копытман в произведении “October Sun” предложил обводить замкнутыми линиями секции, предназначенные для повторов, причем эти секции могут следовать в произвольном порядке /#64/.

К знакам повторения можно отнести и обозначения для многократно повторяющейся атаки. Э. Варез в “Ecuatorial” обозначает десятикратную атаку за время четверти так: $\frac{10}{4}$. В “Anagrama I” М. Кагеля встречается знак для тройной атаки: $\frac{3}{4}$.

5.2. Основные параметры нотации

5.2.1. Высота

В современной музыке используются разные варианты написания нотных головок:

- для обозначения точной высоты;
- для обозначения приблизительной высоты в указанной зоне;
- для обозначения недетерминированной (любой) высоты в данном ритме.

Нотные головки могут отсутствовать в момент паузы (под одним ребром с другими нотами) или при повторении одних и тех же нот и аккордов, как у Л. Берно:

Несколько случайных знаков могут выписываться друг за другом перед несколькими скученными нотными головками, отделенно от своих головок – как у Мессяна:

– или “на ветке” – как у Ч. Айвза и Г. Кауэлла:

Один большой знак перед группой нот, относящийся ко всем нотам последующей группы, пишут Г. Кауэлл, Д. Крам и многие другие композиторы:



Глиссандо⁷¹ бывает разнообразным.

Сплошная или пунктирная линия, проведенная между нотными головками разной высоты или произвольно, означает равномерное глиссандо – как в “Sincronie” Л. Берно:



и в каком порядке должны начинаться глиссандо:

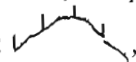
В фортепианном


глиссандо перед линией может стоять знак альтерации, указывающий, по каким клавишам надо глиссандировать (по белым, черным или по всем). Например, в “Echoes of Time and the River” Д. Крама хроматическое глиссандо между выписанными высотами обозначается так:



Линия глиссандо, пересекаемая штилевыми линейками, означает метрированное глиссандо, которое должно вписываться в заданный ритм, как в партитуре “Sutmos” Я. Ксенакиса:




Нередко обозначается приблизительный мелодический контур глиссандо, как равномерного, так и метрированного (см. в “Echoes of Time and the River” Д. Крама: , в “Freski

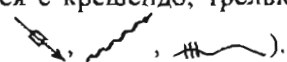
Symfoniczne” К. Сероцкого: ).

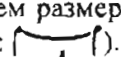
Глиссандо может производиться по всему диапазону инструмента (как у

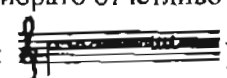
К. Пендеревского: , кластерами (в “I Symfonia” Х. Гурецкого: ,

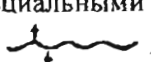


может быть микротоновым (как в “Equatorial” Э. Вареза: ).

Глиссандо может сочетаться с крешендо, трелью, тремоло и прочими эффектами (например, в “Sculptura” Б. Шеффера: ).

Применяются своего рода “изгибы” высоты, производимой на струнных и духовых инструментах: равномерное небольшое (до полутона) изменение и возвращение высоты при тянущемся звуке обычно помечается слегка изогнутой линией с обозначением размера изменения высоты в самом выпуклом месте линии (как это делает К. Пендеревский: ).


Вибрато обычно помечается волнистой линией, продолжающейся вправо от нотной головки. Усиление и уменьшение вибрато отчетливо отражается в сжатиях и разрежениях линии (см. у К. Пендеревского, Л. Берно: ).


Четвертитоновое и микротоновое вибрато помечается специальными символами около волнистой линии, как в “Wymlary czasu i ciszy” К. Пендеревского: .

Тремоло может быть выписано с помощью двух групп нот с разнонаправленными штилями, ноты которых попеременно чередуются.

Стандартными стали обозначения тремоло, которые применяет, например, К. Сероцкий:




Ускоряющееся тремоло обозначается у него так: .

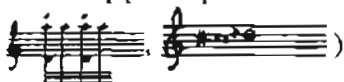
Для записи неровного тремоло Сероцкий использует такие знаки: .

⁷¹ См. описание разных видов глиссандо у различных инструментов в разделе 5.3.


Возможно тремоло в микротоновой нотации, в которой помечается степень микротоновых колебаний.

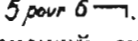
В флюктуационной нотации знаки тремоло ставятся над начальными нотными головками или "нотами-линиями" (как у Д. Лигети: ).

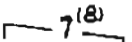
Трели могут ускоряться или замедляться в процессе исполнения, это показывается с помощью сжатий и разрежений волнистой линии, означающей трель. В случае микротоновой трели уровень микротоновости обозначается под или над волнистой линией.

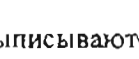
Трель в унисон может создавать эффект красочного вибрато без изменения высоты (как у Д. Крама, Л. Берно, М. Кагеля: ).


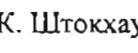
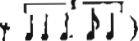
5.2.2. Ритмика

Необычное членение долей помечается цифрами, обозначающими степень деления, и квадратными или круглыми скобками над группой нот, входящей в целую долю (или часть такта): .

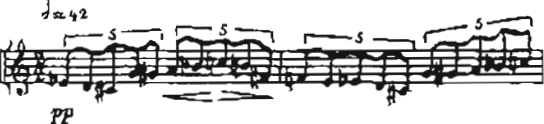
П. Булез в "Le Visage Nuptial" отмечает при помощи скобки, что внутри одной доли должно быть пять равных длительностей вместо шести по заданному размеру: . В подобной ситуации Л. Берно в "Sequenza IV" для фортепиано выставляет похожий знак для исполнения семи равных длительностей вместо восьми:

.


Нерегулярные акценты, синкопы и повторяющиеся модели, перебивающие долевой ритм, выписываются как с традиционной группировкой (см. у М. Бэббита: ,

, так и – гораздо чаще – буквально (у К. Штокхаузена, П. Булеза: , ). Часто перемена акцента сопровождается сменой ритма.

Такие традиционные элементы ритмической записи, как ребра, в новой нотации меняют свое местоположение и форму. Например, волнистые ребра помогают зафиксировать неравномерные длительности или рубато, как у С. Губайдулиной:


. Свободные по длительности "длинные" форшлагы тоже обозначают неровные длительности.

Ребра в ритмических группах могут располагаться между двумя нотными станами, соединяя нотные головки с обоих станов. Паузы помещаются в промежутке между нотными станами. Это стало обычной практикой, помогающей прояснить мотивную структуру:

. Правда, при соединении ребрами нот в партитуре от инструмента к инструмен-

ту затуманивается ясность инструментальных партий.


Общие штили и ребра соединяют аккордовые ноты, расположенные на разных нотных

станах, даже в партитурах: .


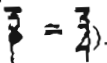
Яркие примеры такого использования штилей находим в фортепианной пьесе

Я. Ксенакиса "Evgyali":

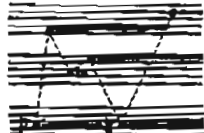
и в "Композиция 43" В. Екимовского:

Залиговки, соединяющие "пустые", вообще без нотных символов, такты, показывают продление последнего аккорда или паузы: .

Знаки размера могут проставляться крупно, пересекая один или несколько нотных ста-









нов: . Иногда единица длительности записывается с помощью нотного символа (как у Э. Картера: ).

Полиметрия чаще всего показывается в партитурах с помощью добавления вертикальных пунктирных линий в моменты акцентов в разных партиях. В флуктуационной нотации пунктирными линиями показывается порядок вступления голосов (например, в "Плаче"

К. Пендерецкого: ).

Некоторые композиторы изобретают собственные виды записи ритма. В 1917 году появилась фортепианная пьеса Г. Кауэлла "Фабрика" /#65/, для которой композитор изобрел осо-

бую ритмическую нотацию, где форма нотной головки означала определенные ритмические пропорции:









- | | | |
|---|---|---|
|  | – | в двоичной системе деления целой ноты; |
|  | – | в троичной системе деления целой ноты; |
|  | – | при делении целой ноты на пять равных частей; |
|  | – | при делении целой ноты на семь частей; |
|  | – | при делении целой ноты на девять частей; |
|  | – | при делении целой ноты на одиннадцать частей; |
|  | – | при делении целой ноты на тринадцать частей; |
|  | – | при делении целой ноты на пятнадцать частей. |

Г. Кауэлл предложил сравнить один такт, записанный в старой и новой нотации:





В трактате О. Мессиана “Техника моего музыкального языка” отдельная (седьмая) глава посвящена четырем видам ритмической нотации, которые композитор использует в разных сочинениях /см. 67, 32-35/

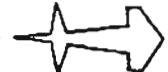
Одна из наиболее интересных систем такого типа в российской музыке – “ритмические невмы” С. Слонимского, раскрепощающие ритмику от жестких тактовых зависимостей /см. партитуру “Solo espressivo” Слонимского в примере #66/:

- | | | |
|---|---|---------------------------|
|  | – | долгая нота; |
|  | – | полудолгая нота; |
|  | – | короткая нота; |
|  | – | быстрые ноты или пассажи; |
|  | – | пассаж с ускорением; |
|  | – | пассаж с замедлением; |
|  | – | долгая пауза; |
|  | – | короткая пауза. |

5.2.3. Динамика

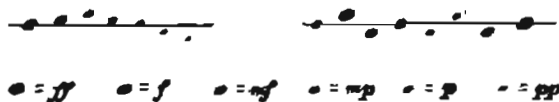
Динамические оттенки записываются очень разнообразно. Изобретаются новые знаки

для показа уровня громкости или его перемены (М. Кагелем:  → ).

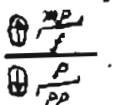
Х. Гурецким: ). К. Штокхаузен разработал собственный ряд знаков для обозначения постепенных (на одну единицу) изменений громкости:



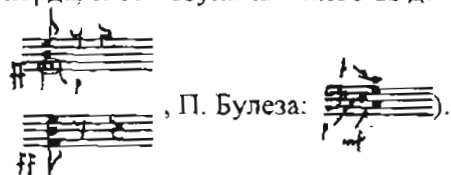
К. Штокхаузен, Л. Берно и другие авторы используют разные по величине нотные головки, означающие разные степени громкости:

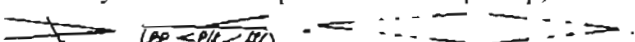


П. Булез в "Éclat/Multiples" разрешает дирижеру определить динамическую пару из двух возможных, и внутри нее исполнитель впоследствии может выбрать желаемый динамический

оттенок: 



Индивидуальные динамические оттенки могут относиться к отдельным звукам из аккорда, и эти звуки как-либо выделяются (обводятся или указываются стрелкой) (у Ч. Айвза:




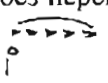
Крешенди и диминуэнди также приобретают множество обозначений в соответствии со степенью увеличения или уменьшения громкости. Например, в "Sexteto" М. Кагель применяет следующие знаки: 

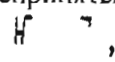
5.2.4. Артикуляция


Многие композиторы (в их числе О. Мессиан и П. Булез) разрабатывают собственные системы артикуляционных акцентов. Но главенствующими в обозначениях акцентов на несоответствующих долях такта стали знаки, изобретенные А. Шёнбергом:

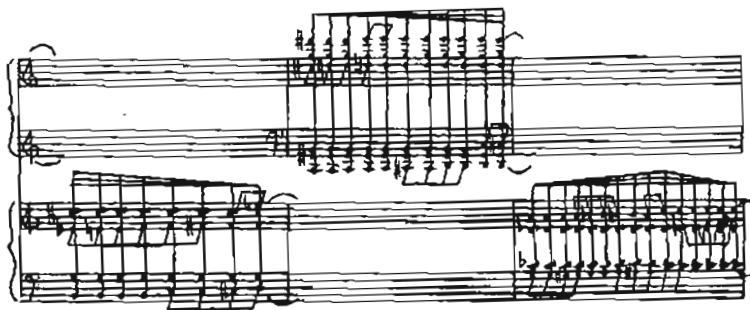
 - акцент как на сильной доле;
 - акцент как на слабой доле.

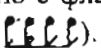
Стандартным символом для обозначения сильнейшей атаки, возможной на инструменте, является используемый Б. Бартоком при выписывании "бартоковского пиццикато" и слегка модифицированный К. Штокхаузеном знак .

Быстрые последовательные атаки без перемены смычка, дыхания и т.п., столь частые в современной музыке, обозначаются так: . Может специально помечаться то или иное качество окончания звука.

Так же, как и фразировочные лиги, переходящие от одного нотного стана к другому, специальные буквенные и знаковые обозначения в традиционном тексте служат выделению того или иного элемента музыкального языка. Общепринятыми стали обозначения, которые ввел А. Шёнберг для главного и побочного голоса: . Э. Варез в "Offrandes" дополнительно выделяет одну акцентируемую ноту, которая должна слегка доминировать над

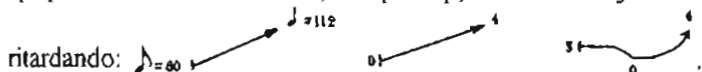
окружающими: . В. Екимовский в "Композиции 43" предлагает отдельные, слегка уходящие вбок, стили и ребра для тех аккордовых нот, которые должны быть мелодически выделены:



Нотные головки могут сопровождаться штилями одновременно с флажками и ребрами для создания особого пуантилистического эффекта (как у П. Булеза: .

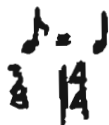
5.2.5. Темп и агогика

Традиционные обозначения темпа и агогики заменяются в современных партитурах графическими символами, например, линиями с указанием уровня скорости при *accelerando* и



Перемены темпа фиксируются посредством приравнивания предыдущих единиц дли-

тельности к последующим или при помощи перемены метра:



Американский композитор Э. Картер предложил систему так называемых “метрических модуляций” – переходов из одного метра или темпа в другой благодаря общей между ними длительности или пульсу. Э. Картер записывает их с помощью указаний метронома и знаков



Постепенные смены темпа могут обозначаться посредством метрономических значений ($d = 90$), графически (как в “Anaklasis” К. Пендерецкого:



и в “Klavierstück VI” К. Штокхаузена:



и вербально (например, общепринято сокращение “AFAP” = “as fast as possible” (англ.) – “быстро, насколько возможно”).

Хронометрирование партитур применяется многими современными композиторами. Чаще всего длительность в секундах выставляется под нотными системами, а вместо тактовых линий используются разделительные. При этом отделенные фрагменты визуальны пропорциональны значениям в секундах (например, для длительности в четыре секунды понадобится в два раза более длинный по горизонтали прямоугольник, чем для двухсекундной) (как в партитурах К. Пендерецкого и К. Штокхаузена). К. Штокхаузен в предисловии к пьесе “Adieu” оговаривает, что единица измерения длительности может быть от 1/60 до 1/40 минуты, но равной на протяжении всего исполнения. Крупные цифры, соответствующие количеству единиц длительности, выставляются здесь над тактами.

Ускорение или замедление движения может показываться увеличением или уменьшением (соответственно) числа ребер в ритмической модели – как при наличии штилей, так и без них. Подобный прием использует, например, С. Слонимский /см. примеры его пассажей с ускорением и замедлением в разделе 5.2.2/.

5.3. Запись способов звукоизвлечения в различных тембровых группах


Существует немало музыковедческих исследований, посвященных специальным тембровым возможностям в инструментарии XX века. Среди них надо выделить, в первую очередь, книги Г. Рида /248/, Б. Бартолоцци /138/, Р. Бунгера /147/, К. Сальцедо /261/, Б. Турецкого /289/.

5.3.1. Деревянные духовые


Обычным в современной музыке является расширение диапазонов инструментов в связи с новыми возможностями исполнительства. Этим пользовались такие известные композиторы, как А. Берг, И. Стравинский, Д. Шостакович, П. Булез и многие другие. Например, в Сонатине для флейты и фортепиано П. Булеза звучат *es* и *f* четвертой октавы, не применяемые ранее на этом инструменте.


Используются также неспецифизированные звуки, выходящие за рамки основных диапазонов инструментов, как в пьесе Д. Крама “Night of the Four Moons”, где флейтист должен производить звуки на октаву ниже записанных (своеобразные унтертоны).


Иногда композиторы указывают крайние границы звучания без конкретизации – в зонной записи. Например, В. Тарнопольский в сочинении “Отзвуки ушедшего дня” обозначает

самый высокий звук, возможный на кларнете, так: .

Микротоновые эффекты на деревянных духовых достигаются при помощи специальной аппликатуры и изменения губного давления. Они обозначаются весьма разнообразно. Активно применяются постепенные повышения или понижения тонов, микротоновые вибрато (см.


“Fluorescences” К. Пендерецкого: , глиссандо и т.п. Яркие примеры микротоновости у деревянных духовых находим в “Voice” Т. Такемицу, “Unity Capsule” Б. Фернейхоу, “Sequenza VII” Л. Берлио, Сюите ор. 24 для четвертитонового кларнета и четвертитонового фортепиано А. Хабы, “Photoptosis” Б. А. Циммермана, “Sinfonia № 6” Х. В. Хенце, в “De Natura Sonoris (I)” К. Пендерецкого.


Обертоны, которые используются преимущественно у флейты и гобоя, обозначаются традиционным способом: . Обычно тщательно указывается нужная аппликатура. Встречаются двойные обертоны (как в “Sequenza I, VII” Л. Берлио). Некоторые композиторы предписывают кларнетовые обертоны, но не объясняют, как их производить (как Т. Такемицу в “Waves” и Х. В. Хенце в пьесе “Heliogabalus Imperator”).

Применяется прием вдувания без производства звуков (например, в “Атмосферах” Д. Лигети: ). Вообще, всевозможные оперирование воздухом (зачастую без создания амбушюра, без действий языком и клапанами) стали типичным явлением в современной музыке для духовых инструментов, благодаря которому возникают разнообразные эффекты с нефиксированной или нестабильной высотой звука. В. Тарнопольский использует несколько видов знаков для беззвучного исполнения на кларнете, при котором слышен только шум воздушной струи и стук клапанов:

. Заметим, что большинство из


этих и других приемов кларнетового исполнительства первым применил и развил Х. Лахенмани в произведениях для кларнета и различных инструментальных составов, наиболее примечательна из которых композиция “Accanto” – кларнет в ней практически не играет “нормальных” звуков, все его звучания здесь имеют экспериментальную природу.

Усиление и ослабление губного давления обозначается соответственно + и 0. Игра на трости или мундштуке без инструмента обычно специально оговаривается и помечается специальными символами (например, у К. Пендерецкого: ) Направление игры на инструменте описывается вербально (“внутри открытого рояля”, “над литаврами” и т.п.)

Довольно распространенный эффект – сочетание звучания деревянного духового инструмента и голоса исполнителя. Громкий шепот или разговор “через” инструмент обозначается посредством записывания приблизительной по высоте речевой интонационности с вербальным текстом (у Т. Такемицу это обозначается так: ). Среди партитур, где вокализирование встречается одновременно с игрой на духовых, можно выделить “Sequenza V” Л. Берлио, “Anagrama I” М. Кагеля, “Aventures” Д. Лигети, “Amériques” Э. Вареза, “Voice” и “Green” Т. Такемицу.



Вокализирование во время исполнения записывается, как правило, посредством двухголосия, при котором основной (инструментальный) голос фиксируется в обычной для композитора нотной записи, а второй (вокальный) голос – в какой-либо видоизмененной (например, с квадратными или мелкими нотными головками). Иногда выписываются два варианта вокальной строки: для мужского и женского голоса, в зависимости от того, кто играет на инструменте. Возможно глissандо в партии вокала.

Один из самых распространенных эффектов в современной музыке для деревянных духовых инструментов – так называемая мультифония, то есть возможность извлечения многоголосных созвучий, вплоть до шестиголосных (как в произведениях первооткрывателя таких звучаний на гобое Х. Холлигера, Х. Лакенманна, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Л. Берно, Д. Лигети, Т. Такемицу, Х. В. Хенце, К. Штокхаузена, Ю. Каспарова и др.). Эти созвучия возникают благодаря амбушюрным модификациям, необычной аппликатуре, иногда дополнительным клавишам в результате обертоновых комбинаций. Мультифония может сочетаться с различными движениями языка и с вокализированием, но не производится вибрато, поскольку воздушный столб при извлечении аккордов должен быть очень устойчивым. Сочинение и нотирование “мультихордов” достаточно сложны: во-первых, композитор должен четко представлять возможности инструмента и исполнительства, а во-вторых, предписывать точную аппликатуру. Приведем пример записи произвольных мультихордов у В. Тарнопольского:

 Часто композиторы предпочитают совмещать традиционную и табулатурную запись “мультихордов”, например, в Концерте для гобоя с оркестром Ю. Каспарова, где, среди прочих необычайных звучностей, достигается двойной флажолет с трелью на нижнем звуке:



Ударные эффекты, производные от джазовых, могут достигаться с помощью языка или дыхания, благодаря которым производятся различные звуки в области мундштука или трости (см. “Unity Capsule” Б. Фернейхоу и “Voice” Т. Такемицу).

Ударные эффекты получают также посредством ударов пальцами, рукой или другими предметами по корпусу инструмента. Композиторы обычно указывают точное место и способ удара. Кроме того, применяются удары клапанами по корпусу инструмента как с одновременным выдуванием звука, так и без него. Для двух последних типов ударных звуков установились специальные знаки: нотные головки в форме “X” на нотной линейке или без нее означают безвысотные звуки или удары, в то время как маленькие кресты над или под нотными головками означают удары одновременно с производством звука определенной высоты (см., например, “Fluorescences” К. Пендерецкого). При помощи длительных ударов клапанами могут производиться своего рода трели или тремоло по клапанам (определенной или любой высоты) без извлечения звуков (один из знаков для этого приема таков: ). Эти трели или тремоло могут сочетаться с вдуванием по-прежнему без извлечения звука: как в “Voice” Т. Такемицу: .

Глissандо на духовых стало обычным явлением со времен Г. Малера. Применяется глissандо по клапанам, яркий пример которого находим во флейтовой пьесе “Unity Capsule” Б. Фернейхоу.

В случаях, когда необходима особая аппликатура для более красочного звучания аккордов, используется табулатурная запись (как в “Music for ” Д. Кейджа и “Voice” Т. Такемицу).

Хотя использование сурдин не очень эффективно у деревянных духовых, оно все же встречается. Например, в “Adieu” К. Штокхаузена применяются сурдины для гобоя и фагота, в оркестровой пьесе “Lontano” Д. Лигети – для контрфагота.

5.3.2. Медные духовые

Как и в группе деревянных духовых, диапазоны медных значительно расширяются. Например, валторна может исполнять *g* контроктавы (в “Десяти пьесах” для духового квинтета Д. Лигети).

Основные эффекты на медных духовых инструментах (помимо мультифонии и вокализирования во время исполнения, как на деревянных духовых) связаны с различным мутированным звучанием⁷². Сурдины разных видов описываются или зарисовываются в нотном тексте. Специальные знаки, связанные с сурдинами, чаще всего таковы:

+	–	вложить сурдину в раструб;
o	–	вынуть сурдину из раструба;
o _____ +	–	постепенное вставление сурдины;
+ _____ o	–	постепенное вынимание сурдины.

В случаях ритмизированного использования сурдин выписывается ритмическая схема, следуя которой надо вставлять или вынимать сурдину.

Иногда обозначается прием насколько возможно быстрого вставления и вынимания сурдины, как в “Sequenza V” для тромбона Л. Берно: $\Gamma^{+} \dashrightarrow \dashleftarrow$.

Сурдины становятся необычными. Например, Д. Лигети в “Aventures” предлагает валторнистам использовать в качестве сурдин кусок материи и вазу с узким горлом. Другой распространенный прием – применение одновременно у нескольких инструментов одной группы сурдин разных видов, как в “Симфонии” Л. Берно.

Форсированное передувание с особым напряженным типом звучания обычно помечается словом “brassy” (англ. – “металлически”).

Тот или иной тип трели обычно подписывается перед или над знаком трели: может применяться губная или клапанная трель.

Наиболее частый знак для обозначения фрулатто таков: F . Иногда показывается постепенное начало или конец фрулатто: $\text{F} \dashrightarrow$.

Эффектно звучит дыхание через инструмент, без производства высот. Символы для этого могут быть самые разные, в том числе – у Б. А. Циммермана: \diamond .

У медных, как и у деревянных, часто используется микротоновая техника (см. партитуры Я. Ксенакиса “Akrata”, “Metastasis”, “Eonta”, “Linaia-Agon”, Л. Ноно “Sul ponte di Hiroshima. Canti di vita e d’amore”, Б. А. Циммермана “Photoptosis” и др.).

Нередко предписываются удары по раструбу или по другим частям корпуса инструмента – пальцами или специальными предметами, причем ритм ударов выписывается без нотных головок (так же, как и у деревянных духовых).

Применяются удары по мундштуку без вдвухания воздуха, при помощи которых производятся звуки неопределенной и даже определенной высоты. Знаки для этого эффекта различны, например, у Р. Хаубенштока-Рамати: \downarrow . Несколько специальных ударных эффектов возможны на тромбоне (см. партитуру “Пяти пьес для тромбона и фортепиано” Э. Кшенека).

Обычным явлением стали обертоновые глиссандо на медных инструментах, как в пьесе “Stille und Umkehr” Б. А. Циммермана. Другой распространенный вид глиссандо достигается с

⁷² По всей видимости, при описании приемов игры с сурдинами на различных инструментах нам придется пользоваться “биологическим” термином “мутирование” (от англ. “mute” – “вставить сурдину”), поскольку термин, производный от слова “сурдины” – “засурдинивание” – еще более неуклюж. Помимо общепринятых обозначений, композиторы придумывают свои знаки для указаний по применению сурдин, например, треугольниками в “Circles” Л. Берно отмечается точка, в которой вибрация должна быть мутирована: _____ \triangle . В “Anagrama” М. Кагеля и “Scultura” Б. Шеффера применяются следующие знаки для обозначения мутирования: ϕ , ϕ .

помощью вставления сурдины наполовину при одновременном вдувании (см. пьесу Г. Шуллера "American Triptych").

Различные джазовые⁷³ эффекты, ставшие неременным компонентом игры на современных медных духовых инструментах, обычно обозначаются графически и вербально, например:

- "rip" (англ. – "разрезать") – быстрое губное глиссандо вверх к данной высоте или от нее;
- "kiss off", "fall off" (англ. – "падать") – нисходящее губное глиссандо от данной высоты;
- "shriek" (англ. – "пронзительно взвизгнуть") – резко продуть воздух через инструмент до наиболее высокой возможной ноты;
- "slap tongue" (англ. – "шлепнуть языком") – ударить языком по мундштуку.

Эти и другие джазовые приемы внедряются в ткань симфонических произведений и становятся типичным атрибутом современной музыки (см., например, "Adieu" К. Штокхаузена или "Arcana" и "Ecuatorial" Э. Вареза).

5.3.3. Ударные инструменты

Здесь будут указаны только общие принципы нотации для ударных инструментов (без привлечения конкретной символики для отдельных инструментов), а также основные приемы игры на ударных новейшего времени.

Главная проблема в нотации для ударных инструментов заключается во все увеличивающемся количестве самих инструментов, разнообразных по принципам конструирования и звукоизвлечения. Нынче не достаточно просто написать "гонг" или "ксилофон", необходимо точно определить конструкцию данного инструмента. Композиторы прибегают и к визуальному изображению инструментов, рисуя их контуры и основные черты конструкции прямо в партитурах (например, в партитуре С. Губайдулиной "Слышишь ли ты нас, Луиджи" /#146, 147/).

Определенность в нотации, избираемой композитором, особенно важна для однозначности и легкости прочтения текста и принципиальна в произведениях только для одних ударных.

В ансамблях с ударными инструментами обычно указывается порядок расположения инструментов на сцене, т.к. именно благодаря особому расположению часто создаются специальные фонические эффекты.

"Нейтральный ключ" (две вертикальные черты поперек нотного стана) используется для ударных инструментов с неопределенной высотой звука. Как и раньше, музыка для таких инструментов может нотироваться на "нитке" – одной линейке – или на пятилинейном нотном стане, с нейтральным ключом или без него. В партиях инструментов, способных издавать несколько разных по высоте (пусть приблизительной) звуков, пятилинейный нотный стан может "охватывать" диапазон инструмента: в таком случае верхняя линейка означает верхнюю границу диапазона, а нижняя – нижнюю.

Порядок расположения партий ударных инструментов в партитуре обычно таков:

- в нижней части системы размещаются инструменты с определенной высотой звука и клавишные;
- в средней – инструменты с неопределенной высотой звука, при этом относительная высота звука повышается снизу вверх на партитурном листе;
- в верхней – литавры.

Иногда применяется такое партитурное расположение, при котором инструменты группируются по исполнителям: как правило, один исполнитель играет на нескольких инструментах, которые и записываются на соседних строках одной системы. Такое расположение чаще встречается в партитурах для одних ударных инструментов или с преобладанием ударных (например, у Э. Вареза в "Déserts"). Оно нежелательно в оркестровых партитурах, поскольку может запутать дирижера.

⁷³ Джазовая нотация в книге отдельно не анализируется, здесь лишь упоминаются некоторые ее принципы.

Ровное vibrato на инструментах помечается знаками трели или тремоло. Неравномерное vibrato обозначается специальными знаками (один из них – неровное тремоло К. Сероцкого – изображен в разделе 5.2.1).

Педализирование у имеющих педали ударных обозначается теми же знаками, что и у фортепиано /см. раздел 5.3.5/.

Наложение сурдин подробно описывается вербально: какого типа сурдины нужно использовать, в каком месте инструмента их надо накладывать и т.п. Знаки для обозначения места извлечения звука или наложения сурдины обычно таковы:


- C – “center” (англ. – “центр”);
- R – “rim” (англ. – “край”);
- H – “halfway” (англ. – “на полпути от центра к краю”).

Словесные пояснения часто дополняются или заменяются рисунками.


У отдельных инструментов эффект мутирования сопровождается резкой остановкой звука (одного или нескольких в многозвучных инструментах), и тогда над нотами, которые должны исполняться в момент остановки, ставится специальный знак (обычно +). С помощью этого или подобных знаков иногда уточняется длительность звучания ноты.


Несмотря на обертоновую природу самого звучания ударных инструментов, некоторые композиторы предписывают производство обертонов (см., например, обертоны на литаврах в пьесе К. Пендерецкого “Wymiaru czasu i ciszy” и виброфонные обертоны в “Anagrama I” М. Кагеля).

Нередко композиторы предписывают добиваться разновысотного звучания на инструментах с неопределенной высотой звука. Это достигается посредством той или иной силы удара (как во “Fluorescences” К. Пендерецкого) или благодаря использованию нескольких разномасштабных инструментов одного вида. Знаки для подобных действий могут быть сле-

дующими: . В некоторых случаях требуется постепенно опускать инструменты в воду (как в “First Construction (in Metal)” Д. Кейджа) или добавлять к ударным металлические объекты – монеты, щетки и т.п. (как в партитуре “Wymiaru czasu i ciszy” К. Пендерецкого). Подобные и другие объекты добавляются и к инструментам с определенной высотой (как в инструментальной пьесе “Sonant” М. Кагеля), причем этими предметами нужно ударять по металлическим или деревянным пластинкам (см. партитуры “Anagrama I” и “Match” М. Кагеля). Иногда требуется играть по ударным струнным смычком (как в “Makrokosmos III” Д. Крама). Возможны удары по нетрадиционным частям инструмента. Среди многих новаторских типов ударов один из самых распространенных – тот, при котором палочки после удара не отскакивают от поверхности инструмента, а сильно прижимаются к ней (“Éclat” П. Булеза, “Music for MI” Б. Шеффера).

Знаки для глissандо обычно такие же, как и на других инструментах. На ударных типа виброфона используются отдельные виды глissандо:

– обширное стремительное:  ;

– тремолирующее:  ;



– по резонаторам (металлическим трубам), как в пьесе К. Сероцкого “Continuum” /#68/;



– ногтями или нетрадиционными предметами по металлическим пластинкам /там же/;

– одновременное по белым и черным клавишам в одном или противоположном направлениях /там же/.

5.3.4. Арфа

В современной игре на арфе появилось несколько устоявшихся приемов, зафиксированных в нотации⁷⁴. Одни из них – игра ногтями (как в “Circles” Л. Берно и “Fragmentations”

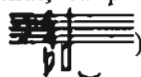
С. Буссотти: ) или резкие удары ногтями по струнам (у С. Буссотти: ). Иногда для уда-

ров используется специальный плектор (как у К. Сероцкого: ) или ударники-палочки (у М. Кагеля: ).

Глиссандо на арфе производится кончиками пальцев или ногтями по струнам (см. партитуры Л. Берно “Chemins II” и “Sequenza II”, “Sonant” М. Кагеля и др.), а также разными частями пальцев и плоской ладонью (также в “Sequenza II” Л. Берно, в пьесе К. Пендеревского “Wyimiaru czasu i ciszy”, в медленном темпе и при сильном нажиме ладонью на струны – в оркестровом сочинении “Star Isle” Т. Такемицу). Довольно часто применяются так называемые pedalные глиссандо и трели – с постоянными переменами педалей (как в “Sonant” М. Кагеля). Также нередки манипуляции с колками и ключами для настройки.

Используется глиссандо вверх или вниз по одной или нескольким соседним струнам – например, в “Романтической музыке” Э. Денисова или в “Sonant” М. Кагеля, где для этого приема применяются как пальцы и ладони, так и деревянные и металлические предметы:






Иногда на арфе исполняются микротоновые последования, например, в “Ancient Voices of Children” Д. Крама. Возможны также кластеры (у Л. Берно: ).

Ударные эффекты на арфе могут достигаться с помощью ударов по струнам ладонью (в “Chemins I” Л. Берно и в “Anagrama I” М. Кагеля), различными предметами (палочками литавры в “Anaklasis” К. Пендеревского, куском дерева, металлическим предметом и щеткой в “Sonant” М. Кагеля, плектром в “Heliogabalus Imperator” Х. В. Хенце), а также рукой или предметами по раме инструмента. В “Sequenza II” Л. Берно просит исполнителя сразу после защипывания струны сползти пальцем на деку и сильно ударить ее. М. Кагель в “Anagrama I” предлагает проделывать то же самое до и после щипка:



При окончании глиссандо или самостоятельно, без глиссандо, могут применяться удары отдельной струной или несколькими струнами (например, в упомянутых выше произведениях М. Кагеля и Л. Берно). Используется и другой способ “ударного” звучания на арфе – когда левая рука накрывает (фактически являясь сурдиной) нижние части струн, по которым играет

правая рука (у Л. Берно: ).

Существует несколько других способов игры с “сурдинами”, когда левая рука “мутирует” только что прозвучавший конкорд немедленно после его исполнения (см. у Л. Берно: ) или прямо перед исполнением (у М. Кагеля – ногтями: ).

⁷⁴ Одно из наиболее ярких произведений для арфы соло – “Секвенция II” Л. Берно – наполнено различными новаторскими техниками игры на арфе. Подобные техники специально разрабатывал в начале века французский композитор-арфист Карлос Сальседо [261].

Применение необычных сурдин резко изменяет тембр арфы. Например, расположение листа бумаги между струнами влечет за собой эффект клавишинного или лютневого звучания (как в “Ancient Voices of Children” Д. Крама или “Amériques” Э. Вареза).

Среди ударных эффектов наиболее распространены удары по раме или по корпусу арфы. Исполнение ритма на раме может обозначаться так: у М. Кагеля: \downarrow , у Л. Берно: \top .

5.3.5. Фортепиано и другие клавишные инструменты

Возможности фортепиано были расширены в современной музыке больше, чем у любого другого инструмента. Изменилась сама концепция фортепиано, которое стало неким гибридом ударных (как с определенной, так и с неопределенной высотой), клавишина и самого себя.

В современной музыке используются разные приемы игры на фортепиано: на клавишах, на струнах, на педалях, по корпусу (внутри и снаружи инструмента), с добавлением дополнительных инструментов и предметов, пение или игра на других инструментах, направленных внутрь раскрытого рояля и т.д. Обычно нотная запись всех этих способов игры совмещает в себе принципы традиционной нотации с дополнительными вербальными или знаковыми символами.

Пожалуй, наиболее обильное использование самых разнообразных способов игры на рояле встречается в циклах “Makrokosmos” Д. Крама.

Еще в начале 60-х годов Крам начал разрабатывать специальные тембровые эффекты, связанные с использованием нетипичных способов исполнительства. Одно из его первых произведений такого типа – “Пять пьес для фортепиано”: здесь применяются техники *pizzicato* и *glissando* по струнам рояля, активно употребляется левая педаль. По мнению Д. Коупа, Крам фактически создает новый инструмент /159, III/. Композитор уверяет, что сделал он это без влияния экспериментов Генри Кауэлла⁷⁵, о которых знал лишь понаслышке.

Принципиальное отличие “extended piano” (англ. “расширенное фортепиано”) Д. Крама от “prepared piano” (англ. “подготовленное фортепиано”) Д. Кейджа /см. о нем сноску 13, с.15/ состоит в том, что у Крама настройка и тембр струн рояля остаются почти неизменными (за немногими исключениями), но исполнитель играет на струнах почти столь же равноправно, как и на клавиатуре. Во всех последующих произведениях Крам развивает специфическую технику, связанную с расширением традиционных методов исполнения и на других инструментах, с раскрытием их неизведанных тембровых возможностей.


Например, в двух первых томах “Makrokosmos” и в “Пяти пьесах” для фортепиано Крам предписывает следующие приемы исполнения на рояле:




- обычный способ игры обозначается “on keys” (на клавишах) или М.О. (*modo ordinario*);
- *pizzicato* и обертоновые эффекты на струнах, для создания которых Крам выписывает таблицы с указанием струн, специально помечаемых на инструменте для удобства исполнения;
- две разновидности *pizzicato* на струнах:
 - *pizz. (f.t. – fingertip)* – струну цепляют подушечкой пальца близко к середине струны,
 - *pizz. (f.p. – fingernail)* – струна цепляется ногтем ближе к колкам;
- указания по применению педали:
 - PI – правая (демпферная) педаль,
 - PII – средняя (*sostenuto*) педаль,
 - PIII – левая (*una corda*) педаль.



Крам считает, что при игре на струнах следует несколько преувеличивать силу звука для того, чтобы сохранить динамическое равновесие в звучании.

Одним из самых распространенных новых приемов игры на фортепиано являются кластеры /см. о них в разделе 4.1.2/.

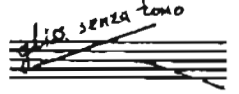
⁷⁵ Еще в 1923 году Г. Кауэлл сочинил пьесу “Aeolian Harp”, в которой использовал технику игры на струнах открытого рояля.

Тихое нажатие клавиш без производства звуков обычно обозначается ромбовидными нотными головками, как у А. Шёнберга: . Реализацию этого же принципа можно увидеть в “Klavierstück VII” К. Штокхаузена и во многих других партитурах (особенно – у Б. Бартока). При таком нажатии последующий сильный удар той же клавиши октавой или несколькими октавами выше приводит к возникновению обертонов.

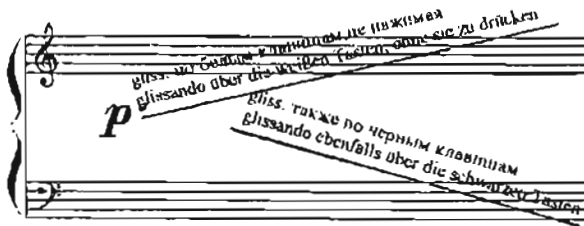
Тихое нажатие клавиши сразу после резкого удара по ней применяется для создания эффекта гармонического звона и записывается по-разному (у Б. А. Циммермана: , у М. Кагеля: , у К Штокхаузена в “Klavierstück XI” ). М. Кагель применяет несколько других видов атаки:

-  – атака по нажатой клавише (с шумом);
-  – атака с помощью кольца на пальце.

В. Тарнопольский в “Отзвуках ушедшего дня” для кларнета, виолончели и фортепиано предлагает несколько приемов производства шума от беззвучного скольжения пальцев по клавишам:

вишам: ,  – скольжение подушечками пальцев,  – скольжение ногтями.








И. Соколов предлагает следующую запись глissандо по клавишам рояля в “Тринадцать пьесках”:



gliss. по белым клавишам не нажимая
glissando über die weißen Tasten ohne sie zu drücken
gliss. также по черным клавишам
glissando ebenfalls über die schwarzen Tasten

Нередко производится вибрато пальцем сразу после нажатия клавиши (М. Кагель “Mimetics”). Кроме того, возможны такие эффекты, как легкие удары по клавишам ногтями или кольцами, игра по мягкой ткани, положенной на клавиши, и т.п.

Игра на струнах рояля часто связана с элементами импровизации. Подобной импровизацией на струнах и клавишах является “Колористическая фантазия” С. Слонимского #69/. В ее графической записи условно выделены регистры звучания при помощи басового, альтового и скрипичного ключей (соответственно, нижний, средний и верхний регистры). Композитор использует такие специальные обозначения для игры на струнах:

-  – глissандо на струнах;
-  – быстрые пассажи на струнах короткими пальцевыми ударами обеих рук с указанием аппликатуры;
-  – удар сжатыми пальцами по группе струн;
-  – тремоло на струнах одной ноты (быстрыми пальцевыми движениями);
-  – произвольные тоны и пассажи на клавишах в указанном регистре и приблизительном ритме;
-  – повторение предыдущего элемента;
-  – двузвучие на струнах.

Глиссандо по струнам рояля может производиться пальцами, ногтями и различными предметами и обычно имеет начальную и (или) конечную координаты (у Г. Кауэлла:



у М. Кагеля:). Глиссандо ладонью записывается более объемно (у

Г. Кауэлла:), у О. Раевой: ("sul ponticello" здесь: близко к колкам)).

Глиссандо вверх и вниз по одной струне также записывается разными способами (у

Г. Кауэлла:), у О. Раевой:). Различные приемы игры на стру-

нах рояля используются в "Transición II" М. Кагеля. Почти всегда глиссандо и другие приемы на струнах рояля сопровождаются нажатием педали.

Тремоло по струнам или по одной струне записывается обычным образом с пометкой "inside" – "внутри инструмента" (Г. Кауэлл:).

При пиццикато по струнам обычно указывается нужная струна и расстояние от демпферов, на котором нужно ушипнуть эту струну (так поступают Э. Браун, Г. Кауэлл, Д. Крам, К. Пендерецкий). Кроме того, указывается, какой именно частью пальца (подушечкой или ногтем) или какими специальными инструментами (например, ударными палочками или металлическими щетками) нужно производить пиццикато.

Наложение сурдин различных видов и материалов на струны рояля известно в качестве "препарации" фортепиано (наиболее распространенный его вид – "подготовленное фортепиано" Д. Кейджа).

Часто струны зажимаются правой рукой в то время как левая рука играет на клавишах (см. у Л. Фосса, Б. Мадерны:). При подобном мутировании важна степень нажатия на

струну, от изменения которой меняется окраска звука. При постепенном зажимании струны ставится знак продления звучания вплоть до полного нажатия: (как у Д. Крама:).

Д. Крам использует также прием легкого рикошетного касания струны для создания ударного звучания:). Часто в партитурах указывается конкретное место нажатия на струну.

На современном фортепиано производятся обертоны: как при беззвучном зажимании клавиши и нажатии другой клавиши на октаву выше зажатой, так и при зажимании струны в определенном месте при одновременном нажатии соответствующей клавиши (см. "Klavierstück V" К. Штокхаузена).

Педализирование бывает разным по степени и порядку нажима на педали. Многие композиторы вербально обозначают "полупедаль" и "четверть-педаль". К. Штокхаузен фиксирует более точное педализирование знаками типа: . П. Булез в Третьей фортепианной сонате придумал систему знаков, показывающих порядок нажатия и отпускания педали, степень глубины нажима, и т.п.:

- | | |
|--|--|
| | – нажимать педаль быстро вниз, затем медленно отпустить; |
| | – быстро нажать, поддержать, затем медленно отпустить; |
| | – быстро нажать, быстро отпустить; |
| | – медленно нажать, быстро отпустить; |
| | – медленно нажать, поддержать, быстро отпустить; |
| | – медленно нажать, поддержать, медленно отпустить. |


Д. Кейдж предлагает такие знаки для педализации в "Музыке перемен":


- | | |
|--|--|
| | – протянутая педаль; |
| | – после атаки задержать на педали только обертоны; |
| | – sostenuto; |
| | – левая педаль. |

При помощи педалирования могут создаваться специальные резонансные эффекты, когда при резком отпуске или нажатии педали производится не только шум удара, но и эффект вибрирования струн (см. “Transición II” М. Кавеля).

О. Раева в произведении “...to him” /#70/ выписывает две строки-нитки для каждой педали (правой и левой): нижняя нить – для знаков нажатия педали, а верхняя – для снятия (резко или мягко – выбирать *ad libitum*).

Указания для игры по корпусу фортепиано по типу ударных инструментов обычно сопровождаются точным наименованием и местоположением объекта для ударов и предмета, которым нужно ударять. Иногда выписывается “партитура” ударов с конкретизацией некоторых аспектов (“регистров”, мест извлечения звука, ритма и т.п.). Например, Д. Кейдж в Концерте для фортепиано с оркестром указывает “регистры” ударов: Н – верхний регистр, М –

средний регистр, L – нижний регистр: . Однако, иногда композиторы предоставляют исполнителям свободу выбора объектов для ударных эффектов. Например, В. Тарнопольский

обозначает стук по дереву за пределами клавиатуры так: .

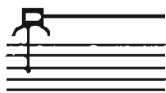
Различные не-пианистические эффекты, среди которых пение во время исполнения и игра на дополнительных инструментах (на том-тоне, античных тарелочках и т.п.), обычно детально описываются в партитурах.

5.3.6. Струнные инструменты

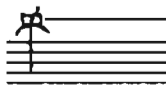
Различные эффекты на струнных достаточно традиционны, как и их запись. Всевозможные приемы игры на этих инструментах демонстрируются в “Black Angels” Д. Крама и “Плач по жертвам Хиросимы” К. Пендерецкого /см. их анализы в разделах 10.4 и 4.1.2/, а также в “Пьесе для контрабаса solo” В. Мартынова /#71/.

Расширение диапазона струнных связано, в первую очередь, с возможностями того или иного исполнителя. Появились типизированные знаки для записи предельно высоких звуков, как, например, стрелки или крестики над нотным станом (см. Струнный квартет № 3 Карела Хузы). Типичным стало применение скордатуры крайних струн инструментов (как в “Жизни героя” Р. Штрауса, где скрипки играют *ges* малой октавы)⁷⁶, особенно – у виолончели (например, в “Intercomunicazione” Б. А. Циммермана нижняя струна настраивается на *g* контроктавы).

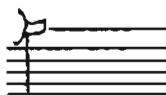
В современной музыке применяются различные виды *sul ponticello*, *sul tasto* (с взаимными переходами), игра между подставкой и головкой инструмента. В. Тарнопольский в “Отзвуках ушедшего дня” предлагает несколько способов игры на виолончели:



– беззвучная игра по подставке, чтобы был слышен только шум от скольжения смычка;



– игра по боковой стороне подставки;



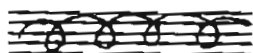
– игра по корпусу инструмента⁷⁷;

⁷⁶ Заметим, что Р. Штраус и Г. Малер нередко выписывали несуществующие на инструментах ноты (например, *fis* малой октавы у скрилок в “Домашней симфонии” Р. Штрауса или *f* малой октавы у скрипок в Восьмой симфонии Г. Малера), но не требовали скордатуры. Эти ноты нужны для ориентации музыкантов, которые играют в унисон с более низкими инструментами и должны понимать структуру фразы, даже не исполняя при этом низкие ноты.

⁷⁷ Этот прием многогранно применяли Г. Лахенмани и Р. Щедрин (во Второй симфонии)



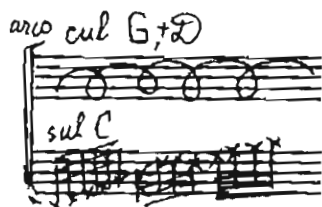
– игра по подгрифку⁷⁸;



– вертикальное движение смычка строго вдоль струны, чтобы был слышен тихий шум, напоминающий звук ветра;



– постепенно изменять направление движения смычка от горизонтального, когда слышен конкретный звук, к вертикальному, когда слышен лишь легкий шум;



– смычок движется вертикально по струнам, левая рука в это время исполняет пассажи *senza arco*.

Скорость и способ ведения смычка записываются с помощью вербальных и графически символов. М. Кагель в “Сонант” предлагает следующие знаки:



– медленно вести полным смычком;



– вести полным смычком в умеренном темпе;



– вести полным смычком насколько возможно быстро.

Глиссандо у струнных, которое закрепили в музыке еще Г. Малер и Б. Барток, сегодня обретает новые черты. Например, при легчайшем глиссандо возникают обертоны. Для произведения глиссандо могут применяться различные части ладони и всевозможные предметы.

Нередко глиссандо производится посредством постепенного расстраивания струны колоном (как в “Chemins II” Л. Берно, в оркестровой пьесе “Apparitions” Д. Лигети, “Fluorescences” К. Пендерещкого).

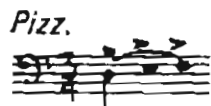
Прием *col legno* известен с начала XVII века /см. об этом 289/, но начал активно употребляться только в нашем столетии. *Col legno*, возможное в разных местах грифа, существует в нескольких разновидностях. Например, *col legno battuto* производится одновременно с пикциато левой рукой по той же струне /см. анализ “Black Angels” Д. Крама в разделе 10.4/. “Sexteto” М. Кагеля тот же прием комбинируется еще и с глиссандо по струне. Некоторые композиторы рекомендуют исполнителям в длительных паузах менять для *col legno* обычный смычок на более дешевый.

Различные ударные эффекты на струнных могут достигаться при помощи ударов по струнам или по корпусу инструментов, для производства которых даются вербальные или графические указания точных мест удара и описания частей ладони, смычка или специальных предметов для удара.

Некоторые виды *pizzicato* таковы:



– сильным щелчком (“бартоковское” *pizzicato*);




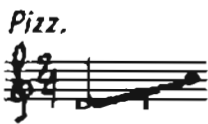
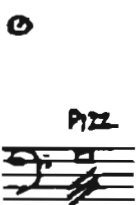



– первой ноты, при этом последующие ноты берутся обычным способом (знак встречается у Л. Ноно, Л. Берно);

Pizz. (Vibr.)


– vibrato;



⁷⁸ Этот прием использовался в “Плаче по жертвам Хиросимы” К. Пендерещкого.

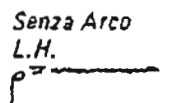
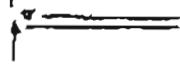

- 
– обертоновое (у Д. Лигети);
- 
– глиссандо (может быть метризованное или неметризованное) (у Я. Ксенакиса);
- 
– необычными объектами (ногтем, наперстком, каким-либо остроконечным предметом) (у Б. Бартока);
- 
– tremolo, производимое первыми двумя пальцами правой руки. Может применяться аккордовое тремоло;
- 
– левой рукой (у С. Буссотти);
- 
– конкорды быстрым pizzicato “как на гитаре”;

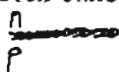

Извлечение микротонов стало типичной техникой игры на струнных инструментах. Разработанные А. Бергом, Э. Блохом и Б. Бартоком микротоновые изгибы, глиссандо, трели и вибрато стали обычным явлением в музыке нашего столетия. Иногда композиторы предписывают настраивать инструменты в ансамблях с микротоновой разницей, как в партитуре Д. Лигети “Ramifications”, где одна половина из общего количества инструментов настраивается на четверть тона выше, чем другая. Подобные примеры встречаются в “Monodram (Genesis III)” Х. Гурецкого и в “Хорале” для четвертитоновых струнных Ч. Айвза.

Обертоны записываются традиционным образом и во флюктуационной нотации. Применяется глиссандо по натуральным обертонам – как бы при легком “пробеге” по струнам левой рукой (у И. Стравинского, Д. Крама, А. Шёнберга: ) , и по искусственным

обертонам. Кроме того, используются так называемые полуобертоны, которые возникают либо при легчайшем зажимании струны *не* в обертоновом узле пальцами левой руки или способом, аналогичным традиционному, но при более сильном зажиме обертонового узла (например, в “Match” М. Кагеля). На виолончели и контрабасе возможны обертоны с одновременным оттягиванием и отпусканием той же струны другим пальцем левой руки. При этом возникает эффект легкого изменения высоты обертона (см. “Sonant” М. Кагеля). Одной из новейших обертоновых находок для струнных стали так называемые андертоны, субобертоны или педальные тоны – “обертоны”, появляющиеся ниже основного тона благодаря очень сильному давлению смычка на обертоновый узел и очень медленному движению смычка (см. мотив “Dies irae” в “Black Angels” Д. Крама /#134/). Наконец, композиторы просят исполнять максимально высокие обертоны (как Х. В. Хенце в “Sinfonia № 6”).

Трели могут быть:

- 
– без смычка левой рукой;
- 
– настолько высокими, насколько это возможно (у К. Пендерецкого);
- 
– неровными (у К. Пендерецкого).

Часто предписывается сильный нажим на смычок для создания утяжеленного звучания (как у К. Пендерецкого: ) или треска наряду с выписанными тонами (как у А. Пярта в начале виолончельной партии "Pro et contra", у В. Тарнопольского: ).

Одновременно с игрой одной рукой на струнах в разных местах грифа свободная рука может зажимать струны, или на них накладываются сурдины из различных материалов: дерева, кожи, металла, пластики.


Применяются удары по корпусу инструментов, как, например, в "Pro et contra" А. Пярта /#67/, где кружочками обведены номера соответствующих инструкций исполнителю, предписывающих ударять виолончель в разных частях корпуса.

Пение во время игры часто записывается на двух нотных станах.



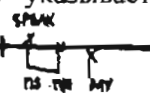








5.3.7. Вокал


Огромные сонористические возможности человеческого голоса оказываются различными у каждого певца. Поэтому композиторы во многих случаях сочиняют в расчете на конкретного исполнителя (как, впрочем, и на определенных инструменталистов), причем другой исполнитель не всегда может воспроизвести эту музыку. Радикально новаторскими вокальными произведениями, на которые ориентированы последующие сочинения в подобных техниках, являются "Sinfonia" Л. Берно для "Swingle Singers" и опера-буффа "Aventures" Д. Лигети для трех певцов с инструментальным сопровождением, в распоряжении которых – не обычный вокальный материал, а широкий резервуар разнообразных "внеязыковых" звуков.




К настоящему времени разработан интернациональный фонетический алфавит, к которому композиторы прибегают при транслитерации нужных им звуков /см. 159, 103-104/.


Многогранно применяются приемы полупения-полуговора, открытые еще А. Шёнбергом. Они фиксируются как ставшими уже стандартными вербальными символами Sprechstimme и Sprechgesang с нотными головками-крестиками, обозначающими приблизительную высоту, так и специальными символами (например, у А. Шёнберга, П. Булеза, М. Кагеля, Д. Лигети: ).



Другие речевые эффекты, обычно указываемые вербально или с помощью специальных символов, таковы:



- крик – в "Лулу" А. Берга: . Пронзительный крик-визг обозначается вербально или, у К. Пендерецкого, так: ;
- говор (часто указывается относительная высота) – у Д. Лигети, в "Aventures": , у К. Пендерецкого: ;
- шепот (также может быть относительной высоты) – у Л. Берно: , Д. Лигети: , К. Штокхаузена: ;
- свист (точной или относительной высоты) – у Д. Крама: ;
- смех – у К. Пендерецкого: ;
- дыхание – у Д. Лигети: ;
- щелчки и трели языком описываются вербально (как в вокализованных моментах партитуры "Black Angels" Д. Крама) или символически (Л. Берно обозначает трель языком так: ).

Звучание с “сурдиной” производится посредством постепенного простого открывания или закрывания рта (обычно обозначается традиционными знаками для применения сурдины – + и o) или с помощью ладони (символ П. Оливерос: ).

Фальцет обычно обозначается так же, как и искусственные обертоны в инструментальных партиях (например, в “Страстях по Луке” К. Пендерецкого: ) , и с помощью других символов (у А. Берга: , К. Штокхаузена в “Momente”: S ).

Вокальное глиссандо может быть метрированным и неметрированным (как у Я. Ксенакиса, Д. Лигети: ).

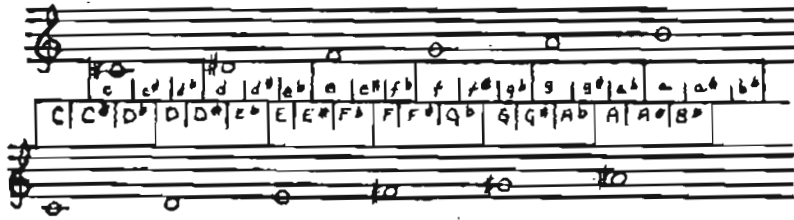
Возможны чисто гортанные эффекты: например, Д. Лигети в “Aventures” предписывает певцу остановить звук в голосовой щели: , произвести носовой звук:  и т.п.

Разнообразные дополнительные эффекты (кашель, глотание, рычание, плевание, шипение, хлопки руками, щелканье языком или пальцами и т.п.) обычно описываются вербально или графически (как у К. Штокхаузена:  – щелчок языком;  – квази-икота).

6. Реформаторские системы нотации

В 1903 году в книге “История нотации” К. Абди Уильямс отметил, что на протяжении всей истории музыки каждые несколько лет появлялись новые системы или знаки нотации, отличные от традиционных, которые, по предположению их авторов, должны были стать универсальными. В XIX веке Уильямс насчитывает семнадцать новых нотаций. Большинство из них, популярное только среди небольших групп музыкантов, вскоре исчезало из-за отсутствия обобщающих концепций /133, 196/.

Многие композиторы нашего столетия задумывались над созданием новых нотационных символов и систем. В 1902 году Ф. Бузони изобрел шестилинейный нотный стан для фортепианной нотации с “пропущенной” третьей линейкой снизу, так, чтобы оставшиеся пять линеек отражали черные клавиши, а пробелы между ними – белые. Он же предложил шестилинейный нотный стан для обозначения на линейках целых тонов, а между линиями – полутонов. В этой системе с помощью диэзов и бемолей помечаются третьетоновые деления октавы:



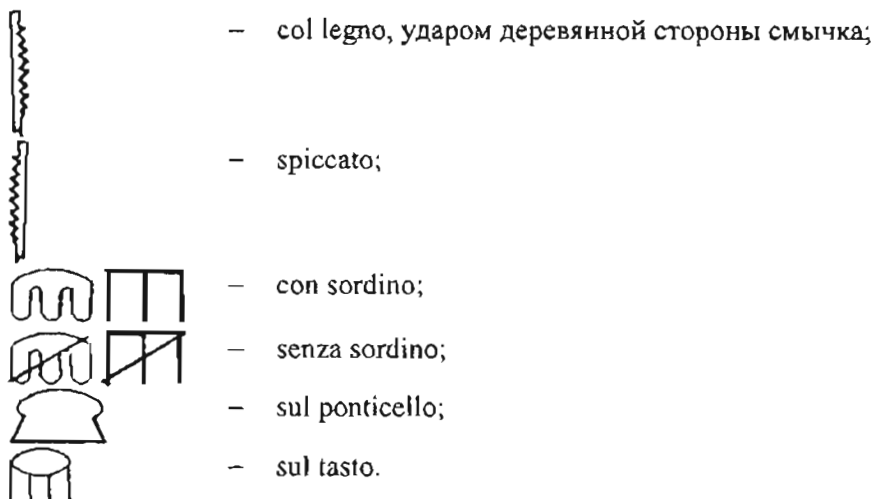
В десятые годы XX века собственные нотационные системы пытались создать некоторые российские композиторы (в том числе Е. Голышев и М. Глинский) /см. об этом 78/. Среди них наиболее продуманной оказалась система Н. Обухова (1914), стремившегося к равнозначности всех тонов хроматической гаммы и отказу от случайных знаков. Обухов писал: “Одновременное присутствие в гармонии 12-ти тонов темперированной гаммы завершило со своей стороны крушение всей концепции тональности, мажора и минора. Все эти звуки стали абсолютно равны по важности в моей гармонии. Я чувствовал логическую необходимость того, чтобы каждый из них имел отличающееся название, соответствуя независимому положению на нотном стане” /цит. по: 78, 98/.

В системе Обухова звуки двенадцатиступенной гаммы называются так: do, lo, re, te, mi, fa, ra, sol, tu, la, bi, si. Звуки, исполняемые на белых клавишах фортепиано, изображаются обычным образом, а для обозначения звуков на черных клавишах применяются нотные головки-крестики, располагающиеся на полтона ниже их реальной высоты. Несмотря на некоторую упрощенность, этой системой записи пользовались, помимо ее изобретателя, А. Онеггер, Х. Аймерт и некоторые другие композиторы.

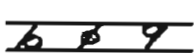
В 1923 году А. Шёнберг пишет заметки о нотации, в которых воспроизводит свои графические знаки. В частности, он предлагает в качестве возможного такой принцип нотации, при котором случайные знаки выставляются перед нотами при каждом их появлении. В статье “Рисунчатая нотация” /267/ Шёнберг пишет: “По моему мнению, в музыкальной нотации нужно реже пользоваться буквами и даже словами и чаще использовать знаки (если возможно, рисунки), не имеющие ничего общего с буквами”. Далее композитор предлагает несколько графических изображений для общепринятых приемов игры на инструментах:



- pizzicato;
- arco;
- col legno, смычком;

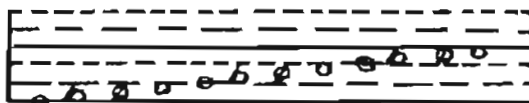


Вскоре после написания этой небольшой заметки Шёнберг публикует статью “Новая двенадцатитоновая нотация” /265, перепечатана в расширенном варианте на английском языке в сборнике “Style and Idea” (англ. “Стиль и идея”) в 1975 году, 266/. В этой статье он предлагает новаторскую систему нотной записи, нисколько не обольщаясь по поводу немедленного внедрения этой системы в общепринятую практику.

Шёнберг считает, что необходимо сократить число нотных линейек до трех, чтобы октава могла быть полностью представлена на них. Для этого он размещает между двумя линейками по три ноты (ближе к нижней линии, посередине и ближе к верхней линии), обозначая их позиции вспомогательными косыми линейками: . Запись октавы приобретает такой вид:



В некоторых случаях вспомогательные линейки могут быть пропущены. Вверх и вниз от нотного стана, как и в традиционной нотации, приписываются короткие дополнительные линейки, также служащие для размещения нот. Два трехлинейных нотных стана вместе образуют один шестилинейный, и на нем размещаются сразу четыре октавы звуков, а объединенные в систему два шестилинейных стана покрывают практически все звуки фортепианной клавиатуры. Для лучшей ориентации в шестилинейном нотном стане Шёнберг предлагает чертить разные линейки: например, первую и четвертую снизу – сплошной линией, вторую и пятую – пунктирной, третью и шестую – точками:



Ключи “удлиненной” формы рассчитаны на то, чтобы ими можно было “покрыть” сразу



По мнению Шёнберга, его система нотации не только легко охватывает большие диапазоны, облегчая чтение обширных по амбитусу пассажей, но и упрощает запись конкордов, состоящих из соседних хроматических звуков:



Шёнберг приводит примеры трехстрочно-шестистрочной записи фрагментов “Лунного Пьеро” /#72/.

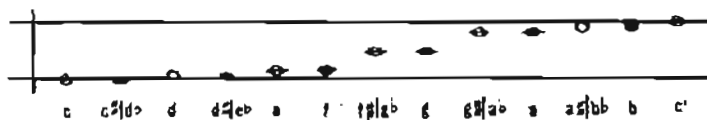
Нотационная система Шёнберга не нашла применения даже в творчестве самого автора, но стимулировала к новым нотационным разработкам, приведшим к возникновению так называемой темперированной нотной записи.

Темперированная нотация – это такое нотное письмо, в котором двенадцать звуков октавы оказываются равноправными благодаря применению отдельных знаков для каждого из звуков и отказу от знаков альтерации. Энгармонически равные звуки в ней не существуют. Самые известные из таких систем – Клаварскрибо и Эквитон.

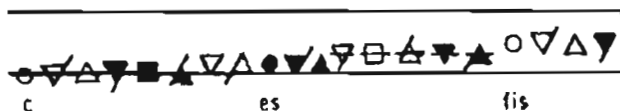
“Клаварскрибо” на эсперанто означает “нотация для клавиатуры”. Эта система была изобретена голландским инженером-электриком и музыкантом-любителем К. Потом в 1931 году. Она представляет собой табулатурную запись звуков фортепианной клавиатуры: в Клаварскрибо используется нотный стан с вертикальным расположением линеек, группирующихся согласно расположению клавиш инструмента. Музыка читается сверху вниз, в соответствии с вертикальной осью времени. По горизонтали пятилинейный нотный стан охватывает одну октаву клавиатуры. Таких нотных станов рядом располагается столько, сколько клавиатурных октав представлено в партитуре, но обычно используется четыре нотных стана. Случайные знаки здесь тоже не нужны, поскольку для всех хроматических тонов имеется свое определенное место на клавиатуре. Черные и белые нотные головки используются в качестве аналогов черным и белым клавишам фортепиано. Тактовые черты выставляются горизонтальными сплошными и пунктирными линиями, совпадающими с сильной долей такта. Нотация длительностей является флуктуационной и подлинно пропорциональной, поскольку длительности выписывают именно в тех местах такта, которые пропорционально соответствуют их звучанию в реальном времени (например, первая длительность в такте располагается прямо на месте тактовой черты). От нот для большей наглядности протянуты горизонтальные штили, облегчающие определение длительностей. Моменты снятия звука обозначаются началом следующего звука или знаком “V”. При этом слева от нотного стана по вертикали выписаны цифры, позволяющие обозначить “счет” при различных ритмических делениях такта. Фрагментация показывается лигатурами. В примере #73 представлена транскрипция в Клаварскрибо фрагмента Бетховенской фортепианной сонаты Ля-бемоль мажор, ор.26.

Итак, Клаварскрибо легко выучить, сравнивая партитурный рисунок и фортепианную клавиатуру. В этой нотной системе отсутствуют случайные знаки и ключи, а также упрощены временные отношения между нотами. На сегодняшний день Клаварскрибо является наиболее распространенной табулатурной фортепианной нотацией. В Голландии существует специальный Институт Клаварскрибо, который занимается переводом многих произведений фортепианной классики в новую нотную систему. Однако, Клаварскрибо крайне упрощает понимание гармонии, лишая музыкантов возможности правильно вычислять интервальные соотношения между звуками (не говоря уже о микротоновых отношениях и прочих аспектах современной музыки).

В Эквитоне, созданном Р. Фоситом в 1958 году, используются только две нотные линейки. Двенадцать тонов хроматической гаммы записываются между этими линейками черными и белыми нотными головками без случайных знаков. Черно-белая головка означает малую секунду. Между двумя основными линейками появляются три уровня (посередине, ближе к нижней линии и ближе к верхней линии), на которых ноты перечеркиваются вспомогательными линейками:



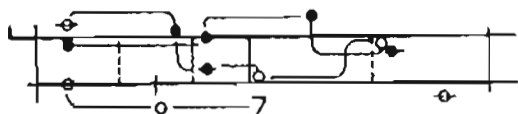
Ноты делятся до появления следующих нот или знака паузы. Микротоновые деления могут быть показаны не-овальными нотными головками:



Нотация длительностей в Эквитоне пропорциональная, как и в Клаварскрибо. Только ноты, длящиеся больше, чем одна доля, имеют горизонтальные линии-штили. Могут выставляться тактовые и разделительные черты. Соединительные лиги-линии могут показывать ведение голосов. Следующий нотный пример:



может быть записан так:

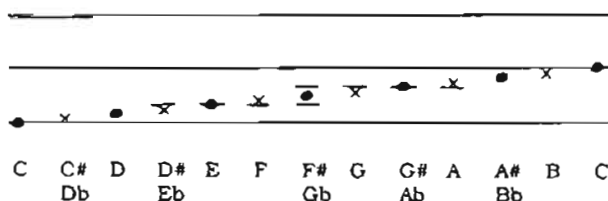


или так:



В целом, Эквитон предоставляет больше возможностей для записи музыки, чем Клаварскрибо: в нем записываются произведения для разных инструментов, микротоновые композиции и сочинения со сложной ритмикой и любыми делениями целых долей.

В 1985 году в США была создана Международная ассоциация по модернизации современной нотации (*англ.*: MNMA: Music Notation Modernization Assosiation). Как сказано в ее Уставе, “цель организации – содействовать модернизации стандартного метода нотирования музыки... Традиционная нотация обладает рядом положительных качеств, тем не менее в ней есть некоторые изъяны, которые, как мы полагаем, возможно и нужно исправить. Эти недостатки существенно затрудняют чтение музыки, создавая излишние трудности” /150, // . Ассоциация занимается распространением и пропагандой различных нотационных новшеств, а также разработкой собственной методологии, позволяющей оценивать новые методы нотации /см. 218/. В 1997 году основатель Ассоциации Т. Рид опубликовал объемный “Справочник предложений по музыкальной нотации” /255/, включив в него наиболее значимые предложения по реформированию нотации, начиная с XI века и до наших дней. Автор также предпринимает попытку оценить их влияние на развитие традиционной нотной записи. В книге описывается более пятисот нотационных предложений (они расположены в алфавитном порядке фамилий авторов), однако аппарат их анализа достаточно бедный и поверхностный⁷⁹. Заметим, что русские новаторы в книге почти не упоминаются, за исключением современного изобретателя музыкальных инструментов Николая Долматова, который разработал следующую трехлинейную систему нотной записи:



⁷⁹ Например, о М. Кегеле сказано только то, что он употребляет черные нотные головки в качестве знаков для натуральных тонов, а о К. Штокхаузене – что он использует перевернутые скрипичные ключи и нотные станы в произведении “Zyklus”.

7. Музыкальная нотация как специфическая область семиотики

7.1. Основные семиотические функции нотации

Выделим основные семиотические (семантические и прагматические) функции нотации, опираясь на семиотическую лингвистическую схему Р. Якобсона /130, 198-203/⁸⁰.

Чтобы нотно-письменное сообщение могло выполнять свои функции, необходимы:

- контекст, который должен восприниматься адресатом – некая визуальная ситуация, которая потенциально может актуализироваться в звуках;
- код, полностью или хотя бы частично ясный адресанту и адресату – условная договоренность об адекватном восприятии графических символов⁸¹;
- контакт – физический канал и психологическая возможность связи между адресантом и адресатом, обуславливающие донесение сообщения до адресата.

Соответственно, язык нотации имеет следующие функции:

1. Фиксирующая – сохранение авторского замысла.
2. Коммуникативная – установление каналов связи, изобретение кода связи, наличие “декодера” (чаще всего авторских или редакторских пояснений).
3. Эстетическая – направленность на нотно-письменное сообщение, как таковое; сосредоточение на сообщении ради него самого.

Первая и вторая функции являются главными и специфическими свойствами нотации в целом⁸², а последняя – коренным признаком современной нотации (хотя и ранее наблюдалось ее воздействие, но не столь значимое, как ныне).

7.1.1. Фиксирующая функция

“Идеальная нотация? Чтобы сразу было понятно, “как это звучит”? Подайте мне ее немедленно! Но поскольку нотация всегда будет несовершенной, нам придется вечно продирааться мыслью через горы мусора”, – категорично заявил К. Штокхаузен, размышляя о соответствии нотации авторскому замыслу /цит. по: 153, 30/. Э. Каркошка сформулировал требования к нотации: “Нотация адекватна, если визуальное отражение музыкального феномена достаточно верно и понятно без дополнительных пояснений” /216, 3/.

Рассмотрим, какие особенности имеет музыкальный текст, сохраненный при помощи нотации (аналогичные особенности для записанного словесного текста находит А. Костецкий /51, 9/):

- нотация влияет на композиторское творчество: автор при сочинении музыки, которая, по его предположению, должна быть когда-нибудь записана, так или иначе учитывает возможности уже существующей нотации или изобретает новую нотацию в расчете на то, что последняя сможет передать его замысел;
- рождение и “размножение” текста приводит к обеднению оригинала: почти невозможно абсолютно точно зафиксировать на бумаге авторскую музыкальную мысль. По словам Ф. Бузони, “любая нотация сама по себе есть транскрипция абстрактной идеи. Когда карандаш расчерчивает ее, идея теряет свою оригинальную форму” /148, 15/;

⁸⁰ Структурно-лингвистическая схема Р. Якобсона использована опосредованно, из нее взяты только те положения, которые относятся к нотно-письменному сообщению.

⁸¹ При использовании термина “код” необходимо учитывать пояснение Ю. Лотмана: “Термин “код” несет представление о структуре, только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, т.е. психологически он ориентирует нас на искусственный язык” /60, 13/.

⁸² По утверждению Э. Каркошки. “Главная цель музыкальной нотации – обеспечить возможность конструирования, сохранения и коммуникации сложной музыки” /216, 1/.

- записанный музыкальный текст предполагает возможность читательского сотворчества: этот текст можно многократно читать с любого места, повторять частично и полностью, многократно анализировать;
- нотно-письменный текст обладает свойством, характерным для музыки в целом: музыкальный текст – это “речь в отсутствие собеседника”, так же, как “музыкальная речь – это всегда *сообщение, однонаправленная коммуникация* от порождающего речь композитора, через произносящего речь исполнителя к воспринимающему (понимающему) ее слушателю (разумеется, с возможным добавлением промежуточных стадий, либо, напротив, с их совмещением, когда, скажем, композитор-исполнитель-слушатель – одно лицо)” /14, 35/.

С другой стороны, роль нотации как средства сохранения композиторского замысла в современной музыке начинают играть аудио- и видеозаписи произведений. Их значение особенно возрастает именно в тех случаях, когда произведение графически записано в нетрадиционной нотации – хотя, точнее говоря, в аудио- и видеозаписях бывает сохранен не столько композиторский замысел, сколько его исполнительская интерпретация.

7.1.2. Коммуникативная функция

Первая – и важнейшая – функция нотации неразрывно связана со второй – коммуникативной. “Партитура вмещает суть произведения, практические предписания к нему, определенную эстетику, особую графологию, индивидуальные знаки, видение мира... Она становится воплощением коммуникации посредством всех многочисленных сообщений, которые мы получаем” /178, 9/.

М. Кагель определил место нотации в музыкально-коммуникативной системе, составив несколько схем для разных музыкальных направлений /214, 59-63/, главной среди которых является такая:

акустическое представление (композиция) –
запись (нотация) –
акустический процесс (интерпретация).

Эта схема верна как для традиционной, так и для современной нотации. Оговоримся только, что звуковая интерпретация иногда – как, например, в случаях графической или вербальной нотации – оказывается излишней: здесь можно ограничиться визуальным созерцанием текста.

Если записанное в традиционной нотации произведение может быть без дополнительных разъяснений прочитано современниками и музыкантами последующих поколений, то прочтение современной нотации целиком зависит от избранного композитором метода фиксации – от того, насколько полна авторская нотационная система и насколько подробны комментарии к ней. Кроме того, значительная часть современной музыки остается не фиксированной в нотно-графических знаках (например, джазовые импровизации, хэппенинги и т.л.).

Глобальным критерием способности современной нотации адекватно донести до исполнителя авторский замысел является нахождение кода, метода фиксации.

Исходя из собственного утверждения о том, что коммуникативная функция “обеспечивает произведению возможность служить средством общения”, В. Медушевский выделяет в ней две подфункции – кларитивную (проясняющую) и эвристическую, повышающую активность творчества, основанную на догадке, и заставляющую более активно работать мышление /66/.

7.1.3. Эстетическая функция

Нотация является наглядным отражением ментальности композитора. Внешний вид нотации уже дает известное представление о самой музыке и даже об ее авторе: П. Флоренский правильно замечает, что “уже графический рисунок симфонии, зрительная красота его или безобразие, дает опытному человеку основание судить о музыкальной ценно-

сти этой записи" /104, 321/. Известно доброе правило, что хорошо звучит та партитура, которая хорошо выглядит. Можно найти множество примеров соответствия звучания и зрительного облика партитуры. Среди них – нотные реализации стохастического метода Я. Ксенакиса, состоящего в конструировании графиков при помощи математических вычислений и последующей трансляции их в музыкальную нотацию /см. примеры реализации этого метода в его книге "Формализованная музыка", 301/. Звучание партитуры Ксенакиса "Metastasis" достаточно "наглядно": слушатель ощущает, как поочередно вздымаются и опускаются волны кластеров /#74,75/. Упомянем также партитуру В. Екимовского "Полеты воздушных змеев". Композиция представляет собой непрерывный канон на вариантно повторяющуюся тему, начальная фраза которой представляет собой взмывающую с ускорением вверх гаммообразную последовательность /#76/. Один взгляд на эту партитуру – как и слуховое ощущение от нее – навеивает воспоминания о парящих высоко в небе разноцветных кусочках материи.

К. Штокхаузен пишет: "Я мог неоднократно наблюдать на собственном примере и на примере других, что первый набросок приносит удовлетворение и быстро преуспевает, если убеждает его письменное изображение. Много раз в продолжение курсов композиции я показывал рукописи ученикам, держа их в отдалении, и просил оценить их по облику записи. Звуковое сравнение абсолютно всегда подтверждало суждение" /126, 5/.

Многие современные композиторы, ищущие свой путь в нотации, ставят себе целью не только сохранить замысел и установить коммуникации с исполнителем и слушателем, но и создать визуальный образ, имеющий не только информативный, но и эстетический смысл. Это подтверждают образы-символы из гибких нотных станков в партитурах Д. Крама /см. о них в разделе 10.4/. Любопытна в этом отношении партитура М. Кагеля "Людвиг ван", в которой композитор сложил из страниц бетховенской музыки свой собственный визуальный мир, звуковая проекция которого оказывается достаточно благозвучной благодаря воспроизведению великих тем венского классика /см. об этой партитуре в разделе 10.2/. Но необходимо принять к сведению и уточнение композитора К. Кардью: "Музыкальная нотация, имеющая прекрасный вид, не является прекрасной сама по себе, так как внешней привлекательностью далеко не исчерпываются свойства, которыми должна обладать музыкальная нотация" /153, 29/.

И все же позволим себе дополнить К. Кардью. В настоящее время "внешняя привлекательность" является неотъемлемой функцией нотации, а именно – эстетической функцией, на основе которой потенциальный исполнитель судит о ценностных качествах самой музыки.

Эстетическая функция нотации связана с психологическим фактором. Р. Болховский приводит такой пример: "Известно, что музыканты-профессионалы (хотя далеко не все) испытывают художественное воздействие при чтении партитур (то есть оказываются вовлеченными в определенную жизненную модель). Это можно объяснить только одним: в процессе длительной музыкальной практики в их психике на первый слой ассоциаций (жизнь – музыкальные звучания) наложился второй (музыкальные звучания – нотные знаки). Благодаря этому возникает своеобразный феномен: читатель становится исполнителем. Графические начертания включают звуко-ассоциативный механизм в психике, а его активная работа реализует заложенную в записи схему в конкретную и своеобразную индивидуальную модель. Тем самым вещественный фактор звучащей музыки со всей его многозначительностью, неисчерпаемостью, неоднородностью оказывается как будто бы введенным в действие, но не прямо, а через посредство длительной музыкальной практики, в ходе которой образовались прочные ассоциативные связи между графическим начертанием и звучащей музыкой. Благодаря этому она теперь может войти в художественный акт уже "безмолвной" /12, 177/.

В условиях современной нотации описанный выше психологический механизм зачастую не срабатывает – в тех случаях, когда традиционные нотные знаки попросту отсутствуют. Тогда начинает действовать другой психологический эффект: нотно-графическое изображение побуждает "читателя" к созданию музыкальных образов, навеивает соответствующие звуковые картины. Возможны и другие чисто психологические эффекты нотации, когда реальное исполнение знаков невозможно: например, когда есть указание "крешендо" только для одного отдельного аккорда на фортепиано или когда для исполнения флейтой предназначен пассаж в большой октаве.

7.2. Признаки современной нотации как семиотической системы

Определим признаки современной – в дополнение к традиционной – нотации как семиотической системы⁸³:

1. Нотация как видеографическая система:
 - а) для коммуникации существует визуальный канал: нотные знаки доступны для зрения;
 - б) сообщения производятся при помощи технических средств и специального материала – бумаги, пленки, карандаша, ручки, компьютера и т.п.;
 - в) сообщение сохраняется длительное время и может находиться вне пределов непосредственной коммуникации;
 - г) сообщение производится путем графического нанесения знаков на плоскости (бумаге, холсте и т.п.).
2. Характеристика письменного высказывания в нотации:
 - а) высказывание может быть транспонировано в другие каналы коммуникации: например, может прозвучать акустически;
 - б) не все участники нотационной коммуникации могут производить письменные сообщения: имеется в виду однолинейная направленность сообщения от композитора через исполнителя к слушателю;
 - в) нотация передается путем обучения;
 - г) нотационные сообщения могут многократно неодинаково воспроизводиться: при реализации традиционной нотации могут варьироваться, например, длительность и динамика исполнения. В современной нотации встречаются случаи кардинально различных звуковых реализаций одного и того же письменного текста (например, в графической и вербальной нотациях);
 - д) современная нотация характеризуется индивидуальностью выполнения. Возможно использование как конвенциональных, так и любых других знаков по желанию автора, причем эти знаки часто не укладываются в какие-либо схемы.
3. Нотация как семиотическая система:
 - а) нотационные сообщения могут образовывать текст;
 - б) нотационное сообщение может быть бессмысленным, намеренно абсурдным, непонятым. Нотационное сообщение может одновременно несколькими способами передавать один и тот же смысл, нести избыточную информацию;
 - в) при помощи знаков нотации может быть создано неограниченное число сообщений;
 - г) в нотационное сообщение могут быть включены элементы других начертательных систем – письменности, математической символики, графики и т.п.;
 - д) нотационные элементы и сообщения могут становиться частями других знаковых систем.

Ю. Лотман полагает, что в процессе семиотического исследования материал может быть разделен по нескольким параметрам для последующей обработки и обобщения /59/. Эти параметры таковы:

- системное – несистемное;
- однозначное – амбивалентное;
- ядро – периферия;
- описанное – неописанное;
- необходимое – излишнее.

При анализе современной нотации также следует учитывать эти параметры.

Системными в современной нотной записи являются все знаки, заимствованные из традиционной нотации, и некоторые устоявшиеся за последние десятилетия дополнения к ней (например, общепринятое обозначение кластеров). Все новшества, используемые только одним композитором внутри его собственной нотационной системы, можно назвать

⁸³ Схема составлена по аналогии со схемой по письменности /18, 82-83/.

“композиторскими системными”, но в условиях конвенционального употребления они окажутся *внесистемными*, неуниверсальными.

Проблема *однозначности* и *амбивалентности* информации, которую несут знаки – одна из самых наболевших в нотации. Очевидно, однозначная и универсальная нотация была бы максимально удобной. Тем не менее, некоторые нотационные знаки обладают интерпретаторской многозначностью, что существенно усложняет задачу исполнителей. Унификация таких знаков – дело времени. Только оно одно способно естественным, а не насильственным, образом установить истину и отсеять ненужное. Какие-либо попытки искусственной унификации и стандартизации знаков нотации (которые предпринимались, в частности, Комиссией по современной музыкальной нотации при библиотеке Линкольн-центра в Нью-Йорке /см. об этом 279, 239/) оказались, при всей их полезности, практически безрезультатными.

То же самое можно сказать и по поводу проблемы *необходимого* и *излишнего*. Реальность такова, что композиторы создают одинаковые по значению, но разные по начертанию символы. Какне из них окажутся общепринятыми – рассудит время. А пока читателям современной нотации приходится удерживать в памяти огромные массивы нотационных знаков, по сути дублирующих друг друга. Заметим, что некоторые композиторы (к их числу относится Крам⁸⁴), стремясь максимально подробно изложить свои мысли, прибегают к многократному описанию одного и того же процесса с помощью разных, но совпадающих по значению нотационных символов. Тем самым они только создают лишние трудности для исполнителя, вынужденного самостоятельно редуцировать партитуры для удобства чтения. Но иногда такие “излишества” оказываются полезными: например, надписи в партитурах на разных языках или сочетание словесных и символических знаков.

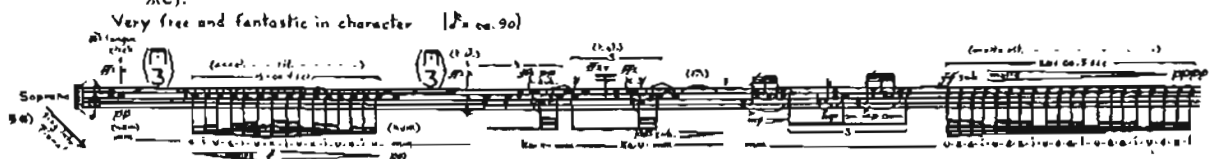
Критерий “ядро – периферия” в современной нотации достаточно размыт. Если для традиционной нотации представляется весьма удобной предложенная И. Барсовой терминологическая пара “графема-детерминатив” /8/, выделяющая в качестве “ядра” нотации ее высотный параметр и все остальные ее “периферийные” характеристики в качестве детерминативов, то к значительной части современной нотации эта пара оказывается неприменимой. Например, невозможно выделить главное и второстепенное в символах графической или вербальной нотации, в некоторых случаях недетерминированной нотации, наделяющей знаки их различными характеристиками в зависимости от однократного применения.

В современной нотации выделяется также параметр “описанное – неописанное” (применительно к нотации можно было бы предложить другую оппозицию: “фиксированное – нефиксированное”). Например, в нотации электронной музыки практически невозможно точно описать все тембровые аспекты звука. В недетерминированной нотации одними из наименее точно и полно фиксируемых становятся высотный и временной параметры.

Наличие (в разных пропорциях) всех перечисленных выше нотационных параметров позволяет назвать современную нотацию “динамической семиотической системой” /термин взят из: 59/.

⁸⁴ Например, партия сопрано из “Ancient Voices of Children” начинается с приема “шелканье языком” (англ. “tongue click”), который Крам считает необходимым объяснить в специальной сноске: “Отдельный и очень ударный шелчок по верхнему небу (не просто удар)”. Далее следует вокализ на ноте cis первой октавы, темп произнесения которого обозначен четырьмя различными способами:

- терминами в скобках над нотной строкой (accel. - - rit. - - - -);
- с помощью ребер, указывающих на постепенное учащение и затем разрежение длительностей;
- с помощью метрономического указания: весь пассаж должен звучать в темпе, соответствующем показателю 15 (он выставлен в квадратной скобке над нотным станом);
- с помощью хронометража: весь пассаж должен длиться приблизительно 4 секунды (выставлено там же):



8. Исследования в области нотной записи

Одним из немногих специальных исследований на русском языке, посвященных проблемам нотации, является брошюра О. Лосевой “Пути развития, формы и функции нотной записи современной музыки (по материалам советских и зарубежных изданий)” (1987) /58/. В ней кратко описываются причины возникновения новых видов нотации и характеризуются пять ее основных направлений:

- темперированная нотация (реорганизующая звуковысотную сторону нотации и вслед за ней – ритмическую: такие системы, как Эквигтон, Клаварскрибо);
- “качественная”, или “приблизительная”⁸⁵, нотация (“Специфическим признаком “качественной нотации” является отказ от точных временных или звуковых обозначений и замена их графическими фигурами, линиями, которые исполнитель должен оценивать не с точки зрения их точных соотношений, а приблизительно, по их качественным отличиям (например: длиннее – короче, чуть длиннее – намного короче и т.д.)” /58, 8/);
- запись действий (в музыкально-игровых спектаклях и “инструментальном театре”);
- музыкальная графика;
- нотация технической музыки.

В 1993 году в Российской академии музыки им. Гнесиных была выпущена брошюра с большой статьей Г. Супоневой “Проблемы нотации в музыке XX века” /97/, состоящей из шести глав:

1. Индивидуализация графических способов записи музыки.
2. Микрохроматика.
3. Техническая музыка.
4. Тотально детерминированная музыка.
5. Кластеры.
6. Алеаторика.

В этой статье так же, как и в брошюре О. Лосевой, нет систематики новых типов нотации, а приведено лишь краткое описание некоторых из них, сопровождаемое нотными примерами. В статье приводятся фрагменты партитур некоторых современных композиторов (С. Слонимского, Н. Сидельникова, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, К. Штокхаузена, Б. Шеффера, Д. Кейджа, Я. Ксенакиса и других). Мы не можем согласиться с отдельными характеристиками автора: например, с тем, что Г. Супонева относит партитуру “Songs, Drones and Refrains of Death” Д. Крама к разряду графических (к тому же произвольно изымая в примере нотные знаки с нотных станов), а партитуру электронных “Studie II” К. Штокхаузена – к области тотально детерминированной записи.

Основная литература по современной нотации издана на английском⁸⁶ и немецком языках. В связи с тем, что большинство этих трудов еще не вошло в научный кругозор российского музыковедения, мы считаем необходимым дать развернутую информацию о самих работах и затронутой в них проблематике.

Можно выделить некоторые отличительные черты, характерные для всей литературы о современной нотации в целом. В систематизации нотационных знаков применяется разделение по параметрам (высота, длительность, тембр, динамика и артикуляция), по группам инструментов, а также по категориям, избираемым исследователями согласно видам нотации.

Наиболее оригинальной из всех существующих работ по нотации является книга Д. Кейджа “Нотации” (1969) /151/. Этот великий музыкант и в своей теоретической работе остался верен себе: книга составлена с непревзойденным чувством юмора – и в то же время достаточно полно отражает новшества современной нотации. В исследовании собраны примеры из партитур известных композиторов в алфавитном порядке их фамилий. Научных коммента-

⁸⁵ В нашей терминологии – флукугационная.

⁸⁶ Повторим, что в США существует целая школа изучения современной нотации.

риев практически нет (если не считать кратких сведений о приведенных фрагментах в конце книги). Помимо примеров, в книге приведены высказывания о нотации двухсот шестидесяти девяти американских композиторов (каждое не длиннее шестидесяти четырех слов) и собственные изречения Д. Кейджа, не всегда строго по теме. Цитаты распределены по методу случайности, таким же образом подбирались и шрифты. В результате фразы оказались составленными как бы из мозаичных кусочков – набранными разными шрифтами независимо от структурных членений внутри предложения. Книга Кейджа полезна для изучения систем нотации современных композиторов, так как уникальным образом – как в хрестоматии – объединяет примеры из многих партитур разных стилей. И, конечно, она помогает лучше понять принципы мышления самого Д. Кейджа.

Рассмотрим далее крупные теоретические исследования о современной нотации в том порядке, в котором они выходили в свет.

Первое научное исследование – книга Э. Каркошки “Нотация в новой музыке” /216/ – появилась на немецком языке в 1966 году⁸⁷ и до сих пор остается основополагающим трудом по данному предмету. Книга состоит из трех частей. В первой рассматривается современная ситуация в нотации и приводится список наиболее важных преобразований, которые нотация претерпела в XX веке:

А. Изменения в традиционной нотации:

1. Упрощения.
2. Добавления и разработки.

Б. Частично новые принципы:

1. Нотация в приблизительных единицах.
2. Нотация действия.
3. “Качественная” нотация.

В. Полностью новые принципы:

1. Темперированная нотация.
2. Вербальные партитуры.
3. Музыкальная графика:
 - а) читаемая в обычных высотных и временных осях;
 - б) читаемая свободно.

Г. Нотация электронной музыки:

1. Основанная на старой нотации с новыми символами.
2. Схематические рисунки.
3. Словесные инструкции.
4. Перфокарты с диаграммами и словесными пометками.

Описывая возможности для появления новых символов, Каркошка предъявляет к этим символам такие требования:

А. Недвусмысленность:

1. Каждый символ должен иметь только одно значение.
2. Каждый символ должен иметь собственное начертание.
3. Традиционный символ может приобретать новое значение только в новом контексте.

Б. Предпочтителен разумный баланс символов и словесных инструкций.

В. Символ должен иметь строгое значение, которое не требует дополнительных пояснений.

Г. Абстрактные символы и иллюстрации не должны смешиваться.

В целом, новая нотация должна удовлетворять следующим требованиям:

1. Обладать информативностью традиционной нотации.
2. Не идти против традиции без достаточных причин.
3. Иметь хорошо разработанные способы фиксации, которые отражают состояние современного музыкального мышления.
4. Уметь описывать сложные структуры в простой форме.

⁸⁷ В Библиографии дана ссылка на англоязычное издание этой книги.

5. Иметь нейтральную основу и избегать, по возможности, характеристики любого специального стиля.
6. Облегчать переход к индивидуальным нотационным формам
7. Быть приспособленной к записи нетемперированной музыки.
8. То, что слышит ухо, должно быть представлено с учетом двух основных характеристик:
 - визуальное событие должно появляться как прямая трансляция слышимого события, привлекая как можно меньше дополнительных мыслительных процессов;
 - индивидуальные символы и все символы должны быть сформированы на оптической основе: они должны быть “правильны” в визуально-психологическом смысле.

Каркошка рассматривает несколько видов темперированной нотации, в частности – Эквитон и Клаварскрибо.

Вторая часть книги посвящена современной практике. Каркошка предлагает следующую систематизацию нотации, основанную на последовательном уменьшении точности записи и возрастании значения графического элемента:

1. Точная нотация.
2. Rahmen (нем.), frame (англ.) нотация.
3. Индикативная (приблизительно указывающая) нотация.
4. Музыкальная графика.
5. Нотация электронной музыки.

В каждой из этих групп Каркошка рассматривает следующие аспекты музыкальной записи: темп; метр; длительности; высоты (регистр, тембр); динамика; артикуляция; специальные эффекты; действия; знаки для ансамблевого исполнения; знаки для выбора событий при исполнении произведений, связанных с методами недетерминированных принципов композиции; партитурное изложение. Эти аспекты, в свою очередь, подразделяются на: символы, предназначенные для разных инструментов; символы для дирижера; символы для отдельных групп инструментов; символы, применяемые *ad libitum*. В этой части книги приводятся примеры знаков современной нотации согласно описанным выше параметрам.

В третьей части анализируются фрагменты партитур современных композиторов, таких, как П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Берно, М. Кагель, Д. Лигети, Э. Браун, Д. Кейдж, В. Лютославский, К. Пендерецкий, О. Мессиаи.

Крупный вклад в развитие науки о современной нотации внес американский композитор и музыковед Г. Рид, автор нескольких книг об оркестровых и инструментальных техниках и о нотации (в их числе: “Тезаурус оркестровых средств” /253/; “Музыкальная нотация, руководство к современной практике” /251/; “Современные инструментальные техники” /249/; “Современная ритмическая нотация” /250/; “Книга-источник предлагаемых музыкально-нотационных реформ” /252/; “Микротоновая нотация XX века” /254/; “Компендиум современных инструментальных техник” /248/). Все эти работы представляются крайне важными для современного исполнителя и композитора, так как они непосредственно связаны с музыкально-реализационной практикой и вводят в проблематику оркестровых и инструментальных исполнительских приемов и методов их фиксации.

Остановимся подробнее на одной из ранних работ Г. Рида – книге “Музыкальная нотация, руководство к современной практике” (1969) /251/. Этот универсальный учебник описывает современные нотные символы, в большинстве своем заимствованные из традиционной нотации.

В первой главе книги дается краткая история развития музыкальной нотации: описываются буквенная, невменная, нотно-линейная, ритмическая (модальная), табулатурная, “ортохроническая” (*греч.* правильно-временная, то есть с равномерными отношениями между длительностями).

Во второй главе рассматриваются различные методы использования элементов нотации. Чтобы представить степень разработанности данного исследования, позволим себе привести список параграфов этой главы:

- нотные станы;
- акколады и системы;
- добавочные линейки и знаки октавы;
- ключи;
- нотные головки и штили;
- “хвостики” и ребра;
- залиговки и точки;
- случайные и ключевые знаки;
- знаки метра и размера;
- тактовые черты и ритм;
- знаки повторений;
- украшения;
- знаки динамики;
- акценты и лиги;
- знаки темпа и экспрессии.

Третья глава посвящена нотациям для различных групп инструментов и джазовой нотации. Наконец, в последней главе обсуждаются основные правила рукописной записи музыки и подготовки рукописей к печати. В приложении к книге приводится индекс выборочных нотационных символов.

Книга Х. Коула “Звуки и знаки: аспекты музыкальной нотации” (1974) /156/ является одним из наиболее интересных и разработанных исследований по проблемам нотной записи в музыке. Ее автор охватывает всю историю нотной записи и особенно заостряет свое внимание на современных способах нотации, подробно анализируя ее различные параметры. Книга состоит из трех разделов, в каждом из которых имеется несколько глав.

В первом разделе – “Основы” – характеризуются важнейшие особенности музыкальной нотации. Автор считает, что в западной музыке последних столетий нотация служит для того, чтобы:

- а) дать композитору возможность изобретать новую музыку, просчитывать возможные эффекты;
- б) точно измерять время, чтобы координировать между собой независимые части партитуры;
- в) обеспечить исполнителю “искусственную память”;
- г) описывать исполняемую музыку с тем, чтобы ее можно было изучать (как при изучении народной музыки).

На нотацию влияют три обстоятельства:

1. Гибкие ограничения во времени при чтении нотации согласно указанному темпу (например, “играть в темпе Presto”). Нотация должна быть достаточно быстро воспринимаемой.
2. Ответственность исполнителя за выполнение инструкций. Исполнитель зачастую по-своему трактует ряд нотационных символов.
3. Нотация передает указания только от композитора к исполнителю, но не в обратном направлении. Она полна избыточных, двойных инструкций, которые иногда не помогают, а осложняют исполнение.

Второй раздел книги, озаглавленный “Система работы”, посвящен современным проблемам нотации.

Существуют две характерные черты нотации:

- а) нотация дает графическое представление об основных свойствах музыки;
- б) при фиксации музыки используется минимальное количество символов.

Отдельная глава посвящена “специальной” нотации, в разряд которой у Коула попадает нотация фольклорной и электронной музыки. При создании такой нотации важно определить, для чего она будет предназначена: только для фиксации уже прозвучавшего материала или еще и для его повторного исполнения.

Третий раздел книги озаглавлен “Сегодня и завтра”. Автор выделяет в современном состоянии нотации четыре основные проблемы:

- а) появление интеллектуальной и визуальной “музык”, которые происходят из написанной, а не звучащей музыки;
- б) усиление строгости детерминизма в нотации, в результате чего роль исполнителя становится менее важной: музыканту остается лишь точно следовать авторским указаниям, практически не проявляя творческой инициативы;
- в) обратная тенденция: появление недетерминированной нотации и более важная роль исполнителя;
- г) электронная музыка и устранение исполнителя (вследствие чего нотация может вовсе исчезнуть).

Отдельная глава посвящена экспериментам в нотации. По утверждению автора, интерес к новым сочинениям часто заключается в их необычной нотации. Существует несколько областей для реформ в нотации:

- частичное новаторство внутри традиционной системы;
- нотации, которые вводят новые инструментальные техники (например, нотация кластеров и т.п.);
- новые системы нотации (такие, как Эквитон и Клаварскрибо, табулатуры для разных инструментов и флуктуационная нотация);
- недетерминированная нотация, с неполными спецификациями в разных сферах исполнения;
- нотация как источник или руководство для исполнителя;
- “подразумевающая” нотация, когда заранее не ясен конечный результат и методы исполнительского действия.

Чем же вызваны эксперименты в нотации? Автор называет несколько причин:

1. Авангардный композитор должен завоевать исполнителя, а новые способы нотации открывают возможности для сотрудничества и более глубокой творческой реализации.
2. Большое значение приобретают параметры, которые ранее считались второстепенными (динамика, артикуляция, баланс).
3. Основную функцию нотации – сохранение произведения – выполняет звукозапись.
4. Потребность в универсальном языке отходит на второй план, так как сейчас лучшие исполнения фиксируются в аудио- и видеозаписях, и прямой контакт любителя музыки с партитурой практически разрушен. Партитура нужна только для исполнителя, который в состоянии овладеть нетрадиционной нотационной символикой.
5. С развитием электронной техники появляются новые звучания.
6. Изобретение новых способов нотации защищает композитора от исполнителя, не испытывающего симпатии к этой музыке (он не возьмет на себя труд изучить новые и сложные для него способы записи).
7. Новые технологии позволяют экспериментировать с оформлением партитур.

В заключительной главе книги Х. Коул выводит основные функции нотации:

1. Нотация сохраняет информацию.
2. Нотация наделяет композитора особой ролью – “специалиста в области музыкальной субстанции”, ограничивая возможности исполнителя и изолируя создателя от акта реализации.
3. Нотация дает возможность просчитать музыку – в ее слуховом и зрительном вариантах.
4. Изобретатель новой нотации регулирует то, что иначе было бы неясным и неопределенным.
5. Нотация дает возможность описывать звуковые события последовательно, шаг за шагом.

Ракурс, выбранный Х. Коулом в этой книге – рассмотрение методов композиции и проблем нотной записи – весьма актуален для современного композиторского творчества.

Исследование Д. Коупа “Новая музыкальная нотация” (1976) /159/ наглядно показывает конкретное применение знаков нотации, а также содержит обобщенные рекомендации и предлагает собственные “суммарные” знаки. В первой, вводной, части автор излагает проблемы современной нотации и описывает структуру основной части книги, которую он подразделяет на параграфы, посвящая каждый из них определенному параметру нотации (высота, ритм, динамика, артикуляция, тембр – последний раздел тоже поделен на несколько частей по тембрам). Для систематизации отбирались знаки из партитур наиболее известных композиторов современности. В каждом параграфе сначала представлены более традиционные знаки, затем более специфичные. Материал организован в виде следующей таблицы:

Словесное описание значения, которое несет предлагаемый символ	Изображение символа	Перечень композиторов, использовавших данный символ	Символы-синонимы и примеры их использования
--	---------------------	---	---

До сегодняшнего дня наиболее полным и систематическим справочником по символике современной нотации остается “Словарь новой музыки” Х. Рисатти (1975) /256/. Созданный на основе изучения более чем шестисот партитур современных композиторов, он предназначался для курса лекций по современной нотации в Иллинойском университете (США), но получил более широкое распространение. Книга состоит из шести глав: первая посвящена общей символике для различных инструментов, последующие – знакам для струнных, ударных, деревянных и медных духовых инструментов и голоса, причем разбор знаков для конкретных инструментов предваряется материалом, общим для инструментов данной группы. Там, где это возможно, знаки располагаются в алфавитном порядке, и более точные знаки предшествуют менее точным. После каждого знака следует номер из списка цитируемой музыкальной литературы, по которому можно определить источник знака. В конце книги дан список литературы по современной нотации и развернутый перечень используемых музыкально-нотационных терминов. Автор стремился стандартизировать общие нотационные символы, чтобы устранить многозначность их толкования.

В том же году был выпущен сборник “Материалы международной конференции по современной нотации” /213/, проходившей в Гентском университете (Бельгия) в 1974 году. Организаторы конференции, среди которых были крупные специалисты по современной нотации К. Стоун и Д. Варфилд, составили двуязычный (английско-немецкий) сборник, включив в него результаты совместной работы участников Комиссии по современной нотации при Нью-Йоркском Линкольн-центре и музыковедческого семинара Гентского университета. Ими был разработан “вопросник” для анализа нотации (его репродукция и пример анализа партитуры В. Шалонека “Les Sons” представлены в сборнике) и критерии отбора знаков для стандартизации в справочнике, который и составляет основную часть сборника. Знаки были отобраны в результате анализа большого количества современных партитур, унифицированы и распределены в одной из глав по основным нотационным параметрам, а в другой – по группам инструментов.

В 1977 году музыковед В. Габуро опубликовала в расширенном варианте лекции по нотации /180/, в которых, помимо авторских текстов, использованы высказывания современных композиторов, прозаические и поэтические фрагменты произведений известных поэтов и писателей XX века. Во вступительной части книги прослеживаются исторические и культурные параллели к проблеме нотации; один из основных разделов посвящен специфике современной нотации, другой – проблемам обучения. В книгу также включены несколько разделов, в которых разбираются нотационные примеры.

В 1978 году на итальянском языке была издана книга Л. Доноры “Семиография новой музыки” /167/, которая, по сути, является словарем знаков, использовавшихся некоторыми авангардными композиторами (главным образом, итальянскими), и хрестоматией фрагментов наиболее показательных партитур. Нотационные знаки систематизированы в первой – справочной – части книги по группам инструментов, для которых эти знаки используются.

Книга К. Стоуна “Музыкальная нотация в XX веке” (1980) /279/ является руководством по использованию нотационных приемов. В ней отобраны наиболее распространенные в современной музыкальной практике способы нотации, стандартизированные автором. Представленные в книге примеры не принадлежат конкретным композиторам, а суммируют опыт музыкальной нотации всего XX века. Эта книга – результат четырехлетней работы Комиссии по современной музыкальной нотации при Нью-Йоркском Линкольн-Центре, которой руководил Курт Стоун.

В книге две главы, в первой из которых рассматриваются важнейшие общие нотационные процедуры, а во второй – приемы нотации для разных групп инструментов. В приложении к книге представлены краткое руководство по невменной нотации, информация о работе Комиссии по современной музыкальной нотации и репродукции некоторых современных партитур. Здесь опубликована таблица для анализа любых партитур /279, 332/. На основе этой таблицы Комиссией были сделаны все анализы, результаты которых суммированы в книге К. Стоуна:

	точная	прибли- зительная	свобод- ная	случайная	изменяющаяся
нотация произведе- ния в целом					
нотация микро- формы					
нотация длитель- ностей					
нотация высоты					
нотация плотности фактуры					
нотация синхронизации					

В процессе работы Комиссия по современной нотации вывела критерии отбора новых нотационных знаков и процедур и описала нотацию, подходящую для стандартизации /279, 336-337/:

1. Предложения для стандартизации новых знаков должны быть сделаны только в тех случаях, когда исчерпаны обычные средства нотации.
2. Предпочтительна нотация, расширяющая традиционную.
3. Нотация должна быть легко узнаваемой.
4. Нотация должна обладать оригинальной графикой.
5. Предпочтительна та нотация, которая пространственно более экономична.
6. Предпочтительна та нотация, которая уже получила относительно широкое применение.
7. Аналогичные процедуры в различных инструментальных группах должны нотироваться одинаково.
8. Нотация должна полностью соответствовать организующим принципам, которые лежат в основании соответствующей композиции.

Нотация, не подходящая для стандартизации:

1. Графическая нотация, созданная для одной композиции.
2. Нотация, созданная для нестандартной ситуации.
3. Нотация редких процедур или эффектов, для которых достаточно словесного описания.

Как уже говорилось, тотальная стандартизация нотации была бы губительна для композиторского творчества. В статье о “визуальной музыке” С. и С. Смит пишут: “Процесс кодирования делает коммуникацию удобной и доступной. В то же время, он поражает смертельным дыханием первичную функцию искусства – расширение нашего сознания. Стандартизация нотации – это стандартизация мышления и творчества. Наше сегодняшнее нотационное

изобилие вполне закономерно: именно благодаря ему мы сохраняем индивидуальность” /271, 89/.

М. Мендер в книге о подготовке музыкальных рукописей /235, 85/ приводит “некоторые требования для новой музыкальной нотации”, которые представляются совершенно справедливыми, но, к сожалению, недостижимыми для современной практики:

- а) иллюстрации, словесные инструкции и символы должны минимально использоваться в комбинациях. Нотационные символы должны быть достаточно ясными без словесных объяснений;
- б) символы должны быть легко узнаваемыми;
- в) у каждого символа должно быть только одно значение;
- г) новые системы нотации используются только:
 - если традиционная система неадекватна замыслу;
 - для специальных проблем современной музыки (например, передачи приблизительной длительности, кластеров, микротонов и ограниченной свободы).

В едва ли не единственном в мире систематическом и хронологическом исследовании всех известных видов западной нотации с древних времен до наших дней – книге Р. Расталла “Нотация западной музыки” (1983) /247/ – три последние главы посвящены проблемам нотации XX века. В шестнадцатой главе – “Границы системы” – рассматриваются возможные способы трактовки общепринятых метрических, динамических и иных нотационных знаков. Здесь же описываются такие способы расширения систем, как флуктуационная нотация времени, некоторые способы дискурсивной графической нотации, микротоновая нотация и т.д.

Следующая глава называется “Нотационные реформы”, поводами для которых, по мнению автора, служат два фактора: стремление обойти сложности в изучении традиционной нотации и создать более простую, удобную и логичную нотацию для общего использования. Расталл составил таблицу информационных задач, которым должна удовлетворять нотация, и средств их достижения. Теоретически любой параметр из левой колонки может быть нотирован с помощью разных средств из правой колонки:

<i>Информация:</i>	<i>Возможные средства:</i>
ВЫСОТА	ПРОСТРАНСТВО
тональность	Вертикальное
случайные знаки	Горизонтальное
октавные транспозиции	НОТНЫЕ ГОЛОВКИ
ДЛИТЕЛЬНОСТЬ	Размер
нот (звуков)	Форма
пауз (тишины)	Цвет
ДИНАМИКА	ШТИЛИ
статическая	Количество
изменяющаяся	Длина
ФРАЗИРОВКА И АРТИКУЛЯЦИЯ	Направление
АТТАКА / ЗАТУХАНИЕ ЗВУКА	РЕБРА
	Количество
	Направление
	Форма (включая расширения долей)
	ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ
	Форма
	Количество
	Позиция
	СЛОВЕСНЫЕ ИНСТРУКЦИИ

То есть, информация о высоте, о длительности или о других звуковых параметрах может быть выражена с помощью любого средства, приведенного в правой колонке: посредством пространственных отношений, нотных головок и т.д. Проще всего это показать на примере длительностей. Они могут быть выражены с помощью:

- пространства – как во флуктуационной нотации;

- нотных головок – например, как в “Дуэте II” К. Вулфа или в фортепианных пьесах Г. Кауэлла;
- штилей и ребер – как в традиционной нотации и в подобных нотационных формах;
- дополнительных знаков (лиг, точек и т.п.);
- словесных инструкций.

В этой же главе кратко описываются темперированные нотационные системы.

Последняя глава книги – “Новшества и стабильность” – посвящена наиболее употребительным нововведениям в нотации нашего столетия, которые подразделяются на три категории:

1. Мнемоническая нотация, дающая аналог услышанному звучанию;
2. Нотация для визуального прочтения, при которой исполнитель может достаточно адекватно представить музыку по нотам;
3. Нотация, которая может быть использована только для анализа или репетиций.

Расталл описывает несколько категорий современной нотации: точную (здесь он высказывает любопытное предположение о том, что международным языком вербальных нотационных символов постепенно становится не итальянский, а английский язык), недетерминированную (в частности, зонную и графическую), аналитическую нотацию для музыковедения и “аналоговую” нотацию для слушателя.

Заканчивается книга знаменательными словами: “Мы можем быть уверены в одном: если музыкальная нотация выживет, она непременно будет меняться согласно нуждам композиторов, исполнителей и слушателей, а также в соответствии с отношениями между ними” /247, 273/.

В 1994 году в издательстве Американской Ассоциации по модернизации современной нотации была выпущена книга Д. Кейслара “Процедура оценки музыкальной нотации” /218/. В этой книге разрабатываются возможности описания и оценки различных нотационных систем – главным образом, нетрадиционных (таких, как Эквитон и Клаварскрибо – см. о них в разделе 2.4). Книга состоит из десяти глав, в семи из которых предлагаются различные варианты сравнения и тестирования нотационных признаков – по параметрам нотации, по временным, высотным и другим координатам, а также отдельно по знакам и в целом по системам. В начальной главе определяются нужды и принципы оценки нотации, в последней – представления автора о том, какой должна быть совершенная нотация. Вторая глава посвящена некоторым небезынтересным дефинициям, среди которых есть следующие: “Музыка может быть определена как эстетическая организация звуков”, “Музыкальная нотация – это система репрезентации музыки” /218, 25-26/ /см. также кейсларовскую характеристику нотации как репрезентации музыки в разделе 1/.

Краткое изложение курса современной нотации университета города Утрехта (Нидерланды), автор которого – замечательный исследователь современной американской музыки и нотации П. ван Эммерик, представляет собой систематизацию знаков нотации согласно ее параметрам, предваряемую некоторыми сведениями по общей семиотике /172/. Эта систематизация такова:

1. Высота как наиболее важный параметр:
 - традиционная нотация высоты и ее видоизменения;
 - особенности введения случайных знаков (в диатонике, модальности и политональности; в хроматике);
 - кластеры;
 - микротоновая нотация;
 - флуктуационная нотация высоты;
 - “высотный континуум” (фиксация всех слышимых высот, как в *glissando*, *Sprechstimme* и др.);
 - “нотация в рамках” (зонная нотация): установлены лишь границы амбигууса, внутри которых исполнитель волен выбирать точное значение высоты;
 - недетерминированная нотация высоты;

- табулатурная (аппликатурная) нотация высоты;
- 2. Длительность:
 - традиционная нотация длительности и ее видоизменения;
 - флуктуационная нотация длительности;
 - “нотация в рамках” (зонная нотация): установлены границы длительности;
 - недетерминированная нотация длительности;
- 3. Динамика:
 - традиционная нотация динамики и ее видоизменения;
 - флуктуационная нотация динамики;
- 4. Тембр:
 - невозможность создания шкалы тембров. Вербальная нотация и нотация действия в области тембра;
 - запись в партитуре;
- 5. Пространство.

Проблемы современной нотации освещаются не только в книгах, но и в статьях и других материалах на русском и иностранных языках.

Первым сборником таких статей стал девятый выпуск материалов Дармштадтских курсов новой музыки (1965) /243/, в который вошли статьи композиторов Д. Лигети, Р. Хаубенштока-Рамати, М. Кагеля и Э. Брауна, исполнителей З. Палма, А. Контарски и К. Гаккеля. Открывается сборник статьей Карла Дальхауза “Нотный шрифт сегодня”, в которой анализируются важнейшие явления в современной нотации. Непосредственное отношение к теме нашего исследования имеют статьи Д. Лигети и М. Кагеля о создании коммуникационных моделей с участием нотации, а также статья американского композитора Э. Брауна о том, как он нотировал собственные произведения /см. 146 – англоязычный вариант этой статьи/.

В 1975 году редакция авторитетнейшего американского музыковедческого журнала “Перспективы новой музыки” выпустила антологию “Перспективы нотации и исполнения” /245/, собрав публикации разных лет о современной нотации и ее прочтении. Среди авторов статей – известные американские композиторы (Г. Шуллер, Л. Фосс, Ч. Вуоринен, Д. Мартино), музыковеды (К. Стоун, Д. Берман, Б. Финнелли), исполнители (П. Жуковски, Д. Хейс, А. Контарски), изобретатели музыкальных компьютеров (М. Мэтьюз, Л. Рослер). Написанная в 1963 году статья К. Стоуна “Проблемы и методы нотации” /245, 9-31/ является одним из первых в мире обзоров, характеризующих современное состояние нотации с достаточно подробным описанием нововведений, которые автор распределяет согласно параметрам нотации и некоторым аспектам ее применения (высота, темп, ритм, знаки для дирижера, партитурное изложение, динамика, кластеры, вокальная нотация). Статья Д. Бермана “Что детерминирует недетерминированная нотация” /245, 74-89/ полностью посвящена нотациям К. Вулфа и М. Фелдмана, признанных наиболее яркими реформаторами музыкальных концепций.

Ряд содержательных статей о современной нотации находится в “Словаре современной музыки” под редакцией Дж. Винтона (1974) /165/. Курт Стоун в “Нотации” /280/ кратко описывает некоторые наиболее важные нотационные системы XX века. Он распределяет материал по нескольким параграфам:

- нотация высот (описывается увеличение или уменьшение количества нотных линеек, микротоновая нотация, кластеры);
- нотация длительностей (в частности – “метрические модуляции” Э. Картера, флуктуационная нотация, ритмическая система Г. Каузлла);
- нотация артикуляции, тембра, динамики;
- некоторые нотационные системы (Эквитон, Клаварскрибо);
- нотация алеаторической музыки;
- музыкальная графика.

В словаре Дж. Винтона есть также специальная статья о нотации электронной музыки Б. Финнелли, в которой подробно анализируются возможные способы и цели электронной нотации.

Особый интерес представляют статьи, посвященные проблемам недетерминированной нотации.

В статье “Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие” (1971) /24/ Э. Денисов выделяет три логические возможности, которые могут встретиться при применении мобильности:

1. Форма стабильна, но ее отдельные структуры являются мобильными:
 - а) при стабильности формы в целом исполнителям оставляются некоторые поля неопределенности, в которых может проявляться исполнительская творческая инициатива (“Импровизация I на Малларме” из “Pi selon Pi” П. Булеза).
 - б) параллельное существование стабильных и мобильных структур (Четвертая часть из кантаты “Солнце инков” Э. Денисова).
2. Структуры стабильны, но между ними установлены взаимоотношения, предполагающие известную множественность реализаций (“Klavierstück XI” К. Штокхаузена).
3. Мобильны и структуры, и сама форма. Главное – в том, в какой степени случайное допускается и в саму материю, и в способ ее организации (“Zyklus” К. Штокхаузена).

Рассуждая о последнем случае, автор проницательно подмечает: “Те ... композиторы, которые вольно или невольно вносили элементы недетерминированности в саму музыкальную материю, вынуждены были изобретать каждый для себя наиболее удобный способ кодирования. Так произошел невероятный расцвет индивидуализации нотографии, приведший к тому, что многие произведения можно было исполнить, потратив предварительно некоторое время на изучение того способа нотации, в котором оно кодировалось. В некоторых произведениях современной музыки мы встречаемся с возвращением к невменному способу нотирования, лишь намечавшему общую структуру, но оставлявшему мобильными элементы. Наиболее ярким выражением полной мобильности формы явилась музыкальная графика, в крайних своих проявлениях приведшая к появлению сочинений, которые могут и не интерпретироваться (пространственность настолько реализуется графически, что временная интерпретация становится не обязательной)” /24, 123/.

Любопытна подборка высказываний о нотации и интерпретации английского композитора К. Кардью (1961) /153/, который приводит свои мысли о недетерминированной нотации и анализирует, наряду с собственной, нотацию К. Вулфа и М. Фелдмана.

Французский исследователь Д. Франсуа в весьма содержательной статье “Чтение без репрезентации и нечитабельная нотация” (1992) /178/ говорит, что превалирование нотации над музыкой чревато потерей звукового универсума /там же, 18/. Эстетические принципы графической нотации анализируются в главе о нотации из книги И. Стояновой “Жест – текст – музыка” (1978) /276/ и в статьях того же автора /например, 277/.

В 1997 году в Москве была выпущена книга “Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире” /4/ по материалам международной научной конференции, посвященной тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского. В последнем разделе этой книги опубликованы четыре статьи по проблемам современной нотации. Е. Польдяева /78/ раскрывает малоизвестные аспекты “реформы нотописания” в России 1910-х годов; Д. Ухов /98/ обсуждает вопросы джазовой нотации; В. Екимовский /32/ рассказывает о необычных видах современной нотации; наконец, автор этой книги характеризует нотационную систему Э. Брауна /31/.

Несколько книг о современной музыке содержат ценные и информативные сведения о нотации. В “Музыке XX века” (1967) /302/ исследователь П. Эйтс посвящает этой теме главу “Испытание нотации”, в которой постулируются основные признаки нотации как системы знаков и обсуждаются примеры нетрадиционных нотаций. Аналогичные задачи стояли и перед И. Шварцем и Д. Годфреем, авторами книги “Музыка после 1945 года” (1993) /268/: в главе “Нотация, импровизация и композиция” они анализируют различные методы нотной записи и описывают композиторские взгляды на них. Подобные фрагменты содержатся и во многих других исследованиях о современной музыке.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НОТАЦИЯ НА ПРАКТИКЕ

9. Отдельные направления современной музыки сквозь призму нотации

9.1. Микротоновая музыка

Развитие микротоновой техники в XX веке связано, в первую очередь, с видоизменением внутритональных гармонических отношений и нередко – с обновлением старых и конструированием новых музыкальных инструментов с нетрадиционной настройкой. Благодаря микротонности сонорная краска звучания обрывает новую плотью, при этом приобретает некое призрачное наполнение. Натуральные звучания микротонов, произведенные из природного обертонового ряда, обладают нереальной хрупкостью.

Микротонность развивалась, главным образом, в трех аспектах:

- в процессе логической эволюции от диатонизма к хроматизму и далее;
- как промежуточное звено между равномерной темперацией и чистой интонацией⁸⁸ (для выражения интонации и мелизматике микрохроматика использовалась с древности – см. примеры античной, византийской и ренессансной нотации в статье Ю. Холопова “Четвертитоновая система” /112, 218/);
- как одно из выражений пантонализма, философского объединения всех существующих тональных систем /см. об этом: 254, 2/

Деление полутона на три равные части предложил Ф. Бузони в 1914 году. Еще в 1907 году он писал, что некоторые люди не способны услышать что-либо, кроме полутоновой системы, хотя “природа создала бесконечные градации – бесконечные!” /148, 24/. Несколько позднее он разработал систему, сочетающую полутоновые и третьетоновые интервалы.

Американский композитор-реформатор Генри Кауэлл объяснял возможность применения микротонности так: “Поскольку музыка с ранних времен строилась согласно обертоновым сериям, дальнейшее ее развитие наиболее вероятно пойдет по пути добавления следующего более высокого обертона после полутонового шага, который сегодня является границей сложности. Это дало бы не четверть-тон, а интервал немного меньше полутона... Четверть-тон совершенно неоправданно, как с исторической, так и с акустической точки зрения, считается следующим за полутоном интервалом только по причине того, что технически несложно поделить полутон точно пополам” /цит. по: 254, 4/. Однако, Г. Кауэлл не применял микротоны в своем творчестве.

Мексиканский композитор Хулиан Каррилло предложил произвольно делить тон и октаву, установив и для первого, и для второго максимальное количество возможных частей (соответственно, шестнадцать и шестьдесят девять). Кроме того, он стремился упростить нотационную систему, используя только три линейки (каждая из которых означает октаву) и цифры между ними, соответствующие количеству нот при делении октавы (12 – при полутоновом делении, 18 – при третьетоновом делении, 48 – при восьмитоновом делении). Система Каррилло обрела признание. В 1930 году композитор организовал оркестр, исполнявший только микротоновую музыку, и стал одним из его дирижеров наряду с Л. Стоковским.

Одним из первых микротоновую технику и символику начал разрабатывать Чарльз Айвз, но его эксперименты в этой области стали известны значительно позднее, уже после его смерти. В статье “Некоторые четвертитоновые впечатления” (1924-1925) Айвз рассказывает о том, что его отец, находясь под впечатлением услышанных во время грозы звуков церковного колокола, сконструировал четвертитоновый инструмент с двадцатью четырьмя или более скрипичными струнами, на котором юный композитор подбирал мелодии и строил аккорды /см. об этом: 140, 23/. Ч. Айвз писал: “Наступит век, когда школьники будут насвистывать по-

⁸⁸ Например, Э. Браун писал: “...Я никогда не соединял фортепиано с другими инструментами, не применяя звучности, создаваемые “на струнах рояля”; мне всегда казалось необходимым *побудить* фортепиано к микротоновым ассоциациям с другими инструментами” /146, 188/.

пулярные четвертитоновые мелодии – тогда диатоника так же выйдет из употребления, как сейчас пентатоника” /там же/.

В пьесе “Tone Roads № 3” и во второй части Четвертой симфонии /#77/ в партии струнных выписаны ноты с головками квадратной формы, означающие повышение на четверть тона. В 1923-1924 годах Айвз написал “Три четвертитоновые пьесы” для двух фортепиано, второе из которых настроено на четверть тона ниже первого, о чем сказано в предисловии к партитуре⁸⁹. Таким образом, Айвз не стал изобретать новые знаки нотации, ограничившись словесной инструкцией и облегчив задачу исполнителям. В звуковой реализации этой пьесы важную роль играет настройщик роялей.

Микротоновая нотация как таковая впервые появилась в конце 10-х – начале 20-х годов нашего столетия у русских композиторов Е. Гольшева, Н. Обухова, М. Матюшина⁹⁰, А. Лурье и И. Вышнеградского, о творчестве которых стало известно лишь в 70-е годы. Внешняя форма четвертитоновых знаков у этих композиторов, как и у большинства других, исходит из форм диеза и бемоля. А. Лурье даже изящно назвал свои знаки соответственно при повышении на четверть тона квартьезом, при понижении – квартмолем /см. 62/. И. Вышнеградский, работавший в области микрохроматики наиболее продолжительное время, приводил специальные знаки альтерации в предисловии к каждой партитуре. Система знаков Вышнеградского такова:

ПОВЫШЕНИЯ НА	1/12	1/6	1/4	1/3	5/12	1/2	7/12	2/3	3/4	5/6	11/12	
ПОНИЖЕНИЯ НА	1/12	1/6	1/4	1/3	5/12	1/2	7/12	2/3	3/4	5/6	11/12	
												КАЛЯШКИ

Известно, что еще А. Н. Скрябин – вдохновитель большинства из этих российских композиторов – задумывался о необходимости расширения темперированной системы и “хотел прибегнуть к обозначению понижений и повышений (минимальных) посредством особых знаков” /цит. по: 87, 107/.

В 1922 году в Берлине состоялся съезд композиторов, применяющих четвертитоновую технику. Дома у Р. Штайна собрались В. Меллендорф, А. Хаба, И. Вышнеградский, А. Лурье. Штайн писал через полгода после этого события /125, 10/: “Осенью 1922 года в моей квартире состоялся первый интернациональный съезд четвертетонных⁹¹ композиторов. На нем обнаружилось такое различие мнений, что после многочасовых дебатов не было достигнуто единения даже по вопросу о нотации. Это жаль, так как создание нотного материала должно быть единообразно и музыкантам-исполнителям невозможно переучиваться при каждом сочинении. Я предлагал следующие обозначения:

Повышение.				Понижение.			
‡	#	##	x	б	(б или б)	б̄	б.б
1/4	2/4 = 1/2	3/4	4/4	1/4	2/4 = 1/2	3/4	4/4 ..

На съезде Алоис Хаба продемонстрировал коллегам четвертитоновый рояль с тремя клавиатурами собственного изобретения и свой “Четвертитоновый квартет”. В следующем году на русском языке вышел третий сборник “К новым берегам”, в который вошли статьи участников съезда. В своей статье “Гармоническая основа четвертетоновой системы” /107/ Хаба опубликовал изобретенные им знаки нотации четвертитонов:

⁸⁹ Исследователь творчества Ч. Айвза Д. Киркпатрик предполагает, что третья из этих пьес скопирована с “Хорала” для четвертитоновых струнных, который был написан предположительно до 1914 года /см. 170, сноски 44/. В 1936 году к идее разной настройки двух (и четырех) роялей приходит И. Вышнеградский, сочинивший и аранжировавший немало своих композиций для четвертитоновых фортепианных ансамблей. В исполнении некоторых его произведений принимал участие П. Булез.

⁹⁰ См. его “Руководство к изучению четвертей тона для скрипки”, 64.

⁹¹ В цитатах из текстов композиторов начала века мы придерживаемся принятого тогда написания “четвертетоны”.

\sharp - повышение на четверть тона;
 \sharp - повышение на три четверти тона;
 \flat - понижение на четверть тона;
 \flat - понижение на три четверти тона;
 $\sharp = \flat$
 $\flat = \sharp$

В 1927 году появилась книга Хабы "Новая наука о гармонии в системах диатонической, хроматической, четвертитоновой, 1/3, 1/6 и 1/12 тоновой" /193/, в которой были выдвинуты предложения по микротоновой музыке и ее нотация. Сводная таблица микротоновых знаков Хабы, дополненная двумя правыми столбцами – знаками, которые он применил в "Сюите для виолончели соло", – такова:

	(a) quarter- tones	(b) twelfth- tones	(c) sixth - tones	(d)
	\sharp \flat	\sharp \flat	\sharp \sharp \flat	
				\downarrow
$\frac{11}{12}$		\sharp \flat		
$\frac{5}{6}$		\sharp \flat	\sharp	\downarrow
$\frac{3}{4}$	\sharp $\flat = \sharp$	\sharp \flat		
$\frac{2}{3}$		\sharp \flat	\sharp \sharp \flat	
$\frac{7}{12}$		\sharp \flat		
$\frac{1}{2}$	\sharp \flat	\sharp \flat	\sharp \sharp \flat	
$\frac{5}{12}$		\sharp		
$\frac{1}{3}$		\sharp	\sharp \sharp \flat	
$\frac{1}{4}$	$\flat = \sharp$ \flat	\sharp		
$\frac{1}{6}$		\sharp	\sharp \flat	
$\frac{1}{12}$		\sharp		
	\uparrow	\uparrow	\uparrow	\uparrow

Согласно выводам исследователя микротоновой нотации Г. Рида, большинство микротоновых знаков можно объединить в четыре группы /254, 10/:

- Символы, основанные на модификациях пяти основных случайных знаков:
 - производные от знаков бемоля, бекара и диеза, используемые самостоятельно;
 - стрелки, расположенные возле традиционных случайных знаков, нотных головок или штилей;
 - вспомогательные пометки, сопровождающие традиционные или модифицированные случайные знаки, либо использующиеся сами по себе;
- Символы с участием цифр для обозначения особых пропорциональных отношений с искомой высотой;
- Нотные головки различных форм, используемые вместо новых случайных знаков, цифр или вспомогательных знаков;

4. Новые, абстрактные символы, располагаемые вокруг соответствующих им нотных головок.

Особый способ использования микротоновой нотации связан с конструированием новых и модификацией известных музыкальных инструментов. Например, американские композиторы Хэрри Парч и Лу Хэрисон стремились привнести в стандартный европейский инструментарий различные изменения, связанные, в основном, с настройкой инструментов. Они пытались расшатать устойчивый темперированный строй, перестраивали традиционные инструменты и создавали новые. Для нотации этих композиторов характерно то, что они записывали звук нотой и помечали математическим символом его точную частоту.

Микротоновая техника не потеряла своего значения и во второй половине нашего столетия. Микрохроматика занимает одно из ключевых мест в музыке К. Пендерецкого и других польских композиторов, Л. Берио, Т. Такемицу, М. Кагеля. Одним из первых в послевоенном СССР микротоны начал применять С. Слонимский – в Сонате для скрипки соло, в вокальном цикле “Польские строфы” и других произведениях.

9.2. Алеаторическая музыка

“Алеаторика в музыке – это такая техника композиции, при которой определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности” /45, 236/. Незакрепленность различных или всех элементов музыкального текста, выражаемого через нотную запись, и послужила основой многих форм алеаторической музыки.

Алеаторическая музыка XX века имела предшественников, самый знаменитый из которых – В. А. Моцарт, сочинивший “Musikalisches Würfelspiel” (нем. “Музыкальные игры в кости”), Anh.294^d. Эта партитура включает в себя письменные инструкции исполнителям и две таблицы по оперированию заранее сочиненными ста семьдесятю шестью тактами. С помощью игры в кости определяются номера тактов, которые и складываются постепенно в музыкальную пьесу. В пьесе допускаются только мелодико-гармонические вариации, вписываемые в строго контролируемые рамки формы (например, каденционные такты всегда стабильны и не зависят от прихоти костей). Весь музыкальный материал сочинен заранее, и исполнитель должен по сути производить только механические операции: бросать кости, находить по таблицам нужные такты, выписывать их последовательно и затем исполнять. На основе “Musikalisches Würfelspiel” Д. Кейдж и Л. Хиллер создали свою гигантскую композицию “HPSCHD”⁹².

Первые примеры современной алеаторики появляются в Америке. Еще Ч. Айвз предложил во второй и четвертой частях Первой фортепианной сонаты несколько пассажей *ossia* – не для облегчения исполнения, а для свободного выбора исполнителя. В конце второй части сонаты несколько аккордов могут быть пропущены или повторены сколько угодно раз по желанию исполнителя. Во Второй фортепианной сонате “Конкорд” возможны дополнительные партии альты в части № 1 – “Эмерсон” – с темой ВАСН и флейты в № 4 – “Торо” – с цитатой из Бетховена.

В 1913 году Марсель Дюшам сочинил пьесу “Musical Erratum”. Она исполнялась при помощи двадцати пяти карт с изображением отдельных нот, которые поочередно вынимались из шляпы. Так составлялась мелодия для короткой песенки в трех частях, каждую из которых исполняли сам автор и две его сестры⁹³.

Во второй половине 10-х и в 20-е годы ставились многочисленные эксперименты, авторы которых пытались установить корреляцию между случайностью и закономерностью; были среди них и музыкальные. Дадаист Жорж Рибемон-Дессень создавал музыкальные компози-

⁹² См. о ней в разделе 9.4.

⁹³ В 1974 году российский композитор Виктор Суслин создал пьесу “Gioco appassionato” с использованием 36 игральные карт, на каждой из которой написан фрагмент композиции. Три или четыре исполнителя на струнных инструментах играют в “подкидного дурака” и исполняют попадающиеся им в соответствии с правилами этой карточной игры музыкальные фрагменты /#78/.

ции при помощи карманного рулеточного колеса: вращая его, он определял мелодию и гармонию пьесы.

Приоритет в искусстве управления случайностью принадлежит Д. Кейджу. “С тех пор, как я начал пользоваться методом случайных операций – детерминированных либо недетерминированных – мои сочинения сделались более непосредственными, – говорил Кейдж. – Музыка освободилась от пристрастности, груза прошлого, нарочитости ... этот метод случайных операций переносит нас в мир относительности” /цит. по: 201, 130/. В 1950 году композитор изучает китайскую “Книгу перемен” и под ее влиянием начинает работать над серией пьес, основанных на принципе случайности: звуковые параметры он выбирает, гадая по “Книге перемен” или подбрасывая монетки. “Я оперирую случайным: это помогает мне пребывать в состоянии медитации, а также избегать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях”, – говорил композитор /цит. по: 37, 97/. Именно через понятие кейджевской “случайности” и определяется алеаторика, одно из ключевых течений второй половины XX века.

Намеренно постулирует метод случайности пьеса Д. Кейджа “Музыка перемен”, созданная в 1951 году. От этой пьесы принято вести историю алеаторической техники. В “Музыке перемен” применена, по терминологии Ц. Когоутека, “алеаторика творческого процесса”, так как Кейдж избирал элементы для композиции посредством бросания монетки. При исполнении текст, записанный в традиционной нотации с небольшими дополнениями, изменению не подлежит (пьеса опубликована в виде факсимиле с авторской рукописи) /#79/.

Если до начала 50-х годов Кейдж придерживался точной нотации и алеаторики в рамках композиторского процесса, то в 1952-1953 годах он разработал метод исполнительской алеаторики. С этого времени, по словам М. Сапонова, “создаваемое Кейджем – уже не произведения и даже не факты культуры, а программные напутствия исполнителям к неодадаистской акции. Кейджа отныне интересует, по его словам, только процесс, а не итог, заботу о ценности которого он оставляет только на долю традиционной, “результатирующей” музыки” /89, 61/.

После 1952 года Кейдж создает ряд фортепианных пьес, записывая их на бракованной бумаге: он ставит традиционные нотные знаки в тех местах, где были пятна, шероховатости и другие дефекты. Одна из первых таких пьес – “Music for Piano I” – записана целыми нотами, их реальную длительность исполнитель выбирает по своему желанию. За этим сочинением последовала целая серия фортепианных пьес, каждая из которых называлась по номеру отведенной для нее страницы (это “циклы” пьес “4-19”, “21-36”, “37-52”, “53-68”, “69-84”) /см. подобную пьесу-страницу в #80/. Длина каждой пьесы-страницы произвольна. Циклы могут исполняться автономно или друг за другом. Пьесы внутри циклов могут исполняться непрерывно, разделяясь паузой или даже накладываясь друг на друга. Последовательность страниц выбирает пианист. Нотные головки в пьесах не имеют детерминатив длительности и могут продолжаться по желанию исполнителя. Нотные системы (часто неполные) могут дополняться или продлеваться прямой линией. Ноты, написанные выше этой линии, означают шум, производимый по внешней части корпуса фортепиано, ниже – по внутренней части, руками или какими-либо предметами. Так возникает “алеаторика исполнительского процесса”.

Осенью 1952 года Нью-Йорк посетил Пьер Булез, один из родоначальников европейской алеаторики, дабы убедиться в том, что его друг по переписке Д. Кейдж, также отвергающий какие бы то ни было связи с мировым музыкальным наследием, идет по совсем другой тропе. Переписка между двумя будущими мэтрами постепенно иссякла из-за несходства во взглядах на искусство: Булез отрекался от прошлого ради того, чтобы быть самим собой; Кейдж отрекался от прошлого, чтобы звуки могли быть самими собой, его не волновала индивидуализированность композиторского почерка и эстетические проблемы подобного рода, он лишь давал возможность музыке разворачиваться свободно – согласно ее собственным законам и желаниям. В 1954 году Д. Кейдж и Д. Тюдор совершили концертный тур по Европе. Услышанное и увиденное заставило европейских композиторов задуматься на два долгих года, и лишь в 1956-1957 годах одна за другой возникли две фортепианные пьесы – Третья фортепианная соната П. Булеза и “Klavierstück XI” К. Штокхаузена⁹⁴, которые и принято считать образцами

⁹⁴ Созданный под очевидным влиянием Тюдоровских интерпретаций музыки Д. Кейджа и его соратников цикл “Фортепианных пьес V-X” К. Штокхаузена посвящен Дэвиду Тюдору.

алеаторики, хотя первенство в этом виде музыки принадлежит американцам. Вслед за созданием Третьей сонаты, порядок исполнения пяти частей которой и последование разделов внутри каждой части может быть произвольным, П. Булез опубликовал знаменитую статью "Alea" /141/ – теоретическое обоснование алеаторики⁹⁵.

Любопытно, что Булез строго различает американскую и европейскую алеаторику, точнее – так называемую "музыку случайностей" и алеаторику. В 1952 году он утверждает, что "исследования Д. Кейджа слишком сильно пересекаются с нашими собственными, чтобы мы могли не обращать на них внимания" /цит. по: 192, 37/. Но позднее, в 1969 году, П. Булез заявляет, что не видит ничего общего между своей музыкой и сочинениями Кейджа. "“Случайность”, – считает он, – не эстетическая категория. “Случайность” может принести что-нибудь интересное только один раз из миллиона" /цит. по: 299, 82/. Напоминая, что даже карточная игра имеет определенные правила, Булез утверждает: "Сочинение “по принципу случайности” не есть сочинение вовсе. Сочинение... подразумевает компоновку различных элементов. Я всегда с интересом вслушиваюсь в доносящиеся с улицы звуки, но никогда не рассматриваю их как готовую музыкальную композицию. Есть большая разница между неорганизованными звуками и теми, которые находятся внутри полной организации" /там же/.

Вероятно, под "музыкой случайностей" Булез подразумевает не только пьесу Кейджа "Музыка перемен" и аналогичные ей произведения, но и "конкретную" музыку, "музыку шумов" и тому подобное. По-видимому, Булез говорит о двух разных техниках композиции, понимая под алеаторикой исключительно алеаторику исполнительского процесса, а любую иную относя к "музыке случайностей" – музыке, которая складывается из случайно возникших, подмеченных или установленных композитором звуков, не требующих "первичной" композиторской обработки и подлежащих только любого рода фиксации (письменной, магнитофонной и т.п.).

Приверженец точной нотной записи, П. Булез с середины 50-х до середины 60-х годов разрабатывает некоторые принципы алеаторики, фиксируя в нотной записи варианты возможного прочтения текста. Третья фортепианная соната записана в традиционной нотации. Однако, в средней части ("Constellation") П. Булез предлагает исполнителю следовать от сегмента к сегменту по его желанию. При этом каждый сегмент должен звучать только один раз. Третья соната появляется чуть позднее пьесы К. Штокхаузена "Klavierstück XI" и совпадает с ней по принципу организации формы.

Композиция П. Булеза "Pli selon Pli" менее открыта для случайности, чем Третья соната. Пять частей (если, конечно, все они будут исполняться) составляют симметричную структуру, которая начинается и заканчивается пьесами для большого ансамбля с мимолетным использованием голоса ("Don" и "Tombeau") и имеет в центре песню для сопрано и ансамбля из девяти ударных инструментов ("Improvisation sur Mallarmé II"). Третья импровизация – наиболее свободная и наименее предсказуемая, поскольку исполнитель волен выбирать и направлять материал. Несмотря на то, что исполнением управляет один дирижер⁹⁶, композиция складывается из соприкосновений и наложений нескольких практически автономных оркестровых течений.

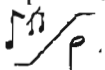
В "Structures II" композитор считает возможным включить одно отделенное "движение" в целую структуру, поскольку вставка (если она вообще будет исполнена), становится своего рода каденцией в строго отрегулированном целом.

"Éclat" П. Булеза строится на противопоставлении динамичной концертирующей группы, состоящей из девяти исполнителей на ударных инструментах и статичного оркестра струнных и духовых (число которых постепенно возрастает к концу), производящего "подвешенные" звуки в "отрешенном" времени. В медленной средней части произведения исполняется пятисложное последование на ударных инструментах, которое затем ротационно

⁹⁵ В этой статье П. Булез так определяет роль нотации в алеаторике: "Нотация должна стать неуловимо неточной, чтобы позволить мгновенности и изменчивости, муравовому выбору исполнителя проходить сквозь ее сети – сквозь гипотетическую диаграмму. Можно продлить какую-то паузу, можно протянуть некий звук, можно ускорить, можно ... в каждый момент...; короче, выбирать отныне, чтобы быть щепетильным в неточности" /141, 44/.

⁹⁶ Добавим, что с конца пятидесятых годов сам П. Булез дирижирует почти всеми исполнениями своих произведений, поскольку другим дирижерам трудно достичь его скрупулезности и виртуозности прочтения текста.

развивается в почти серийном порядке – при том, что некоторые звуки исполняются на одних и тех же инструментах, приобретая качество высот-тембров. В партитуре “Éclat” Булез предлагает дирижеру выбирать одно из двух записанных на странице событий, пользуясь для этого следующим знаком:



При неограниченной – “небулезовской” – алеаторике моменты импровизационности начинают главенствовать в форме, нередко полностью подчиняя себе стабильные музыкальные элементы. Д. Кейдж создал огромное количество тотально алеаторических композиций. В них недетерминирован не только один из аспектов произведения (композиторский или исполнительский), но и конечный результат, зависящий от целой совокупности случайностей.

В 1957-1958 годах появляется наиболее значительное и реформаторское, с точки зрения нотации, произведение Д. Кейджа – “Концерт для фортепиано с оркестром”⁹⁷, который стал компендиумом большинства нотационных приемов композитора. Слово “концерт” в английском языке имеет два написания: “concert” в смысле исполнения определенной музыкальной программы в зале перед аудиторией и “concerto” как определение жанра. В названии данного произведения Кейдж использует первое написание, так как имеет в виду не жанровое определение, а независимость всех партий в этом сочинении.

Концерт состоит из:

- фортепианной партии, записанной на отдельных листах большого формата, последовательность которых выбирается пианистом. По Кейджу, исполнение только этой партии уже может быть названо “Концертом для фортепиано с оркестром”;
- отдельных партий для трех скрипок, двух альтов, виолончели, контрабаса, флейты (дублированной альтовой флейтой и пикколо), кларнета, фугота (дублированного саксофоном), трубы, тромбона и тубы;
- партии для дирижера, чьи действия контролируются стрелками часов и, по сути, равнозначны показаниям хронометра;
- “Арии” (посвященной Кэти Берберян) для вокалиста, обладающего любым тембром голоса от колоратурного сопрано до “лая собаки” и поющего на одном из пяти языков; эта ария может быть исполнена отдельно от Концерта под аккомпанемент, записанный на магнитофонной пленке;
- пьесы “Fontana Mix”, которая может быть автономной /см. об этой пьесе в разделе 10.3/.

Таким образом, Концерт может исполняться любым инструментальным составом и длиться любое количество времени.

Партитура фортепианного соло состоит из шестидесяти трех переплетенных страниц /см. в #81 одну из них/, на которых расположены небольшие нотные фрагменты, представляющие собой отдельные виды нотации. Количество (восемьдесят четыре) и расположение этих фрагментов так же, как и нот внутри них, определялось с помощью метода случайности. Таким же образом Кейдж решал, сочинять ли для данного фрагмента новый тип нотации либо использовать или варьировать уже существующий. У каждого из типов нотации есть свое буквенное обозначение и подробное объяснение в предисловии к Концерту.

Партитуру Концерта можно назвать энциклопедией всех существующих типов современной нотации. Помимо общепринятых видов, Кейдж изобретает все новые и новые, объединяя графические рисунки и традиционные типы нотной записи, обосновывая их математически, наделяя геометрическими пропорциями и топографически определенным расположением. Нотационные приемы из Концерта стали основой для последующих партитур Кейджа, который в течение многих лет после завершения партитуры продолжал заимствовать из нее некоторые формы записи или создавал новые виды нотации на основе отдельных фрагментов Концерта.

В пьесах “Variations I, II”, “Music Walk”, “Fontana Mix”, “Music for Amplified Toy Piano” и других Кейдж предлагает несколько листов прозрачной бумаги с линиями и точками, кото-

⁹⁷ Расшифровка нотной записи этого Концерта могла бы сама по себе составить отдельную книгу, поэтому мы ограничимся лишь общими сведениями об этой нотации.

рые могут накладываться друг на друга по желанию исполнителя – и означать, в зависимости от авторских инструкций, те или иные комбинации звуков. Окончательная “картинка”, которая получается при наложении всех прозрачных листов, в большинстве случаев оказывается похожей или даже идентичной некоторым нотационным фрагментам фортепианного Концерта.

Типичным европейским – рационализированным и остепененным – претворением затей Д. Кейджа с нотацией на прозрачной бумаге стала пьеса К. Штокхаузена “Refrain” /#82/. В партитуре Штокхаузену потребовалось “закруглить” форму нотных станов для того, чтобы записанный на прозрачном материале рефрен произведения – с кластерами, глиссандо и динамическими рывками – мог вращаться в центре страницы и диагонально накладываться на шесть секций зафиксированных нотных фигур.

В зону неограниченной алеаторики попадают почти все произведения, записанные по принципу открытых форм и “mobile” – даже те, фрагменты которых (предназначенные для перестановок) записаны в традиционной нотации.

Ограниченная или контролируемая алеаторика предполагает фрагментарное введение импровизационных построений при полном контроле целой композиционной структуры и предвидении всех или большинства соответствующих замыслу композитора вариантов звучания. Чаще всего “вставкой” в такую структуру является так называемый “алеаторический квадрат” – точно выписанное музыкальное построение, которое нужно многократно варьировать в течение определенного времени. В ансамблевой или оркестровой фактуре, как правило, каждый исполнитель в произвольном режиме импровизирует свою партию на основе заданной модели, тематизм расслаивается и теряет свою интонационную целостность, образуя зыбкую сонорную равнину – тем самым создается резкий драматургический контраст с окружающими стабильно интонируемыми последованиями.

Метод “ограниченной алеаторики” выработал Витольд Лютославский, который сочетал в своем творчестве традиционализм композиторского процесса с некоторой недетерминированностью исполнения. Он придавал большое значение не столько линейности, сколько гармонической вертикали. В начале 60-х годов в поисках новой фактурной и звуковой выразительности Лютославский начал работать в сфере алеаторики. Он писал: “Дело не в отличии одного исполнения от другого... В мои намерения отнюдь не входило перекладывать свою долю ответственности на плечи исполнителя. Моя цель заключалась в том, чтобы прийти к специфическому итогу звучания” /цит. по: 238, 376/. Один из хрестоматийных примеров ограниченной алеаторики Лютославского с “алеаторическими квадратами” – его Струнный квартет /#83/. Эта партитура используется одновременно в качестве инструментальных партий. Партии здесь не зависят друг от друга и не связаны системами, начальная точка помечена пунктирной линией, и исполнители начинают играть одновременно. Далее они расходятся и ведут независимые линии, создавая подвижные ритмические взаимоотношения в ансамбле. В конце строк написано, что при окончании фрагментов все исполнители должны начать играть одновременно с цифры 25.

Лютославский указывал в партитурах возможные варианты реализации и тем самым тщательно контролировал возникающую вертикаль и ладовые образования при интонационном лаконизме и эмоциональной выразительности (как, например, в “Трех поэмах Анри Мишо”). В “Gry wepесkie” и в большинстве последующих произведений Лютославский сумел добиться сочетания гармонически контролируемой, метрированной и точно нотированной музыки с алеаторическими аметрическими вплетениями.

Запись относительно свободной музыки с использованием алеаторических квадратов применяется едва ли не всеми современными композиторами. Например, живущий в Нью-Йорке китайский композитор Тан Дун записал с помощью алеаторических квадратов созданное еще до приезда в Америку произведение “On Taoism” (в котором два солирующих инструмента – фагот и бас-кларнет – общаются с вокальной и оркестровой партией) /#84/. “Алеаторические квадраты” использовали С. Губайдулина, Э. Денисов, Ю. Каспаров и очень многие другие композиторы. Многообразно претворяет этот принцип В. Екимовский. Например, в композиции “Успение” он предлагает алеаторически развивать выписанную в начале партитуры формулу /#85/, в пьесе “Мандала” – обозначенные цифрами или буквами фрагменты /#86/.

9.3. Полистилистика

Наиболее открытой техникой, с помощью которой композитор выражает свое преклонение перед заслугами предшественников и современников – либо бросает им вызов – является полистилистика: намеренное сочетание в одном произведении разнородных стилистических элементов в форме цитаты, псевдоцитаты, аллюзии, коллажа и т.д.

С середины 60-х годов волна полистилистики и коллажа стала одной из наиболее высоких в мировом музыкальном океане. Возможно, ее подъему способствовало посмертное признание творчества Ч. Айвза, еще в начале нашего века отдавшего дань коллажу (т.е. конфликтному столкновению разнородного материала) и фактически открывшего его для современников как средство контрастного развития⁹⁸. Как правило, цитаты в полистилистике противопоставляются авторскому тексту и конфликтуют с ним по стилю, тональности, ритму и т.п. Однако, иногда цитаты сливаются с авторским текстом. Спектр цитирования совершенно непредсказуем: заимствоваться могут любые фрагменты любой музыки, эклектически соединяясь и даже накладываясь друг на друга. Развитие цитат в не свойственном им окружении, которым чаще всего оказывается современный музыкальный язык, создает особый выразительный эффект.

Кроме прямого цитирования, в полистилистике, по терминологии А. Шнитке /124, 328/, применяются методы адаптации чужого материала (как в “Пульчинелле” И. Стравинского и “Credo” А. Пярта) и опосредованное цитирование техники чужого стиля (“Gruppen” и “Momente” К. Штокхаузена, “Антифоны” Х. В. Хенце, “Солнце инков” Э. Денисова, “Сюита зеркал” А. Волконского).

В 1942 году Д. Кейдж создает пьесу “Credo in Us”, впервые обращаясь к существовавшему до него материалу.

Чуть позднее, идя по пути, проторенному Вагнером, Бернд Алоиз Циммерман начинает вводить в свой “тотальный театр” конкретную и электронную музыку, кино, драматический театр, изобразительные искусства, цирк, пантомиму, разворачивая при этом действие сразу на нескольких сценических площадках в пределах прошлого, настоящего и будущего одновременно. Наследуя технику нововенцев, Циммерман уже в начале 50-х годов приходит к полистилистике. Наиболее значительным сочинением Циммермана в жанре полистилистики является его знаменитая опера “Die Soldaten”, характерная не только двадцатью четырьмя одновременно происходящими сценическими рядами на разных уровнях сцены в симультанных рамках прошлого, настоящего и будущего, не только невиданным использованием вокальных актерских данных, электронных и инструментальных звучаний, но и цитатами из музыки разных композиторов, которые совмещаются с собственной серийной техникой. Цитаты из баховской фуги, григорианского хора и джаза появляются только в трех сценах, комбинируясь с пластами авторской музыки.

В инструментальных пьесах Циммермана – в частности, в пьесе “Musique pour les soupers du roi Ubu”, целиком состоящей из тщательно развиваемых цитат, – явственно различим авторский метод: композитор предпочитает работать с заранее подготовленным материалом, будь то цитата или персонально разработанная серия. Заметим, что практически все композиторы, пришедшие к полистилистике, хорошо владели серийной техникой.

В 1964 году один из них, А. Пярт, впервые обратился к цитированию музыки Баха: во второй части “Collage sur B-A-C-H” звучат восемь тактов Сарабанды из баховской Шестой английской сюиты, продолжаемые далее в современной манере.

В 1966 году К. Штокхаузен начинает внедрять в творчество элементы чужой музыки. В электронной пьесе “Telemusik”, наряду с “сегодняшними” электронными пассажами, “интермодулируют” (по определению самого автора) записанные на пленку фрагменты афри-

⁹⁸ Конечно, цитирование нельзя считать прерогативой XX века. Вспомним, например, ренессансные пародии или цитаты в музыке XIX и первой половины XX века – такие, как цитирование стиля XVIII века в “Классике” М. Мусоргского, ария из А. Гретри в “Пиковой даме” П. Чайковского, фрагмент из “Тристана и Изольды” Р. Вагнера в начале “Лирической сюиты” А. Берга, баховский хорал в конце скрипичного концерта того же автора или балеты “Пульчинелла” и “Поцелуй феи” И. Стравинского. Становление национальных школ в XIX веке происходило на основе цитирования или стилизации народного материала. Однако, цитаты в этих произведениях обычно не контрастировали с авторским материалом, а стилизовались и вплетались в авторскую ткань.

канской, южно-американской, испанской, венгерской, балинезийской, японской, вьетнамской и прочей музык. Полистилистика Штокхаузена становится не конфликтной коллажистикой, а “симбиотической”, сглаживающей контрасты.

Подобную технику, только в более расширенном и продолжительном варианте, К. Штокхаузен использует в “Hymnen”. В фрагменте хронометрированной репрезентативной партитуры /#87/ отчетливо выделяется выписанная (как и другие гимны) на пятилинейном нотном стане мелодия немецкого гимна, поделенная между унисонным хором (СН) и оркестровым аккомпанементом (В). Постепенно мелодия “повисает”, растворяясь в электронном аккомпанементе, и продолжается октавным форсированием.

Отрывки из старой музыки (главным образом – добарочного периода) активно использует П. М. Дэвис. В 1957 году он создает композицию “Alma redemptoris mater”, построенную на средневековых технических приемах – каноне и изоритмии. Позднее он начинает применять цитаты, пародии и аллюзии.

Полистилистический метод Ф. Донатони несколько иной. Композитор обычно выбирает фрагмент музыки другого автора и работает с ним как с “материалом”, добиваясь того, что звуки теряют заданные позиции и становятся автономными. В частности, “Etwas ruhiger im Ausdruck” начинается с восьмого такта второй пьесы из Пяти фортепианных пьес, op.23, А. Шёнберга. Далее цельная фраза расчленяется и постепенно видоизменяется: ее части транспонируются и инверсируются, мотивы преобразуются в аккорды, сжимаются и растягиваются, нотные длительности уменьшаются и увеличиваются и т.п. Характер звучания напоминает сериальный, однако, серия постепенно разрушается, и музыка теряет изначальный ритмический и высотный облик /см. об этом 143, 143-44/. Попытка интегрировать в конце шёнберговское звучание оказывается неудачной, даже восстановить визуальный характер цитаты становится уже невозможным.

Наиболее ярким образцом новой музыкальной формы, построенной целиком на цитировании инородного материала, является центральная часть Симфонии Л. Берио. Как известно, в ее основе лежит Скерцо из Второй симфонии Г. Малера, с вкраплениями из сочинений К. Дебюсси, Р. Штрауса, Р. Вагнера и других композиторов (от К. Монтеверди до К. Штокхаузена), а также с аллюзиями на музыку от Баха до самого Берио. Нотация этой части (в которой используются дискретные ноты) строго детерминирована, как и вся структура в целом, важнейшие цитаты подписаны в тексте.

В 1971 году возникает один из первых российских образцов полистилистики – пьеса В. Екимовского “Лирические отступления”. В этой пьесе автор противопоставляет свою нарочито антимилодичную музыку романтическим фрагментам произведений Г. Малера, С. Барбера, И. Брамса и П. Чайковского, сталкивая эти разнородные пласты в конце сочинения.

В начале семидесятых к работе в области полистилистики обращается В. Сильвестров: одна за другой возникают его “Драма” в трех частях (Соната для скрипки и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано и Трио) и “Медитация”. Его произведения – это конфликт несовместимого и разобщенного, которые приходят в итоге к общей медитативной однозначности.

В 1972 году была закончена потрясшая основы русской композиторской школы Первая симфония А. Шнитке, в которой композитор, следуя театральной драматургии, использовал цитаты из Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шопена, И. Штрауса, П. Чайковского, Э. Грига, джазовые фрагменты и импровизацию. Эта симфония стала первой из многих полистилистических сочинений Шнитке. В 1983 году появляется Третий квартет, основанный на интерполяциях обозначенных в тексте трех цитат: из “Stabat Mater” О. Лассо, Большой фуги Л. Бетховена и мотива DSCH Д. Шостаковича.

В том же 1972 году С. Губайдулина вводит цитаты в свою “Музыку для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского”: в ней призрачно и неестественно звучат фрагменты вальса cis-moll Шопена и фуги g-moll из первого тома “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха.

Охарактеризуем теперь творчество двух работавших в сфере полистилистики американских композиторов, сравнительно мало известных в Европе.

Д. Крам, как правило, применяет коллажный тип полистилистики: цитаты у него выступают в качестве островков гармонии и нотационной “чистоты” – по контрасту с окружающей их авторской музыкой (так звучит фрагмент квартета Ф. Шуберта “Смерть и девушка” в “Black Angels”). Кроме того, цитаты символизируют нечто нереальное, возможное только в воспоминаниях (например, такты из “Экспромта-фантазии” Ф. Шопена в одиннадцатом номере из “Makrokosmos I”, из “Hammerklavier” Л. Бетховена в предпоследней пьесе второго “Makrokosmos”, из “Нотной тетради Анны Магдалены Бах” в четвертой части “Ancient Voices of Children”). В третьем “Makrokosmos” звучит тема любимой Крамом баховской фуги – ре-диез минорной из второго тома “Хорошо темперированного клавира”.

В партитурах Крама, кроме цитат, встречаются аллюзии и стилизации. Как правило, оригиналом для создания реминисценций является музыка его любимых композиторов. Первый среди них – Густав Малер, к творчеству которого Крам обращается в “Songs, Drones and Refrains of Death”, в “Ancient Voices of Children”, в последней части “Night of the Four Moons”, где Крам чутко воссоздает стилистику музыки Г. Малера, ее звуковой образ, в частности, благодаря аллюзии на коду пятой песни из “Песен об умерших детях” и использованию банджо в духе малеровской челесты.

Одиннадцатая пьеса из “Makrokosmos II” открывается аллюзией на колокольный звон из “Бориса Годунова” М. Мусоргского, причем, как помечает в партитуре сам композитор, переход от этой аллюзии к цитате из “Hammerklavier” должен быть подобен смене цветов в спектре, так как бетховенская тема должна звучать “не в фокусе, сюрреалистически”. Крам использует для аллюзий стиль Ч. Айвза (в “Star-Child”), стиль А. Берга (в пьесе “Apparition”). Иногда полистилистика служит Краму для создания комического эффекта: например, в “Вокализе” из “Vox Balaenae” электрическая флейта⁹⁹ пародирует начальные такты “Так говорил Заратустра” Р. Штрауса (ремарка Крама: “Parody of ‘Also Sprach Zarathustra’”).

В партитурах Крама (“Black Angels”, восьмая пьеса второго “Makrokosmos”) звучит знаменитая секвенция “Dies irae” – в присущем ей образном смысле. С тем же намерением – создать определенную образно-ассоциативную атмосферу – Крам использует стиль фламенко (в “Древних голосах детей”), старинные жанры, имеющие четкую смысловую функцию – сарабанду в “Black Angels”, пассакалию в десятой пьесе второго “Makrokosmos”. Последний жанр трактуется нетипично: пианист пятькратно высвистывает в высочайшем регистре *pianissimo* тему, которой вторят флажолеты на струнах рояля, удары по корпусу инструмента. Эта пассакалия существует в иллюзорном, призрачно-фантастическом мире. Особый – таинственный и задумчиво мечтательный – смысл у Крама приобретает аппалачская народная песня “Загадка” – в пятом номере цикла “Zeitgeist”, озаглавленном “Царство Морфея”.

Обычно Крам помещает цитаты на отдельной строке системы и надписывает название источника. Кроме цитат, композитор использует аллюзии и самоцитаты, выявляющие скрытый подтекст, связанный с символической трактовкой методов полистилистики.

Крам объясняет использование полистилистики все той же связью с предшествующими эпохами: “...Цитата вызывает ностальгию о прошлом или ощущение странного кружения времени – сопоставляя новое и написанное два столетия назад” /183, 6/.

Другое направление, в котором используется полистилистика – неоромантизм. Неоромантиками называют европейских композиторов 70-х – 80-х годов нашего века, которые сознательно отвергают крайности авангарда и требуют возврата к “новой простоте” и к открытой эмоциональности и выразительности в музыке. В Америке это направление, возникшее десятилетием раньше, возглавил Джордж Рочберг.

Рочберг синтезирует квинтэссенции из стилевых комплексов разных композиторов (начиная с XVI века и до наших дней). Для творческой манеры этого композитора характерно вплетение цитат или аллюзий в музыкальную ткань. Цитата для него – не возможность противопоставить свое “я” инородному, а, напротив, средство для полного погружения и вживания в чужой стиль и для создания собственного произведения на основе привнесенного извне материала. Рочберг заимствует тематическое зерно и досказывает его в той же заимствованной манере. Он без оговорок и колебаний приспосабливается к чужому стилю и сочиняет, развивая его основные идиомы и принимая другую эстетику. Его произведения одухотворены внутрен-

⁹⁹ Крам называет электрическими усиленные через микрофоны инструменты.

ней авторской идеей, в них через “чужую” музыку всегда прорывается мысль самого композитора, его индивидуальное мироощущение и философия, современные ему и нам, а не цитируемому композитору.

Одним из первых его произведений с использованием чужой музыки стала пьеса “*Contra Mortem et Tempus*”. Рокберг написал это сочинение вскоре после смерти своего сына, оно явилось переходным от додекафонии к неоромантизму. Автор описывает его так: “По сути своей, это музыкальная мозаика, в которую я вложил не только заимствованный материал, но и свой собственный – из моего раннего сочинения, при этом я выбирал фрагменты для тех же инструментов, которые звучат в “*Contra mortem et tempus*”, отдельно или в их комбинациях...” /184, 73-76/.

В этой пьесе Рокбергу удалось собрать цитаты из сочинений совершенно различных композиторов-современников и прокомментировать их, досказать так, чтобы они растворились в едином стиле. Если не знать заранее, то практически невозможно догадаться, что музыка принадлежит семи разным авторам. То есть, это произведение моностилистично по природе (за исключением одного фрагмента с цитатой из музыки Ч. Айвза), несмотря на обилие казалось бы разнородных и разнохарактерных цитат. Рокберг пишет: “Совершенно неожиданно мне открылось, что музыка Булеза не так уж отличается от музыки Ч. Айвза, или Л. Берно, или моей собственной, или любой другой. И таким необычным способом я решил доказать это себе” /184, xxiv/.

Приведем список цитируемых в “*Contra Mortem et Tempus*” произведений /см. 184, 189/:

- Берг А. Четыре пьесы для кларнета и фортепиано;
- Берно Л. “*Sequenza I*”;
- Булез П. Сонатина для флейты и фортепиано;
- Айвз Ч. Фортепианное трио;
- Варез Э. “*Density 21,5*”;
- Веберн А. Четыре пьесы для скрипки и фортепиано, ор. 7.
- Рокберг Д. “Диалоги”.

Композитор прибегает к следующему методу: в партии каждого из четырех инструментов он цитирует фрагменты пьес, написанных для того же инструмента. Эти фрагменты могут быть как мельчайшими, так и довольно крупными. Они так или иначе “досказываются”, иногда повторяются, а иногда становятся основой для мелодического развертывания. Поясним это несколькими примерами.

По вертикали, в разных голосах, Рокберг сочетает материал нескольких композиторов, создавая своеобразную политекстовую фактуру. Например, мотив из четвертой пьесы Берга (в партии кларнета) совмещается с фактурой фортепиано из трио Ч. Айвза. Фортепианный фрагмент Айвза является единственным тональным островком, который становится устойчивой опорой пьесы, ее центром. Введение только этой цитаты, в отличие от всех остальных, можно назвать полистилистичным /#88/.

Так Рокберг подводит черту под музыкальной культурой XX века: музыка разных стран и направлений, разных школ и периодов берет свое начало из единого зерна, общего для всех. Возможно, автор хотел показать, что таким зерном является элемент музыки Айвза с его тональной ясностью и классической “первоначальностью”. “Наперекор смерти и времени” – само название этого сочинения подчеркивает равенство всех перед Историей и Вечностью.

Отличить друг от друга цитаты и авторские комментарии помогает само оформление нотного текста: цитаты, как правило, перенесены из источника без изменений, в традиционной нотации (все инструменты записаны *in C*). В отличие от них, авторская речь в большинстве случаев фиксируется черными головками без штилей, которые определяют только высоту звука, а не длительность. Такую “бесштилевую” нотацию, в которой наряду с черными используются белые ноты-точки, можно также найти в расшифровках григорианских хоралов. Мортон Фелдман записывал свои циклы “*Durations*” и фортепианные “*Last Pieces*” в бесштилевой нотации – одними нотными головками. Подобный метод встречается и в сюитах для клавирина Луи Куперена (с белыми нотными головками), правда, с особой системой лиг, помогающих понять длительность звучания нот.

Нотация этой пьесы характеризуется также отсутствием указаний размера и метрической доли и отказом от тактовых черт при записи свободного авторского текста или кратких

цитат-мотивов, вплетающихся в авторскую речь. Следовательно, исполнять произведение можно только по партитуре (а не по партиям), координируя исполнение с помощью разделительных пунктирных линий.

Таким образом, в создании формы “*Contra Mortem et Tempus*” принимают участие две основные строительные единицы: лексически “стабильные”¹⁰⁰, “твердые” элементы с неизменным текстом – то есть цитаты, и “мобильные”, квази-импровизационные моменты – авторские комментарии к ним. Эти же категории легко поддаются обозначениям “твердое” и “рыхлое”¹⁰¹, которые принято применять по отношению к тональности, и, в зависимости от ее состояния, к разделам музыкальной формы /см. об этом: 111, 387/¹⁰². Из сопоставления твердого и рыхлого и складывается форма “*Contra Mortem et Tempus*”. В чередовании двух этих компонентов выявляется определенная закономерность, в которой, быть может, и кроется разгадка всего творчества Д. Рокберга.

Пьеса развивается в следующем направлении: от преобладания рыхлого в начале к преобладанию твердого в конце. Рыхлое с вкраплениями небольших фрагментов или мотивов твердого постепенно превращается в собственную противоположность. В цитатах, которые все укрупняются, используются уже не только однопольные фрагменты, но и партитурные: в частности, несколько тактов из четвертой пьесы Веберна для скрипки и фортепиано, которые переписываются в трехстрочной вертикали.

Кроме того, цитаты увеличиваются по протяженности. Длительная каденция скрипки переходит в гигантскую цитату из Булеза в фортепианной партии (слегка разреженную несколькими гранд-паузами), которая мощно завершается согласно авторскому указанию “сделать фортепиано звонящим!” /#89/. Следом за ней наступает генеральная кульминация всего сочинения: на фоне протянутых звуков фортепиано, скрипки и античных тарелочек один из исполнителей глубоким голосом медленно произносит слова, вынесенные в заглавие пьесы: “*Contra Mortem et Tempus*”.

Итог пьесы весьма пессимистичен: от собственного, индивидуального и самобытного Рокберг приходит к чужому, заимствованному, перечеркивая тем самым свое творческое “я”. Не случайно эта пьеса была первой в ряду других его произведений, основанных на чужом лексическом или стилистическом материале. Это – признание в несостоятельности каких бы то ни было попыток создать новую музыку и доказательство того, что все великое уже написано, и в наше время остается лишь размышлять о нем и обобщать накопленные богатства.

Итак, словно отвечая на вопрос “Что же после сериализма?”, композиторы-полистилисты обращаются к прошлому, находя в нем источник жизненной силы и стабильности.

9.4. Музыка-действие

Эксперименты Д. Кейджа и его соратников полностью изменили традиционное представление о музыке и открыли дорогу переменам. Под их влиянием возникает так называемая “action music” – “музыка-действие” или “музыка-процесс” (по терминологии одного из крупнейших исследователей американской музыки В. Хичкока /200, 270/. Далее – без кавычек). В ней изменяются отношения не только между композитором и исполнителем, но и между исполнителем и слушателем: последний нередко становится соучастником или даже единственным участником исполнения (как в пьесе Д. Кейджа “4’33’”). Л. Янг перечислил, что может внедряться в музыку-процесс: “случайные операции, концептуальное искусство, бессмысленные произведения, стихийные бедствия, недетерминированность, анти-искусство, наброски событий, импровизация, рассказы, диаграммы, поэзия, эссе, театральные конструкции, композиции, математика, музыка” /цит. по: 200, 271/.

¹⁰⁰ Термины “стабильное” и “мобильное” заимствованы из 17.

¹⁰¹ Термины восходят к нововенцам.

¹⁰² В данном контексте все указанные понятия (стабильное и мобильное, твердое и рыхлое) приходится использовать в несколько необычном смысле, подразумевая под первым в каждой паре не просто устойчивый фрагмент формы, но – текстуально неизменный музыкальный материал, не требующий авторского вмешательства. Второе же понятие в каждой паре выявляет обратное – отступление от уже записанного ранее чужого текста и высказывание от своего лица, свободное от каких-либо формул.

Наиболее плодотворно музыка-действие развивалась в коллективном композиторско-исполнительском творчестве. Было образовано несколько композиторских групп: FLUXUS¹⁰³ в Нью-Йорке, ONCE¹⁰⁴ в Энн-Арборе, штат Мичиган, “Dimensions of New Music” в Сиэтле, штат Вашингтон. В этом направлении работали Д. Кейдж, Э. Браун и К. Вулф, а также Л. Янг, Т. Ичиянаги, А. Шнитке, В. Мартынов, Н. Корндорф, В. Екимовский и другие. Понятие “action music” включает в себя понятия “инструментальный театр”, “мультимедиа” и “хэппенинг”.

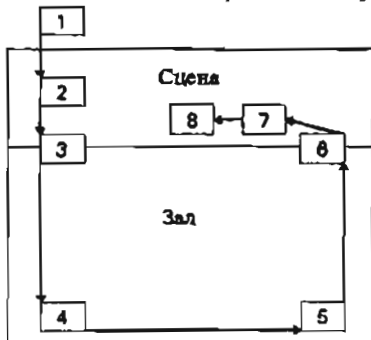
К. Штокхаузен подмечает важную особенность партитур музыки-действия: в них “развертывается написание действия ... вместо нотной записи звучания... Музыка более не записывается исключительно как звуковой феномен” /126, 6/.

Один из самых распространенных и одновременно наиболее близких к традиционному пониманию искусства видов музыки-действия – “инструментальный театр”, в котором исполнители обогащают свою игру элементами театрализации. В итоге вместо обычного концертного ритуала слушатели (точнее, активные зрители) наблюдают драматические представления, участниками которых являются сами музыкальные инструменты – неперенные актеры “инструментального театра”, обретающие подобно живым существам театральные движения, характер, речь, лицо и индивидуальность, и их хозяева, разыгрывающие созданный композитором сценарий.

В исполнительстве и нотации “инструментального театра” существуют несколько характерных черт:

1. Все исполнители играют стоя (даже арфисты и виолончелисты). Например, в пьесе Я. Ксенакиса “Eonta” стоя играют трубачи и тромбонисты, в “Echoes of Time and the River” Д. Крама – исполнитель на мандолине, а в “Eрifanie” Л. Берно – солирующий скрипач.
2. Перемещение музыкантов с инструментами по сцене и по зрительному залу является интегральной частью едва ли не всех произведений данного типа. Порядок передвижений обычно разрабатывается композитором и фиксируется в партитуре (как траектория перемещений гобоиста по зрительному залу в партитуре “Solo

espressivo” С. Слонимского:



3. Вокализация и всевозможные речевые эффекты обычно сосуществуют с игрой на инструментах¹⁰⁵ /см., например, партитуры “Voice” Т. Такемицу, “Circles” Л. Берно, “Refrain” К. Штокхаузена и др./.
4. Актерские приемы (мимика, телодвижения, жесты, танец, топание ногами, щелчки пальцами, хлопки руками и т.п.) дополняют музыкальные элементы в произведениях “инструментального театра”, таких как “El Cimarrón” Х. В. Хенце, “Nouvelles Aventures” Д. Лигети, “Songs, Drones and Refrains of Death” Д. Крама, “Green” Т. Такемицу, “Eonta” Я. Ксенакиса, “Да!” Н. Корндорфа и др.

¹⁰³ “Fluxus” – группа нью-йоркских композиторов, концепцией которых было создание “музыки окружающей среды” с использованием простейших бытовых предметов (дверных звонков, консервных банок и т.п.) в качестве музыкальных инструментов. Среди ее участников был ЛаМонт Янг.

¹⁰⁴ В группу “Once”, представляющую новейшую музыку, входили такие композиторы, как Роберт Эшли и Гордон Мамма.

¹⁰⁵ Пьеса для контрабаса Тома Джонсона “Failing” – это словесный рассказ о том, какую трудную пьесу должен играть исполнитель и как ему тяжело живется – рассказ, который сопровождается эпизодическими звуками контрабаса.

5. Часто исполнители применяют дополнительные инструменты, главным образом, ударные. Например, в пьесе Д. Крама “Vox Balaeuae” флейтист играет на античных тарелочках¹⁰⁶. В партитуре “Tetêektorh” Я. Ксенакиса каждый из восьмидесяти восьми музыкантов оркестра дополнительно играет на различных маленьких ударных инструментах. От исполнителей на деревянных духовых и ударных иногда требуется ударять палочками по корпусу рояля (как в “Aventures” Д. Лигети).

В 1952 году Д. Кейдж создает одно из самых известных своих сочинений в жанре “инструментального театра” – “Водную музыку” для одного исполнителя на подготовленном фортепиано, радио, водяных контейнерах, колоде карт, свистках и других вспомогательных “инструментах”.

Партитура этого произведения состоит из десяти листов большого формата, пронумерованных таким образом, чтобы их можно было соединить в огромный плакат, схема которого описана в предисловии: листы соединяются друг с другом в две колонки по пять рядов /один из листов представлен в примере #90/. Партитуру следует укрепить на сцене так, чтобы она была видна и исполнителю, и слушателям. Перед каждым “нарисованным” событием в партитуре крупными цифрами выведено время звучания данного события.

Произведением “инструментального театра”, по сути, следует считать громадный оперный проект “Свет” К. Штокхаузена, поскольку исполнители-инструменталисты и даже сами инструменты действуют в нем как актеры.

Столпом европейского “инструментального театра” является М. Кагель. Одна из его ранних пьес в этом жанре, “Sur Scène”, имеет подзаголовок “камерный музыкальный театр в одном акте”. Исполнители появляются спазмодически, производя не связанные между собой действия. Наконец, выходит оратор и начинает читать лекцию о современной музыке. В его речь врываются музыкальные комментарии, которые постепенно набирают силу, магнитофонное звучание усиливается, заглушая лекцию. Музыкальная интерлюдия примиряет участников, и все начинается сначала. В партитуре в колонках, параллельных читаемому тексту, указывается степень громкости, высотные и темповые ориентиры.

Из российских композиторов в “инструментальном театре” работал С. Слонимский, внесший его элементы даже в такой канонический жанр, как струнный квартет (“Антифоны”).

Один из наиболее ярких представителей российского “инструментального театра” – Иван Соколов. В фортепианной пьесе, которую Соколов назвал своим именем, прочитанным справа налево, как в зеркале – “Волокос”, – автор¹⁰⁷ рассказывает о том, как он начал сочинять “новую” музыку. Партитура снабжена авторским предисловием, переходящим в исполнительский текст, параллельно с которым начинает звучать музыка. При этом текст, написанный на русском и немецком языках, располагается в партитуре как бы в зеркальном отражении:

“Пианист ложится под рояль головой к клавишам верхнего регистра, удобно устраивается на правом боку и начинает храпеть. Потом поворачивается на спину, “просыпается”, потягивается, “случайно” задевает несколько любых клавиш верхнего регистра, “удивленно” повторяет сыгранное (разумеется, приблизительно), вылезает из-под рояля и, продолжая хаотично нажимать на клавиши (негромко, без педали, немного нерешительно), читает текст:

“1. Слова в этом произведении играют такую же роль, как и музыка. “Волокос” – попытка посмотреть на себя изнутри зеркала, попытка заведомо невозможная, условная. Эта попытка взгляда делится поэтому условно на три части. Сначала – взгляд из-под рояля вниз, потом со стороны, а потом сверху. [...]

2. Текст, который говорится, записан с приблизительной точностью в нотах таким образом, что каждому звуку соответствует буква. [...]

3. Во второй части – попытка словами и звуками объяснить причину возникновения этого странного сочинения. Наступил момент, когда стало ясно, что в прежней манере писать нельзя, а в какой писать – было неясно. И, отключившись от форм, созданных в музыке, вслушиваясь в себя, я увидел эту странную манеру. Она проявилась, как на фотопленке, помимо моей воли, удивив меня самого.[...]

¹⁰⁶ См. о некоторых приемах исполнения на струнных и ударных в анализе партитуры того же композитора “Черные ангелы” в разделе 10.4.

¹⁰⁷ Великолепный пианист. Иван Соколов с заразительной улыбкой и добродушием исполняет свои сочинения.

4. Короткий фрагмент, исполняемый сейчас сидя, является лишь элементом, специально запутывающим излишне гармоничную форму этого сочинения. [...]
5. Итак, взгляд на себя сверху. При этом смещаются направления добра и зла, а именно: добро направлено к людям, а зло – от людей.
6. Заканчивается пьеса противоположностью того, с чего началась – стоянием на рояле.

(Встать на крышку рояля, сделать правой рукой жест, направленный вверх. Спрыгнуть на пол, поклониться, уйти со сцены).

Конец!”

По словам самого И. Соколова, он многое почерпнул у Д. Кейджа. Фортепианный триптих Соколова “О Кейдже” имеет следующие авторские пояснения:

“Это произведение написано в трехчастной форме со вступлением. Роль вступления выполняет этот текст, который должен читаться пианистом вслух ровным, спокойным голосом. Средняя часть – музыкально-графическая вариация на это стихотворение. Левая рука исполняет нотный текст, который является точным повторением стихотворного текста согласно шифру, где первой букве алфавита “А” соответствует нота “соль” малой октавы, второй – “соль диез” и так далее, до “Я”, которому соответствует “ре-диез” третьей октавы. Оттенки, педализация, темп, характер, длина пауз между отрезками-словами и другие компоненты оставлены на усмотрение исполнителя.

Правая рука одновременно с музыкой чертит черным фломастером (возможно и применение цветных фломастеров) на белом листе бумаги, видимом из зала, приблизительный графический эквивалент каждой музыкальной фразы, и, соответственно, каждого слова стихотворения. Возникающие на бумаге зигзаги можно (но не обязательно) располагать слева направо в строчку, примерно рассчитав количество строк в соответствии с величиной листа. Обязательно хотя бы приблизительное соблюдение масштаба зигзагов, и по возможности точное соответствие музыкальной фразы и графической линии, хотя выразительность важнее точности. Чертить зигзаг можно одновременно с музыкальной фразой, соответствующей ему, или в паузу после нее, но не раньше, и не во время другой фразы.

После окончания средней части следует реприза – пианист читает все стихотворение еще раз. Если стихотворение исполняется в переводе, необходимо перевести также и музыкальную часть, приняв за “А” звук “соль” малой октавы. Возможны и различные версии этого произведения в зависимости от изобретательности и фантазии исполнителей”.

Партитура “Волокоса” объединяет вербальную и традиционную нотацию. При этом происходит невероятное: исполнитель сам становится автором графической записи музыкального текста, отражающей в себе его основные особенности.

Во второй пьесе триптиха – “Воздушное письмо” – исполнитель должен в процессе игры писать письмо Кейджу, содержание которого удивительным образом улавливает суть современной музыки:

“Дорогой Джон Кейдж! Спасибо Вам за то, что Вы показали нам, каким может быть искусство. Жаром своей любви к нему Вы расплавили его тело, опять создав из него эфир, “Дух Божий”, который носился над водами. Этот эфир предельно чуток, он мгновенно принимает облик творца, создающего из него творение, и делает этим миссию творца предельно ответственной. Спасибо Вам за это! И поэтому теперь в каждом творении, большом и малом, сознательном и стихийном, есть и всегда будет частица Вас. Мы будем стараться как можно лучше отражаться в зеркале Вашего духа. Да поможет нам в этом Бог!”

Разновидность музыки-действия – “mixed media” или “multimedia” (англ. “смешанные средства”). Мультимедиа связано с внедрением в музыкальный акт нескольких или многих элементов из любых современных немusических видов сценического оформления и действия:

- визуальных аспектов (свет, слайд, кино, видео, телевидение, живопись, скульптура и т.д.);

- движения (танцевального или актерского) как части исполнительского действия;
- использования физического пространства сцены и зала (например, необычное расположение или движение звуковых источников внутри пространственной зоны, разные способы усиления звучания, применение в аудитории специальных запахов и т.п.);
- электронных средств и компьютерных эффектов;
- участия аудитории в исполнении или сочинении произведения.

Эти действия фиксируются в партитурах при помощи особой записи, в которой главное внимание уделяется не столько конечному результату, сколько процессу реализации замысла. Для записи музыки-действия не выработано никаких стандартов, и каждый композитор изобретает свои способы фиксации, используя весь арсенал нотационной символики: нотную, графическую, вербальную. При этом, в отличие от хэппенинга /см. о нем ниже/, в мультимедиа “перформансах” (англ. *performance* – представление) последовательность событий и даже расположение деталей внутри событий могут быть строго зафиксированы.

Р. Костеланец, посвятивший большое исследование “Театру смешанных средств” /222, 3/, отмечает, что в музыке издревле использовались элементы других искусств, но отличия мультимедиа от, например, старинных ритуальных церемоний или оперы, состоят, главным образом, в выборе компонентов для их смешанного исполнения и в способе их сочетания между собой. В традиционной опере музыка, выражаясь схематически, аккомпанирует словам и танцу. В мультимедиа же каждый из независимых элементов для реализации своих целей использует собственные возможности, входя или не входя в контакт с другими компонентами.

Театр смешанных средств возник как продолжение ведущих модернистских течений XX века – футуризма, дадаизма, сюрреализма. Еще в 1909 году итальянский поэт-футурист Филиппо Томмазо Маринетти провозгласил в своем “Футуристическом манифесте”, что в мультимедийном театре “новые возможности электричества и кино, открытые в XX веке” будут использоваться наравне с поэзией и прозой /цит. по: 222, 11. В этой же главе изложена краткая история предшествующих мультимедиа течений/.

В музыке-действии на первый план выходит именно визуальное претворение звуков. В 1960 году появилась опера Л. Ноно “*Intolleranza*”, в которой используются киноэффекты, слайды, записанные на пленку звуки, воспроизводящие реальные социальные и политические ситуации, сценические действия и световые эффекты.

Одно из наиболее известных произведений мультимедиа – “*The Maze*” американского композитора Ларри Остина – включает в себя световые эффекты, записанные на пленку голоса, действия музыкантов-актеров и участие аудитории. Публикацией этой пьесы открылась серия сборников современных партитур “*Source: Music of the Avant Garde*” (англ. “Источник: музыка авангарда”), которые с 1967 по 1973 годы издавались с шестимесячным интервалом в американском штате Калифорния /273/. Эти сборники стали наиболее представительным собранием самых необычных современных партитур. Здесь впервые были опубликованы многие произведения американских (и, реже, других) композиторов-экспериментаторов, минималистов, авторов электронной музыки и представителей других современных течений (например, во втором выпуске появилась “флукуационная” версия партитуры Д. Кейджа “4’33’”).

“*The Maze*” Л. Остина имеет подзаголовок “Театральная пьеса в открытом стиле для трех исполнителей на ударных инструментах, танцовщика, магнитофонной пленки, разных механизмов и кинопроекторов” /#91/. В обширном предисловии, предваряющем партитуру, автор позволяет режиссеру этой пьесы, несмотря на ее абстрактный характер, использовать некие ассоциативные элементы – например, танцовщика в качестве связующего звена “между пьесой и аудиторией, реальностью и вымыслом”. Трое исполнителей на ударных инструментах (их партии обозначены в партитуре буквами X, Y и Z) настолько поглощены своей ролью, что не обращают внимания на остальных участников действия и блуждают в лабиринте как “андроиды”. Танцовщик может применять пантомиму, вставлять реплики или играть на инструментах. Он также приводит в действие “механизмы” – автоматы для продажи жетонов, приборы для перемешивания мячей и т.п.

В приложении к партитуре, среди прочего, дается подробная схема расположения инструментов на сцене в целом (с фотографией) и внутри каждой группы ударных (металлических, деревянных, стеклянных и сделанных с использованием кожи). Три магнитофона с записями электронных звучаний, имеющими подзаголовки “Металл”, “Дерево” и “Стекло”, должны быть расположены рядом с соответствующими группами-“станциями” ударных инструментов и синхронизированы с ними по звучанию. Прожектора освещают сцену с экранами, на которые проецируются слайды и фрагменты кинофильмов. Партитура хронометрирована (один сантиметр ее длины по горизонтали равен одной секунде), и функцию дирижера выполняют большие настенные часы, по которым ориентируются и синхронизируют свои партии исполнители. Изображение этих часов проецируется на потолок.

Одним из самых необычных представлений мультимедиа стала премьера пьесы Мортон Суботника “Electrical Christmas”, в которой скомбинировано звучание средневековой, рок- и электронной музыки с проекцией фильма и световым шоу. В кульминации звучала импровизационная версия песни Гильома де Машо “Douce dame jolie” (фр. “Нежная красавица”).

Почти полностью посвятил свое творчество мультимедиа композитор Роберт Эшли, один из лидеров американского поставангарда и глава группы ONCE. Эшли много работал в области электронной музыки, и одно из его произведений – “Public Opinion Descends upon the Demonstrators” – по сути является интерактивной композицией, в которой компьютер реагирует на поведение публики в зале. Но здесь не сам компьютер отслеживает реакцию публики и в зависимости от нее “выдает” музыку, а управляющий им человек. Пьеса рассчитана на одного исполнителя и аудиторию. Слушатели должны сидеть лицами друг к другу, чтобы исполнитель видел их реакцию. Исполнитель оценивает слушательскую активность и в реальном времени “производит” различные заранее созданные звуки в зависимости от нескольких типов поведения публики, описанных в партитуре:

1. уход из аудитории;
2. прогуливание по залу;
3. громкий разговор или смех;
4. громкий или явный шепот;
5. бурная жестикуляция;
6. секретные жесты;
7. многозначительные взгляды, которыми обмениваются зрители;
8. поиски визуальных контрастов (взгляды в окна, на потолок и т.п.);
9. взгляды на усилительные приборы;
10. ненамеренные жесты (зевота, почесывание, поправление одежды и т.п.);
11. покорное стоическое поведение /200, 272/.

Таким образом, в процессе восприятия зрители сами создают пьесу из заранее приготовленных звуков, сочетая их с собственными звуками.

В важнейшем из жанров музыки-действия – хэппенинге¹⁰⁸ – события могут появляться в музыкальном, театральном или мультимедийном процессе в непредсказуемом, алеаторическом порядке. То есть, любой хэппенинг является совокупностью случайности, импровизационности, театральности и недетерминированности, оперируя которыми его участники и создают действие. Сценическое (или другое) пространство здесь абсолютно свободно или даже открыто (например, хэппенинг может разыгрываться за городом, на гигантском стадионе, в поезде и т.п.), время – не ограничено. Нередко в действие вовлекается публика, которая вовсе не предполагала быть его участником. Разные события в хэппенинге плавно перетекают друг в друга, и невозможно определить, какие из них доминирующие, а какие – второстепенные. Таким образом, автор хэппенинга только дает инструкции исполнителям, которые сами реализуют их при помощи смешанных средств. Смысл хэппенинга – в максимальной свободе самовыражения, разрушении любых сковывающих рамок. В хэппенинге изменяется традиционный для музыкального искусства тип однонаправленной коммуникации по схеме “композитор – исполнитель – слушатель”: все эти стадии общения соединяются и уравниваются в правах, все участники представления становятся соавторами.

¹⁰⁸ Английское слово “happening” изобрел художник mixed media Аллан Капров.

В сценическом варианте хэппенинга публика чаще всего отделена от исполнителей – таковы хэппенинги Д. Кейджа, поставленные им в 60-е годы. В 1962 году он создает пьесу под названием “0’00’””: в ней воспроизводятся звуки, возникающие при подготовке, нарезании фруктов, смешивании их и выпивании сока. Эти звуки многократно усиливаются с помощью микрофонов и проецируются по залу. Смысл подобных акций, по мнению Кейджа, заключается в стирании различий между жизнью и искусством: композитор дает слушателям больше знаний о мире, в котором они живут /286, I, 338/. Почему это называется искусством? Хотя бы потому, как считает Кейдж, что такие акции исполняются в определенном месте и в определенные часы. Свою эстетическую позицию Кейдж излагает в знаменитой книге “Silence” (англ. “Тишина”) /152/.

В конце 60-х годов Кейдж комбинирует в своих композициях-хэппенингах (очень популярных у молодежи) элементы рока, джаза, электроники, фортепианной и вокальной музыки, пантомимы и танца, кино (как, например, в сочинении “Musicircus”). Созданное совместно с Л. Хиллером произведение “HPSCHD” (сокращение от слова “harpichord” – “клавесин”) обладает еще более сложной структурой; каждый из его многочисленных пластов, звучащих одновременно или в любой последовательности, требовал длительной подготовки.

В представлении, которое состоялось в концертном зале Иллинойского университета, принимало участие семеро клавесинистов, которые сидели на поднимающихся платформах. Трое из них играли музыку Моцарта, преобразованную с помощью компьютера, двое – коллажи из фортепианных произведений Моцарта, Бетховена, Шопена и других композиторов, один – компьютерно созданные двенадцатитоновые последовательности и, наконец, последний исполнял свои любимые сочинения Моцарта. Каждый клавесинист мог играть не только свою, но и чужую партию, и повторять любые фрагменты любое количество раз. Одновременно через пятьдесят один усилитель звучала пятьдесят одна запись электронной музыки, которые подбирал компьютер. Визуальный ряд включал слайды, фильмы, световые эффекты, вращающиеся зеркальные шары.

Представление длилось с восьми вечера до полуночи. При этом слушатели-зрители свободно переговаривались и прогуливались по залу, и их движения становились тем самым неотъемлемой частью действия. Каждый из них вынес собственное впечатление о пьесе. В этом и состоял творческий замысел Кейджа. Когда его спросили, что он подумает, если исполнитель полностью изменит трактовку сюжета, композитор ответил: “О, это было бы великолепно!” /цит. по: 74, 128/.

Разновидность хэппенинга – кинетическое представление, в котором пространство чаще всего бывает замкнутым (например, чисто сценическим). К кинетическим можно отнести представления “Театра вечной музыки” (начала 60-х годов) Л. Янга, в котором сам автор и трое других музыкантов производили конкорды, составленные из непрерывно тянущихся звуков. Эти конкорды проецировались по залу через динамики. Слушатели произвольно перемещались по залу, и, в зависимости от точки их нахождения, восприятие ими звука изменялось. Для создания более сильного эффекта свет в зале был погашен. Таким образом, сценическое пространство в кинетическом представлении замкнуто, действия зафиксированы, а время может быть любым. “Stimmung” К. Штокхаузена написан под явным влиянием сочинения Л. Янга.

Небольшой спектакль Дэниэла Гуда “Топанье в темноте” обыгрывает индивидуальность внутреннего ритма. Сосчитав вместе вслух до тринадцати и громко топнув на последний счет, исполнители продолжают отсчитывать тринадцать про себя, и их “тринадцатые числа” уже не совпадают. Разновременное топанье на счет тринадцать и создает музыку – кинетическое представление.

Американский композитор и аккордеонистка Полин Оливерос неоднократно организовывала мультимедиа-процессы. В одном из них, “Valentine for SAG”, через динамики проецировалось сердцебиение четырех исполнителей в то время, как оратор рассказывал историю карточных игр, два плотника строили забор около сценической площадки, игрок в крокет ударял по мячам, а на задник сцены проецировалось изображение огромной игровой карты. Это один из ярких образцов кинетического представления.

Приведем схему Р. Костеланца, показывающую различие между жанрами /222, 7/:

ЖАНР	ПРОСТРАНСТВО	ВРЕМЯ	ДЕЙСТВИЕ
Хэппенинг	Открытое	Варьируется	Варьируется
Сценический хэппенинг	Закрытое	Варьируется	Варьируется
Сценическое представление	Закрытое	Фиксированное	Фиксированное
Кинетическое представление	Закрытое	Варьируется	Зафиксировано

Таким образом, музыка-действие намеренно избегает любой определенности. “В каждой пьесе театра смешанных средств пространство определено неявно, концепция времени неточна, сценический ритм нетрадиционен, и аудитория часто затрудняется определить, когда пьеса заканчивается” /222, 8/. Действительно, после представления у слушателей часто возникает ощущение, что мир вокруг является частью только что завершившегося спектакля, и они еще долго пребывают в атмосфере его странных событий.

Музыка-действие учит слушателя целно воспринимать разрозненные явления, которые никак не соотносятся между собой и подчас принадлежат к различным областям искусства и человеческой жизнедеятельности. Слушатель чутко впитывает все возможные ощущения и постепенно, раскрепощаясь, вовлекается во внешний процесс, становится его соучастником и сотворцом. В этом смысле, музыка-действие как нельзя лучше отражает наш переполненный информацией век, в котором смешалось искусственное и реальное, красота и уродство, высочайшие достижения мысли и абсурд. Именно поэтому *action music* – это музыка, то есть “художественное отражение действительности в звучании” /73, 359/ (пусть и не всегда интонационное).

Музыка-действие оказала большое влияние на многие артистические направления. Она постепенно внедрилась в европейское музыкальное сознание и до сих пор приносит свои плоды.

9.5. Минимализм

Минимализм возник как антитеза европейскому авангарду, как противопоставление его звуковой перегруженности, хаотичности, многоуровневой диссонантности. Музыкальные техники, которыми пользуются композиторы этого направления, предполагают намеренное отстранение от традиционных моделей и базируются на легкости восприятия, оптимистичности. Работая с первоначальными элементами музыкального языка (одна нота, трезвучие, гамма), то есть, с минимальным количеством музыкальных средств, композиторы заботятся о самодостаточности звучания, не думая о формально-логических связях в построении музыкальной формы (как правило – “открытой”, не имеющей ни начала, ни конца). Самый распространенный в минимализме метод развития материала – его многократное повторение¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Термин “*minimal art*” возник в изобразительном искусстве в 60-е годы. Художники-минималисты постулировали геометрическую ясность и простоту элементов. Критики назвали их искусство “бедным”, “простым”, “холодным”. Происхождением самого термина мы обязаны профессору Ричарду Уолкейму, назвавшему так новое направление потому, что оно содержит, по его мнению, минимум художественной ценности.

Точно такие же “уничижительные” эпитеты сыпались и в адрес композиторов-минималистов. Характерно, что художники и композиторы поддерживали тесные отношения. Предшественники минимализма художник Раушенберг и композитор Кейдж были хорошими друзьями. Близко общались и минималисты Сол Ле Витт, Рихард Серра и Филип Гласс. Кстати, последний говорил, что художники всегда более открыты, чем музыканты, и легче добиваются того, что он сам хотел бы воплотить в своем искусстве. “Родственники” минимализма имеют своих представителей в кино – в произведениях андерграунда, запечатлевающих отдельные человеческие состояния и снимающихся без остановок и монтажа.

Аналогом минимализма в литературе можно считать конкретную поэзию, к представителям которой, в частности, относится О. Гомрингер:

Солнце мужчина
луна женщина

Минимализм очищает слух, оказывает катарсическое воздействие. В противовес многозвучности и многосоставности авангардной музыки в нем употребляется минимальное количество элементов (отсюда – название направления), вместо предельной хроматизации возрождается диатоника, антиподом авангардному диссонансу выступает консонанс (утрированное выражение которого – тоническое трезвучие до мажора – лежит в основе многих произведений минимализма). Полярно противоположны и способы развития материала: вместо динамического процесса “финального” становления формы применяется статический принцип постепенного развертывания. Многие характерные черты минимализма свойственны американской музыке в целом, как, например, “открытые” формы, процессуальное развертывание материала вне структурных канонов, отсутствие резких контрастов, ритмическая динамичность и моторность. Ритмика приобретает едва ли не главное значение в музыке минимализма. Именно влияние непрерываемой моторности вызывает физиологическое воздействие на слушателя, сходное воздействию от фольклорной музыки с ее повторяемостью и чередованием метроритмических моделей. Слушатель погружается в колыбель репетитивных ритмических паттернов и оказывается вовлеченным в их непрерывное повторение.

Нотация минимализма обладает некоторыми специфическими особенностями. В ней сохранилась традиционная нотная запись, которая дополняется разными элементами: например, обилием разнообразных знаков для повторений. Нередко композиторы записывают свою музыку вербально и даже представляют фотографии ее исполнения (как, например, в партитуре “Pendulum Music” С. Райха). Немало минималистских произведений записаны в уникальной, изобретенной только для одного конкретного случая, нотации. Любопытная партитура была создана Т. Райли в начале 90-х годов. Его произведение “St. Adolf Ring” – музыкально-театральная пьеса для камерного ансамбля – написана под влиянием произведений швейцарского композитора, артиста и поэта-шизофреника Адольфа Вёлфли (Woelfli). Райли разделяет увлечение поэта нумерологией¹¹⁰ (в частности – опорой на цифры семь и девять), различными системами настройки инструментов и мистицизмом. В нотации этой пьесы присутствуют знаки повторений и компоненты символической записи: начерченные от руки изогнутые нотные линии с окончаниями в виде четырех женских пальцев, разномасштабные ноты, штили и ребра которых как бы витают в воздухе, символическая фигура и звезды внутри центрального кругового нотного стана /#39/.

Вряд ли целесообразно противопоставлять европейский авангард и американский минимализм по принципу “сложное” – “простое” и понимать последний как некий сознательный регресс, который Э. Денисов определил так: “...конформизмом я считаю некоторые стилистические явления в музыке, как “минимализм”, например, и прочее. Это, по существу, отступление назад: люди поднимают руки вверх и говорят: “Герои устали”” /цит. по: 21, 25/. В 1990 году в Москве, на пресс-конференции в Союзе композиторов П. Булез сказал, что при том огромном арсенале средств, которым обладает современная музыка, минимализм видится ему примитивным, не стоящим внимания искусством.

Однако минимализм, несмотря на кажущуюся простоту, является продуктом тончайшей проработки музыкального исторического наследия. Он вбирает в себя предшествующий творческий опыт и выводит его на новую ступень. Минималистская музыка обращается к тональности – но это не просто “повторение пройденного”, тональность обогащается “нововведениями” XX века. В начале оркестровой пьесы “In C” Т. Райли в рамках до мажора

солнце женщина
луна мужчина
солнце луна
мужчина женщина
ребспок.

Или – еще понятней:

линг-понг
пинг-понг-пинг
понг-пинг-понг
пинг-понг.

/цит. по: 121, 4/.

¹¹⁰ Американские исследователи называют “нумерологией” сочинение музыки согласно определенным числовым пропорциям, исходящим из магического или мистического значения тех или иных чисел.

равноправно сосуществуют звуки *f* и *fis*; в том же произведении доминантсептаккорд до мажора временно становится местной (диссонантной) тоникой. Переходы из тональности в тональность являются в своем большинстве не активными целеустремленными модуляциями, а постепенным “перетеканием”, плавной переменной устоя. Это лишь самые очевидные примеры обогащения классической тональности средствами современного гармонического языка. Кроме того, минималистская тональность становится модальной (основанной на определенном звукоряде. В “Piano Phase” С. Райха этот звукоряд таков: e-fis-h-cis-d, в конце – a-h-d-e). Минимализм синтезирует модальные явления XX века (существующие, например, в произведениях Б. Бартока) и звукорядную основу едва ли не всех народных музыкальных культур. Тональность в минимализме, как правило, статична, то есть не имеет действенной тональной функциональности (характерный пример – уже названное “перетекание” при переходе из одной тональности в другую, а не активная модуляция либо сопоставление).

Противопоставление минимализма и сложнейших авангардных техник (сериализма и алеаторики) также оказывается не вполне верным. Звуковой эффект от музыки этих двух течений, действительно, резко противоположен. Но это происходит не столько из-за использования разных техник, сколько из-за предельной хроматизации и многоэлементности, с одной стороны, и тональной и звуковой “очищенности” – с другой.

Алеаторика и минимализм в техническом отношении схожи и даже подобны: обе техники базируются на значительной доле импровизационности и на принципе той или иной повторяемости заданного материала. “In C” Т. Райли – произведение, по своему строению чрезвычайно родственное алеаторическим композициям: здесь применяется неопределенное число повторений заданных мотивов, возможны произвольные вертикальные соотношения, состав исполнителей может меняться¹¹¹.

Связи сериализма и минимализма проявляются в четкой продуманности и просчитанности музыкального развития, в стремлении к упорядоченности и геометризму. Тончайшие сдвиги внутри “постепенных процессов” С. Райха (в “Piano Phase” или в “Clapping Music” – с их пропорционально-железной логикой смен звучаний), почти незаметные на слух, но точно зафиксированные в нотах, создают сложный графический контекст – сродни жестко детерминированному контексту произведений сериализма.

Проблема повторяемости является важнейшей при изучении минимализма. Наиболее разработанная техника минимализма – репетитивная. По определению П. Поспелова, “репетитивный метод – это метод организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких блоков на основе метра и тональности” /80, 39/. Считается, что подобная повторяемость приводит к одноплановости и механистичности. Но ведь минималистский принцип повторяемости не что иное, как итог мирового развития этого технического приема, который успел побывать секвенцией у полифонистов, мотивным дроблением у венских классиков, принципом *ostinato* у многих композиторов, чередованием рядов у сериалистов – и вернулся к своему изначальному магически-завораживающему качеству на новом уровне. Ведь повторение – первооснова человеческого самопроявления¹¹².

Древнейшие мелодии, дошедшие до нас, базировались на повторении одного звука, одного построения. Принцип повторения – основополагающий для жизни природы, повтор – форма выживания. Любая хорошо организованная система связана с репликациями. Повторяются дни, годы, века, и это никому не кажется механистичным, так как каждый день, год, век наполнен своим единственным внутренним содержанием. Так же наполнены и повторяющиеся модели (*patterns*) в минималистских произведениях, хотя при взгляде со стороны может показаться, что в таких произведениях ничего не происходит и ничто не меняется.

Например, “Piano Phase” С. Райха основана на непрестанном повторении модели, которую два пианиста сначала исполняют синхронно, а затем второй пианист постепенно смещает

¹¹¹ В биографическом словаре Е. Андерсон “In C” названа “алеаторической пьесой” (*англ.* “aleatory piece”) /136/.

¹¹² Следует упомянуть об опоре минималистов на философское учение Людвиг Витгенштейна и, в частности, на его понимание структурных особенностей речи, изложенное в “Логико-философском трактате” /16/. Любопытен эпиграф-мotto, взятый Витгенштейном у Кюрибурга: “...И все, что люди знают, а не просто воспринимают слухом как шум, может быть высказано в трех словах” /16, 29/. Не отсюда ли стремление к минимуму и простоте средств?! – и к повторению их как наиболее важных элементарных частей.

на одну восьмую относительно первого – так, что образуются новые вертикальные сочетания при точном соблюдении принципа повторяемости. Записана эта музыка в традиционной нотации со знаками репликаций. В произведении три фазы, полностью “прокручивающие” все возможные смещения одной модели. Модели эти в разных фазах все укорачиваются, образуя своеобразную спираль, которая могла начаться бесконечно давно (с гораздо более широкого витка) и закончиться в бесконечности, или даже длиться вечно. Композитор выбрал для записи (в традиционной нотации со знаками повторений) только один фрагмент возможной музыки /#92/.

Тот же “постепенный процесс” прослеживается и в “Clapping Music”, и в других произведениях Райха. Нормой для минималистов становится “репетитивная” запись фона-аккомпанемента, при этом мелодика может меняться (как в “Different Trains” того же композитора /#93/).

Сочинение американского композитора Фредерика Ржевского “Coming together” – пожалуй, одно из самых ярких его минималистских сочинений, хотя Ржевский не ограничивается только этим стилем. “Coming together”, как и другие его сочинения, – очень подвижная пьеса в моторно-напряженном движении, с активной ритмической работой, с явной оглядкой на динамику джаза. Пьеса состоит из нескольких схожих разделов, в которых один из исполнителей энергично рассказывает о себе под аккомпанемент остальных участников ансамбля. Пьеса заканчивается, когда высказываются все участники (по законам минимализма, рассказ их в точности совпадает, как и сопровождающая музыка).

Минималистский музыкальный театр, в сфере которого работают Ф. Гласс и Д. Адамс, направляет фантазию слушателя в заданное русло, ограничивая ее визуальным рядом. Оперные спектакли этих композиторов поражают грандиозностью постановки, масштабностью выражения и длительностью звучания. Их оперы-портреты посвящены личностям, которые внесли те или иные революционные изменения – политические, религиозные или научные (Эйнштейн, Ганди и Эхнатон у Гласса и Никсон у Адамса). Перед нами предстает история их жизни, их свершений. Как отмечают многие исследователи, музыка в “операх-портретах” не раскрывает психологического содержания либретто, а лишь создает фон для сценической работы, являясь “звучащими обоями” /см. 81, 54/ в здании спектакля.

Но каково качество этих “обоев”? Краски на них столь экспрессивны и намагничены, что держат в напряжении внимание слушателя на протяжении долгих часов. Операм Ф. Гласса присущ удивительный феномен: выстраивая сцены, композитор чередует простейшие аккорды, имеющие сугубо тоническую функцию (тоническое трезвучие, тоника с секстой, тоника с септимой), но преподносит их столь изобретательно – с внезапными переменами ритма, метра, фактуры, оркестровки – что их синтаксическая примитивность вуалируется и даже приобретает качество предельной яркости.

Оперы Гласса строятся по принципу сквозного следования различных по характеру сцен, причем нередко используются традиционные оперные формы, основанные на минималистском материале. В завершающей “портретную” трилогию Гласса опере “Эхнатон” встречаются сольные номера, дуэты, терцет. Хор выступает здесь в античной роли комментатора, скандируя, но не распевая заданный текст. Чтец провозглашает основные драматургические постулаты. Но главенствующим в музыкальной конструкции оперы ее автор считает расширенный оркестр (с участием синтезаторов и усиливающих устройств), на массивном звучании которого и строится огромный храм оперы. Эта опера представляет собой грандиозное, поистине вселенское, действие, потрясающее слух и взор слушателя. Она выдержана в приподнято-патетичном тоне, статика ее замедленно-торжественного развертывания при непрерывной ритмической и фактурной пульсации завораживает внимание.

Статическое постепенное экспонирование материала создает состояние созерцания, медитации, ритуала. Музыка постепенно завладевает слушателем, окутывает его сознание и заставляет погрузиться в нее. Лишь при таком погружении становятся более заметны внутренние детали (как сдвиги внутри фаз в произведениях Райха). В программном манифесте “Музыка как постепенный процесс” (1968) С. Райх отмечает, что движение минутной стрелки часов становится заметным, когда следишь за ней некоторое время, и говорит далее: “Исполнение и слушание постепенных процессов есть участие в своего рода ритуале – высвобожденном и внеперсональном” /цит. по: 121, 2/.

Участниками некоего освобождающе-раскрепощающего всеобщего действия ощущают себя и те, кто играет, и те, кто слушает минималистскую музыку. Такую музыку не просто слушают, но “впитывают” в себя, включаясь в общую медитацию. Минималисты объясняют медитативный строй своей музыки стремлением заставить всех, кто соприкасается с ней, спокойно подумать о красоте жизни, об ее устоях. Т. Райли пишет об этом так: “Музыка должна быть выражением возвышенных спиритуальных объектов: философии, знания, истины – благороднейших качеств, отличающих человека. Чтобы этим объектам дать выражение, музыка обязательно должна обладать спокойствием, уравновешенностью” /цит. по: 33, 268/.

Здесь мы подходим к одной из наиболее интересных проблем-перспектив минимализма – к проблеме времени. Время в минимализме, как и во многих других музыкальных явлениях XX века (например, в электронной музыке или в творчестве Д. Лигети), теряет свою упругость и поступательность, оно как бы растворяется в красивых звучаниях, в постепенном процессе развертывания материала. Время начинает жить не психологически спрессованно, как во всей музыке динамически-финального типа развития материала, а естественно, соразмерно течению человеческой жизни. Однако, нередко в недрах постепенного процесса возникает ориентированная на популярную музыку пульсация, не дающая минималистской композиции растечься и погибнуть. “Открытая” (незамкнутая) минималистская форма неведомо, когда началась, и неизвестно, когда закончится. Она бесконечна как время, она может течь и развиваться всегда. В минималистском пространстве отсутствуют понятия “дальше-ближе”, зато особую значимость приобретает понятие “глубины”. Здесь нет привычного динамического развития от начала к концу, но есть внутреннее погружение в один образ, в одно состояние.

П. Поспелов указывает, что “минималистическая процессуальность не имеет ничего общего с логическим развитием, совершающим поэтапное достижение нового смыслового качества. Она не принимает для себя формулы “от – через – к”, обязательной для построения динамической формы, ей более подходит формула “всегда в”. Процесс, медленно развертывающийся на наших глазах, протекает в пределах одного образного качества” /80, 22/. Минималистская музыка не стремится ничего сообщить, она самодостаточна.

Подобная трактовка музыкального времени имеет психологическое обоснование: погружаясь в музыку, слушатель забывает о времени. Подчас двухчасовые произведения могут показаться десятиминутными. Время как бы исчезает, растворяется, перестает быть структурной единицей, человек прекращает его фиксировать. Инструментальные произведения Л. Янга и Т. Райли, длящиеся часами, оставляют простор для фантазии, которая волей-неволей начинает разматывать клубки звуков. У слушателя создается определенный настрой или даже иллюзия парения в воображаемом пространстве. Слушатель перестает ощущать реальное время, так как человеческий организм, поддавшись течению минималистского времени, расслабляется, купаясь в приятных для его естества волнах. Минималистская музыка в своей основе витальна, жизнеудобна, она позволяет приспособить себя к организму человека и организм к себе – и подолгу пребывать в сфере иллюзий и мечтаний.

Т. Джонсон предлагал называть минималистскую музыку “гипнотической” – учитывая не структурные моменты, а эстетические аспекты воздействия /212/. Вот тут-то и обнаруживаются наиболее наглядные связи с музыкой Востока, которая для европейского (и, наверное, для американского) слуха ассоциируется прежде всего с сосредоточенной медитацией и статичностью.

На формирование минималистского мировоззрения оказала влияние восточная ментальность. Минимализм возник и наиболее ярко проявил себя на американском Западе, где сильно скопление эмигрантов, в том числе с Востока. Все композиторы-минималисты так или иначе соприкасались с восточной музыкальной практикой.

В 50-е годы в Америку начинает проникать индийская философия и религия. Многие американские композиторы прошли через увлечение индийской музыкой, которая активно пропагандировалась в США с конца 50-х – начала 60-х годов. Например, Ф. Гласс работал в Париже со знаменитым индийским музыкантом Рави Шанкаром. В обязанности Гласса входило записывать импровизации ситариста нотами, чтобы западный музыкант мог сыграть их в фильме, прототипом главного героя которого и был Рави Шанкар. Гласс взялся за дело, не имея особых знаний об индийской музыке – но в процессе работы почувствовал громадный интерес к малознакомой культуре. Особое впечатление на него произвела не столько харак-

терная индийская микроинтервалика, сколько ритмические структуры с постепенным формированием ритмических моделей из маленьких единиц. В результате Гласс уничтожил все свои сочинения (около двадцати пьес!), написанные в условно современном стиле, и обратился к новому, ранее неизведанному музыкальному миру. На годы Гласс стал поклонником тибетского буддизма. Позднее он пишет оперы, в которых явственно ощутимо влияние танцевальных драм южной Индии.

В 1970 году Т. Райли (вместе с Л. Янгом) знакомится с индийским классическим певцом Пран Натхом, становится его учеником и уезжает в Индию. В его сочинениях появляются ритмические циклы, аналогичные *tala* в индийской музыке. Сам Райли отмечает: “В определенном смысле моя музыка тесно связана с техникой классической индийской музыки, исполнители которой могут развивать бесконечные производные из одной и той же темы, из фиксированного модуса или ритмического периода... При этих условиях можно свободно медитировать, охватывая постепенно музыкальный универсум” /33, 268/. Пьеса Райли “*Rainbow in Curved Air*” базируется на модальных ладах и *tala*-образных ритмах.

Непосредственное общение с неевропейской музыкой имел и С. Райх. Летом 1970 года он учился в школе барабанной игры в Лигонском университете Ганы, в 1973 году изучал балийский гамелан (тогда же возникла “*Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*”, ориентированная на гамеланную музыку), позднее – индийскую музыку.

Итак, “столпы” американского минимализма почерпнули опыт восточных культур и были своего рода “би-музыкальными” специалистами. Из индийской музыки они заимствовали наиболее характерные образы, доступные для внешнего восприятия детали (модальные особенности раги, метроритмические закономерности талы, темброво-инструментальные приемы). Они учились играть на индийских инструментах или петь в индийской вокальной манере – как, например, Т. Райли и Л. Янг. Композиторы добрались и до глубинных пластов индийской музыкальной грамматики, применяя полученные знания в своей творческой практике.

Состояние медитации, возникающее при слушании минималистских произведений, почти всегда связано с образным “досочинением” слушателем авторских “конспектов”.

Наиболее интересным представляется взаимодействие минималистской музыки и традиций индонезийского гамелана. Звучание старинного оркестра, состоящего преимущественно из ударных инструментов, очень импонировало американским музыкантам. С музыкой Америки гамелан роднит свобода дыхания, непринужденность развития, открытость и непосредственное развертывание музыкальных композиций. Именно в Новом свете во второй половине текущего столетия гамелан обретает “вторую родину”, заполнив концертные площадки и университеты. Гамеланная музыка, рождаясь в результате непосредственного, импровизационного сотворчества всех участников ансамбля, сближает людей, приносит им эстетическое и даже психо-физиологическое наслаждение.

Родоначальники американского минимализма – С. Райх, Т. Райли, Ф. Гласс – тесно соприкасались с искусством гамелана: они сами были участниками американских гамеланных оркестров, сочиняли произведения для экзотических инструментов или в гамеланном стиле. Опыт гамеланного музицирования несомненно повлиял на формирование их минималистского стиля.

Сходство многих минималистских и гамеланных композиций очевидно. Нетрудно выделить их важнейшие общие черты: медитативно-созерцательный строй композиций, погруженность в одно состояние; свободное, постепенное и плавное музыкальное развертывание во времени и пространстве; незамкнутость музыкальной формы; многоуровневая повторяемость; звенящая красочность звучания; модальность и ладо-мелодический принцип гармонического развития. Ощущение покоя создают бесконечные повторения, а главное – красота звучания, которая достигается с помощью определенного подбора тембров: преимущественно ударно-звончатых (фортепиано, колокольчики, просто куски дерева, – как в пьесе С. Райха “*Music for Pieces of Wood*”), а также струнных и деревянных духовых инструментов.

Одним из основополагающих методов, свойственных обеим музыкам, является широко разработанная система напластований, при которой каждый голос в оркестре ведет свою, подчас изолированную, линию. В минимализме этот прием получает гигантское распространение и очень наглядно представлен в “*In C*” Т. Райли /см. описание этой пьесы в сноске 52/. Благодаря напластованиям разных слоев создаются сложные минималистские композиции. Нотация

“In C” соответствует стилистике произведения: на одном листе нотной бумаги подряд записаны и пронумерованы пятьдесят три одноголосных мотива – это и есть партитура довольно продолжительного произведения (первые тридцать пять мотивов изображены в примере #94).

Структурный анализ показывает родство композиционных приемов в произведениях гамелана и минимализма. В минималистской музыке, как и в музыке некоторых других направлений XX века, конечный результат не в последнюю очередь зависит от исполнителя, причем не просто от трактовки написанного, а от его творческого дара. Не случайно Д. Коуп выделяет такую технику минимализма, как “музыка понятий” /158/. Кроме того, в минималистских партитурах (например, у Т. Райли) зачастую не указаны точный состав исполнителей, время вступления голосов, продолжительность звучания. То, каким получится произведение, зависит от дирижера и от каждого исполнителя, от их не скованной строгими рамками текста воли.

Более четверти века минимализм шествует по миру, постепенно привлекая все новых и новых почитателей. Он совершенствуется и развивается, приобретает новые формы. Многие композиторы, такие, как А. Пярт, К. Штокхаузен, Д. Лигети, используют в качестве компонентов своего музыкального языка технические приемы минимализма, хотя не причисляют себя к представителям этого течения.

У. Хичкок полагает, что “радикальный минимализм” 60-х-70-х годов сменился постминимализмом. Композиторы, музыка которых была навеяна безошибочно узнаваемой минималистской эстетикой, стали усложнять свои сочинения и расширять сферы выразительности.

Например, С. Райх, чья музыкальная одаренность не вызывала сомнений и ранее, раскрылся как композитор с поистине уникальным слышанием в пьесе “Tehillim” – четырехчастном цикле на ивритские псалмодические тексты. Развернутые мелодические линии необычайной красоты, созданные под влиянием еврейских распевок, накладываются на типичные для раннего Райха пульсирующие паттерны у ударных. “The Desert Music”, еще более явно обнаруживает тенденцию к хроматической экспрессивности в мелодизме и гармонии.

Ф. Гласс в последнее десятилетие создает музыку к кинофильмам. Одна из последних его работ – музыка к фильму М. Скорсезы “Kundun” (1998) о судьбе XIV-го Далай-Ламы – пожалуй, одно из самых ярких явлений мировой киномузыки.

Композитор более молодого поколения Джон Адамс обогатил это направление новой экспрессивной силой и дерзостью стилистических напластований и интеграций. В музыке Адамса минимализм становится основным, но не единственным, стилем. Показательно, что Адамс – один из немногих современных американских композиторов последующего за Коплендом и Бернштайном поколения, сумевших средствами серьезной классической музыки коснуться сердец соотечественников-немузыкантов. В его лучших произведениях (“Shaker Loops”, “Harmonium”, “Grand Pianola Music”) очевидно влияние классико-романтической традиции, в особенности Л. Бетховена, Г. Малера и И. Стравинского.

Английский композитор и музыкальный критик Майкл Найман, который впервые применил понятие “минимализм” к музыке /в 244/, приобрел известность, написав музыку ко многим кинофильмам¹¹³. Найман отказывается от того, что было присуще породившему его новый стиль¹¹⁴ американскому минимализму – от внедрения элементов восточных культур. Напротив, его техника состоит в “минимализировании” ярчайших компонентов европейской музыки: традиционных гармонических последований, хроматической оstinатной басовой линии, по-шумановски яркой мелодики.

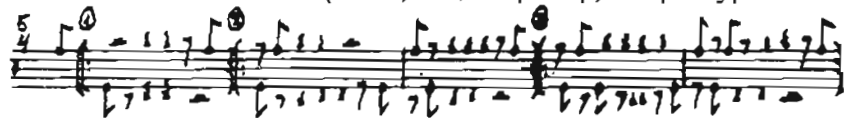
Другой европейский композитор – голландец Луи Андриессен – соединяет в творчестве принципы минимализма и постмодернизма. С помощью динамического напора, жестких унисонов и неумолимого ритмического напряжения он создает агрессивную и резкую звуковую среду, в которой аккумулярованы приемы европейского модернизма (хроматическая текстура, драматическое развитие), принципы рок- и поп-музыки и репетитивность минимализма. В от-

¹¹³ Найман создал музыку к восемнадцати кинофильмам Питера Гринюэя.

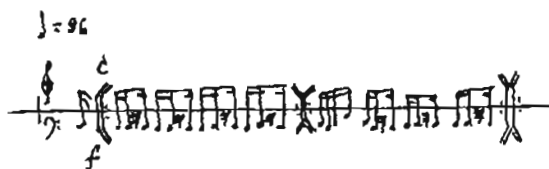
¹¹⁴ В течение двенадцати лет (1964-1976) до прихода к минимализму Найман не сочинял, так как не мог следовать всепоглощающему в ту пору сериализму.

личие от американской, его музыка лишена умиротворенности и внутреннего покоя, она отражает противоречивые настроения современников.

При этом в сочинениях Андриессена разрабатываются основные модели американского минимализма. Композитор использует репетитивную технику и соответствующий способ ее записи с многочисленными знаками повторений, как, например, в партитуре "Hocketus":



Однако, нередко он добавляет в точно фиксируемый минимализм элементы непредсказуемости. Например, партитуру произведения "Workers Union" для любой громко звучащей группы инструментов Андриессен выстраивает относительно одной линии-нитки, означающей средний регистр инструмента. Ноты, записанные выше этой линии, относятся к верхнему регистру, ниже – к нижнему. То есть, конкретное звуковое наполнение при заданном ритме исполнитель избирает сам по нарисованным мелодическим контурам. При этом автор запрещает играть гаммы и традиционные фигуры и предписывает "делать пьесу диссонантной, хроматической и часто агрессивной". Количество повторений моделей может быть произвольным, в среднем – двукратным, но иногда – бесконечным:



Композитор дает такое немаловажное пояснение к партитуре: "Успех произведения непосредственно зависит от вклада каждого исполнителя – это очень похоже на политическую деятельность".

Один из ярких отечественных композиторов-минималистов В. Мартынов также соединяет в своем творчестве элементы разных стилей. Минимализм является если не основным, то существенным цветом его палитры, сквозь который просвечивают краски музыки барокко, электроники, рока, древнерусские и восточные архетипы, полистилистика. Например, в "Weihnachtsmusik" в рамках статического процесса разворачивается культурологическое постмодернистское действо с симбиозом примитива и высокой полифонии, кича и возвышенного:



При безусловной узнаваемости почерка этого композитора в любых музыкальных направлениях и стилях (или в их комбинациях), Мартынов реализует средневековую идею анонимного служения, при которой авторское "я" художника нивелируется, скрывается во имя абсолютной идеи. И в этом композитору помогает минимализм с его подчинением величным музыкальным пра-элементам. Посредством минималистских принципов Мартынов комментирует весь культурный массив прошлого и настоящего, погружаясь в него на основе религиозного медитирования¹¹⁵, и в то же время – отстраняясь.

¹¹⁵ Медитативность возникает в творчестве многих отечественных композиторов на основе возрожденного в России конца XX века религиозного мироощущения. Картина современности воспринимается композиторами сквозь призму сторонней философской созерцательности, позволяющей, выражать свои мысли в музыке медитативного характера. Преломление С. Губайдулиной восточных традиций имеет следствием возникновение особого статического характера в некоторых ее произведениях. Медитативность присутствует и у А. Шнитке, и в произведениях Г. Кацели. Медитативность, понимаемая как расшатывание логико-структурных законов

9.6. Электронная музыка

К электронной относится музыка, которая частично или полностью является акустическим результатом электронных генераций, преобразований и репродукций звука. Такая музыка отличается тем, что при адекватном внимании к временному процессу развития в сочинениях композиторы на первое место ставят внутреннюю организацию звука.

Провозвестниками электронной музыки стали Э. Варез¹¹⁶ и Д. Кейдж, писавшие в 30-е годы музыку для ансамблей ударных инструментов с непериодическими звуковыми спектрами. Эти же композиторы первыми стали работать с магнитофонной пленкой, создавая раннюю электронную музыку. В американском музыковедении существует термин, обозначающий целое музыкальное направление – “tape music” (англ. “музыка с магнитофонной пленкой”).

Первым публично исполненным произведением с элементами электронного звучания стала пьеса “Пустыни” Э. Вареза (1954) для духовых, ударных, фортепиано и двух магнитофонных пленок. В инструментальной партитуре указаны три места для “вступления” пленок, причем при первом наложении звучания ансамбля и пленок в партитуре с помощью разделительных черт выявлены все доли тактов и даже их половины для облегчения исполнения. Прежде, чем включить магнитофон, инженер дает сигнал дирижеру. Композитором предусмотрен и другой вариант исполнения – чисто инструментальный.

К середине шестидесятых годов в русле электронной музыки возникло другое направление – “live electronics” (англ. “живая электроника”). В ней звучание акустических инструментов, исполняющих заранее сочиненный материал, так или иначе преобразуется в течение исполнения при помощи электронных средств.

В начале семидесятых годов активное внедрение получили аналоговые синтезаторы¹¹⁷, генерировавшие новые тембровые звучания. Они существенно упростили оперирование электронными средствами и отменили многие ручные и вспомогательные операции. Один из наиболее известных аналоговых синтезаторов – Synclavier – был привезен в Москву, и на нем создавали свои произведения Э. Артемьев, В. Мартынов и ряд других композиторов. Отметим, что многие отечественные композиторы плодотворно работают в жанре электронной музыки. Хорошо известно, как повлияло на творчество российских авангардистов создание Евгением Мурзиным еще в 1957 году музыкального синтезатора АНС, на котором экспериментировали с музыкальными звучаниями такие мастера, как А. Волконский, С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке, корифей российской электронной музыки Э. Артемьев. С начала 80-х годов многие авторы обращались к использованию магнитофонной пленки наряду с акустическим инструментарием (см., например, “Пение птиц” Э. Денисова и “Ярило” Н. Корндорфа).

С изобретением сэмплирования (т.е. компьютерных способов обработки звука) и секвенцирования (компьютерных записывающих программ, работающих по принципу многоканального магнитофона), “tape music” и “конкретная музыка” (в которой записывались на пленку “натуральные” бытовые и природные звуки¹¹⁸) слились с собственно электронной музыкой.

В 80-е годы, после внедрения цифровой аппаратуры (в которой звуковые параметры содержатся в виде компьютерных информационных кодов), начали развиваться компьютерные технологии сочинения электронной музыки. В 1983 году возникла система MIDI (“Musical Instruments Digital Interface” – англ. “Цифровое сопряжение музыкальных инструментов”), позволяющая транслировать цифровую информацию о звуках между соединенными в одну цепь несколькими компьютерными устройствами, производить различные операции над звуками и синхронизировать их.

музыкального развития и отказ от них, является одним из важнейших качеств искусства В. Сильвестрова, главным компонентом минималистской музыки Н. Корндорфа и В. Мартынова.

¹¹⁶ В 1934 году Э. Варез в сочинении “Ecuatlogia” использует терменвокс. Одним из первых произведений для этого инструмента стала “Первая аэрофоническая сюита” российского композитора Иосифа Шиллингера (эмигрировавшего незадолго до создания этого сочинения в США и работавшего вместе с Л. Терменом). Помимо терменвокса, в электронной музыке использовались траутоннум, ритмикон, волны Мартено, эквотин и некоторые другие электромеханические конструкции.

¹¹⁷ Идея фотоэлектрического музыкального синтезатора была разработана российским изобретателем Евгением Шолпо еще в 1917 году.

¹¹⁸ Например, еще в 1917 году в балете “Parade” Эрик Сати использовал звуки динамо-машины и аэроплана.

Благодаря развитию технологий возникло новое направление, ставшее альтернативой "tape music" – "interactive music", "музыка взаимодействия" (в российском музыковедении употребляется буквальная транслитерация английского термина: "интерактивная музыка"), в которой "живой" исполнитель в процессе исполнения взаимодействует с электронными звучаниями, направляя реализацию электронной партитуры.

Таким образом, электронная музыка имеет несколько специфических особенностей. Ее исполнение может:

- быть полностью электронным (зафиксированным в памяти компьютера или записанным на пленку);
- сочетать живое ("акустическое") и записанное на пленку или в памяти компьютера исполнение¹¹⁹.

Источник звука в такой музыке может быть естественным и искусственным (неэлектронным и электронным). Звуки могут специально создаваться и обрабатываться для произведения еще до его создания. Электронная музыка в большинстве случаев – нетемперированная и микротоновая, отсюда исходит сложность (чаще – невозможность) точной фиксации ее высоты. Кроме того, разные электронные инструменты имеют разные конфигурации и параметры, поэтому электронную нотацию нельзя стандартизировать.

Для сочинений, полностью записанных на пленку или хранящихся в памяти компьютера, живое исполнение которых невозможно, партитура не нужна из-за отсутствия ее потенциального чтеца – исполнителя. Иногда композиторы рисуют партитуру-схему общей структуры произведения или его фрагментов.

Одним из первых нотированных произведений, записанных на магнитофонную пленку, стало "Timbres-Durées" О. Мессиана. Нотация этой пьесы принадлежит Пьеру Анри. Мессиаан предписал различным тембровым типам точную длительность звучания, поэтому Анри смог привести в соответствие каждую звуко-длительность и определенный символ и разделить все звуки на четыре "голоса", подписав под каждым "звуком" его длительность в соответствии с равенством: $\downarrow = 144 \text{ удара по метроному} = 32 \text{ сантиметра пленки} / \#95/$.

Первой опубликованной партитурой чисто электронной музыки является яркая и динамичная пьеса К. Штокхаузена "Studie II" (1954, вышла в свет в 1956 году). Как сказано в предисловии, "партитура дает техникам необходимую информацию для реализации произведения и может быть использована музыкантами и любителями музыки как партитура для изучения – предпочтительно в связи с самой музыкой. Первая реализация была сделана в 1954 году в "Студии электронной музыки" Кельнского радио (WDR). Для этого нового вида композиций были развиты адекватные формы нотации" /#96/. Партитура делится на два параллельных горизонтальных пласта, которые соединяет горизонтальная ось координат, означающая длительность звучания, соответствующую длине магнитофонной пленки (1 сек = 76,2 см). Вертикальная ось верхнего пласта партитуры означает высоты по частоте, вертикальная ось нижнего пласта представляет динамические градации. Частота, динамика и время фиксируются в соответствующих единицах – герцах, децибелах и сантиметрах пленки, трансформирующихся в секунды времени. Прямоугольники в верхнем пласте и треугольники в нижнем описывают высоту и динамику звучаний.

В электронной музыке, как правило, нотация не предваряет исполнение, а появляется после него: она не предписывает нечто для дальнейшей реализации, а, напротив, описывает звучание, которое уже существует.

Д. Коуп /159, 107-108/ называет несколько видов электронных партитур:

- полутехнические, знаково описывающие технологию создания произведения в сочетании с символами традиционной нотации /небольшая таблица некоторых специальных знаков приводится там же, на с.109/;
- нетехнические – созданные для синхронизации живого и электронного исполнения и не использующие специальной технической символики;

¹¹⁹ Электронные и акустические звуки впервые с одинаковой свободой скомбинировал итальянский композитор Бруно Мадерна в сочинении "Musica su due Dimensioni", где звучат две флейты: "живая" и с магнитофонной ленты.

- партитуры с особыми эффектами, связанными с усилением акустических инструментов через микрофоны;
- партитуры в традиционной нотации для “tape music”, где на пленку записана партия обычного акустического инструмента;
- компьютерные программы или перфокарты.

К. Стоун /280, 316/ предложил классификацию, в основе которой лежат принципы применения электронной нотации. Согласно этой классификации, нотация может использоваться:

- а) как композиторский черновик;
- б) как визуальное средство, способствующее пониманию музыки при слушании. Такие “слушательские” партитуры могут опускать большое количество второстепенного или фонового материала, чтобы более эффективно сфокусироваться на важных компонентах. Графическая запись “слушательских” партитур может быть как самой простой и обобщенной, так и достаточно детальной;
- в) как ключ для исполнителей (музыкантов, актеров, танцоров), для их координации с пленкой;
- г) как графические документы для восстановления процесса сочинения.

Мы будем придерживаться обобщенной классификации, которую дает специалист в данной области Б. Финнелли /175, 216/. Эта систематизация представляется нам наиболее емкой. Финнелли предлагает разделить партитуры электронной музыки на:

1. реализационные – те, которые позволяют воспроизвести технологический процесс создания произведения и имеют частотно-временную и амплитудную шкалы, и
2. репрезентативные – сделанные для читателя и наиболее часто встречающиеся при записи произведений с участием живого исполнения.

Соответственно, нотационные системы, используемые в электронных партитурах, передают два рода сообщений:

1. техническую информацию об использовании технологии;
2. описательную информацию, характеризующую различные типы звучания, с использованием элементов традиционной нотации, различного рода графической и схематической символики и словесных комментариев.

Как правило, в первом – **реализационном** – типе партитур используется специальная знаковая символика. В реализационной нотации электронной музыки существует ряд общепринятых символов (их довольно подробный перечень приводится, например, в главе “Электронная музыка” справочника, составленного по итогам международной конференции по новой музыкальной нотации /213, 106-120/). Эти символы, заимствованные, главным образом, из математики, геометрии и физики, обозначают соответствующие параметры электронной музыки. Кроме того, нередко для обозначения электронных инструментов, их частей или типов игры, используются аббревиатуры, образованные от их названий. Мы не будем специально останавливаться на характеристике подобных систем нотации, так как для этого было бы необходимо описывать и саму электронную технологию, а это вывело бы нас далеко за рамки нашей темы.

Второй – **репрезентативный** – тип партитур более распространен.

Достаточно понятны для читателей партитуры, построенные по типу табличных, а также обобщенные схематические партитуры-контурные без детального описания фрагментов и составных частей произведения. В таких партитурах, как правило, сохраняется вертикально-горизонтальное соотношение высотно-частотных и временных единиц. Например, в партитуре пьесы М. Бэббита “Correspondences” в виде схемы даются соотношения высот, частот, волн, динамики, тембров и т.д.

Довольно часто в электронных партитурах используется флуктуационная нотация, приближительная по высоте (так как точную высоту звука можно указать только в математических символах). Для произведений, выполненных в темперированном строе (“Philomel” М. Бэббита), подходит, например, и традиционная нотация.

Электронные партитуры, которые базируются на методах стандартной нотации, дополняются знаками, необходимыми для понимания электронной и тембровой специфики. Пример такого рода – нотация “Пьесы для магнитофона” В. Усачевского, одной из самых ранних партитур электронной музыки /#97/¹²⁰. Пьеса создана с помощью комбинации и синхронизации заранее записанных на магнитофонные пленки акустических и электронных звуков.

Композитор пишет: “Так как Copyright Office [отдел по авторским правам – Е. Д.] в Вашингтоне не дает патент на такое произведение, как музыкальная композиция, если оно не записано или напечатано в обычной музыкальной нотации, мне пришлось потратить сорок часов, чтобы сделать партитуру. Я делал это очень неохотно, так как в традиционной музыкальной нотации невозможно описать многие звуки. Таким образом, я попытался записать приблизительную высоту звуков, в то же время располагая их точно там, где они появляются по временной шкале” /291, 65/.

Усачевский использует традиционную нотацию с небольшими дополнениями и сочетает ее с буквенными символами, характеризующими электронные тембры. Он создает партитуру из объединенных в систему четырех нотоносцев. На каждом из них записана партия одной из четырех магнитофонных пленок, при синхронизации которых и возникла пьеса в ее окончательном варианте. Высотная линия партий, разумеется, весьма приблизительна. В случае звучания обертонов записываются только их основные тона. Для передачи временных отношений Усачевский хронометрирует музыку по секундам и фиксирует события с помощью разделения одного нотоносца системы небольшими вертикальными линиями таким образом, что каждое деление соответствует одной целой ноте и одной секунде звучания. Арабские цифры, проставленные по всей партитуре, означают номер секунды звучания от начала пьесы. Если длина звуков довольно большая (свыше двадцати секунд), композитор помечает с помощью “открывающих” и “закрывающих” лиг ее начало и конец. Пустые места означают тишину. В дополнение к традиционным динамическим символам используется указание интенсивности звучания в децибелах (например, пометка 5 db означает громкость в пять децибел).

Сонористика является основным качеством пьесы. Для ее фиксации в партитуре избраны следующие буквенные символы, описывающие тембровые особенности:

R	–	реверберированный звук;
M; s-s	–	металлический звук, мягко ударяемый;
M; h-s	–	металлический звук, жестко ударяемый;
pr.	–	ударные;
El.	–	электронный звук;
Etn clst	–	электронный кластер;
El	–	электронное развитие;
P.	–	фортепиано;
---	–	качание и тремоло;
O.	–	орган;
W.~~~~~	–	деревянные духовые.

В произведениях, использующих сочетание живого исполнения с электронными звуками или магнитофонной пленкой, некий род партитуры необходим для координации исполнения. Среди наиболее известных американских примеров такой музыки – серия “Синхронизмов” Марио Давидовского, разрабатываемая им с начала 60-х годов. “Синхронизм № 7” /#98/ написан для ансамбля ударных инструментов и магнитофонной пленки с записью компьютерной музыки. Нотация для акустических инструментов здесь традиционная, детерминированная по всем параметрам. Партия компьютера записана на отдельном нотном стане, на котором представлены обобщенные знаки, а некоторые фрагменты символически закрашены разными штрихами в зависимости от плотности фактуры. Партитура этой пьесы – типичная “репрезентативная”, удобная для чтения и координации всех партий. Она эффектно и образно передает диалог магнитофонной пленки и живых инструментов.

¹²⁰ До 1977 года в США существовал закон, связанный с авторскими правами, по которому требовалось нотировать даже музыку, существующую только на магнитофонной пленке или в памяти компьютера. Благодаря этому закону, весьма обременительному для композиторов, мы имеем возможность описывать и анализировать различные электронные партитуры.

10. Знаки нотационных стилей некоторых современных композиторов

В данной главе мы коснемся творчества лишь некоторых маститых композиторов современности, внесших в развитие нотации наибольший вклад. Здесь будут описаны их сочинения, анализ которых не был использован в предшествующих главах.

“Индивидуальный композиторский стиль – это ... как бы макропроизведение своей эпохи, сотворенное одной личностью”, – так написала В. Холопова о творчестве С. Губайдулиной /114, 157/. Добавим, что индивидуальный композиторский стиль обычно как в зеркале отражается в индивидуальной системе нотации композитора, по которой – словно по почерку – легче всего судить об особенностях композиторского письма и знаках авторского стиля.

10.1. Карлхайнц Штокхаузен

Довольно рано получив признание в качестве одного из лидеров современного авангарда, Штокхаузен испробовал свои силы едва ли не во всех музыкальных течениях, добиваясь при этом поразительных результатов. Он воплотил в музыке современный мировоззренческий космос, зафиксировав его в нотной записи с помощью всевозможных ферментов: нот, графических изображений, слов, чисел.

Нотная запись Штокхаузена отличается аккуратностью конструирования и ясностью замысла. Даже в случаях тотально недетерминированной нотации всегда четко определены ее основные параметры и варианты реализации. Как правило, своим партитурам Штокхаузен предпосылает обширные комментарии, в которых излагает важнейшие принципы формопостроения и прочтения нотного текста.

Штокхаузен считает, что “работа композитора в большей части определяется избранной графической системой” /126, 111/. Действительно, придумывая для своих произведений тот или иной способ фиксации, Штокхаузен находит особые принципы развития материала.

В начале пятидесятых годов композитор заботился о сериальном соотношении параметров внутри своих сочинений. Через три года после выхода сериального произведения “Kreuzspiel”, которое принесло Штокхаузену первый успех, композитор обратился к новому тогда направлению – электронной музыке – и создал ее первую печатную партитуру /см. анализ “Studie II” и нотный пример в разделе 9.6/, а позднее – произведение “Пение отроков”, “классический” образец ранней электронной музыки.

С середины пятидесятых годов формы произведений композитора становятся мобильными и зачастую открытыми. Штокхаузен постепенно отходит от принципов докомпозиционного планирования и уделяет основное внимание формированию общей структуры сочинений, наполнение которой отдается на волю исполнителя.

В партитуре “Zeitmasze” Штокхаузен впервые пошел по пути недетерминированности – при том, что основные параметры традиционной нотации в ней сохранены /#99/. Композитор отказывается от вертикальной координации голосов. Флейта и фагот играют у него в точном времени ($\text{♩} = 112$), гобой – “медленно, насколько возможно”, английский рожок – “медленно – ускоряя”, вступая, как и кларнет, после недетерминированной паузы. В результате при каждом новом прочтении пьеса звучит иначе. Партитура “Zeitmasze” отчетливо показала всю нелогичность использования принципов традиционной нотации для отображения результата, который задуман как приблизительный.

В год публикации этой партитуры Штокхаузен создал один из самых ярких образцов открытой формы и нотации “mobile” в мировой музыкальной литературе – “Klavierstück XI” /см. его анализ в разделе 4.2.3/.

В 1957 году появилась партитура “Gurren” для трех оркестров, каждым из которых управлял отдельный дирижер¹²¹. В каждый оркестр входило более тридцати музыкантов, при-

¹²¹ На премьере этого сочинения 24 марта 1958 года оркестрами дирижировали три крупных композитора современности: сам автор, П. Булез и Б. Мадерна.

чем половина из них – исполнители на струнных инструментах. Произведение состояло из нескольких сегментов, или “групп”, со своими индивидуальными музыкальными характеристиками – специфическими мотивами, тотальным интервальным содержанием, гармониями, средней длиной длительностей, регистровыми особенностями, способом инструментальной выразительности и фактурной плотностью. Партитура пьесы держалась на трех параллельно выписанных, но имеющих различный временной режим и не зависящих друг от друга пластах. Здесь наглядно проявилась изобретенная Штокхаузеном “техника групп”. Группа – это объединение звуков, которые благодаря родственным пропорциям (т.е. схожим линиям, динамике, артикуляции) образуют неделимое единство. Группа возникает на основе двенадцатитонового ряда, который регулярно повторяется, дробясь на части.

Как и в других случаях, новое изобретение Штокхаузена оказало немедленное воздействие на композиторов-авангардистов. Появившиеся вскоре оркестровые пьесы Л. Берно “Аллилуйя II”, Л. Ноно “Композиция для оркестра № 2, Diario polacco”, П. Булеза “Doubles” также написаны сразу для нескольких групп.

Итак, Штокхаузен разделяет связанные ранее ферменты партитуры, заставляя их алеаторически взаимодействовать в рамках заданной схемы. Например, реализация партитуры “Refrain” зависит от различных наложений двух стабильных текстов: фона и собственно рефрена, записанного на прозрачном материале /см. об этом сочинении в разделе 9.2/.

Своего рода шедевром отражения недетерминированных звучаний посредством недетерминированной нотации является пьеса “Zyklus” (1959) /#100/. Два инструмента с определенной высотой (маримба и виброфон) используются только в глиссандирующих пассажах, остальное время звучат “шумовые” инструменты (правда, барабаны, том-томы и колокольчики настроены согласно выписанной схеме). Их звуки как таковые не могут быть презентабельно описаны в традиционной нотации: в ней возможно только отметить время атаки на инструментах и способы исполнения.

Штокхаузен изобретает специальные знаки для вступления каждого из инструментов. Исполнитель движется на сцене между расставленными по окружности инструментами, создавая свои циклы. Круговая (т.е. по сути бесконечная) партитура может быть прочитана как сверху вниз, так и снизу вверх¹²² – при этом исполнитель начинает читать текст с любого места. Выбрав, однако, начальную точку и направление чтения, исполнитель движется по тексту обычным образом и, дойдя до начальной точки, заканчивает пьесу. Пунктирные линии координируют события на разных нотных станах.

Временные расстояния между атакой инструментов и длительностью звучания определяются пропорционально: равные расстояния между нотами на бумаге соответствуют равному количеству времени. Помимо множественных обозначений для различных тембровых и динамических эффектов Штокхаузен – едва ли не впервые в своем творчестве – вводит знаки для “структурных типов”, определяющих степень исполнительской свободы:

- если на странице выписаны несколько нотных станов в квадратных скобках, исполнитель волен выбрать любой из них;
- нотные группы, заключенные в треугольники, могут меняться местами, но обязаны начинаться в отмеченных лучами точках в установленное время;
- нотные группы в прямоугольниках могут меняться местами, но должны укладываться одновременно или последовательно в один из тактов внутри прямоугольника;
- нотные группы в двух расположенных друг над другом прямоугольниках, связанных стрелками, исполняются по тем же правилам, что и в одиночных прямоугольниках, но ноты из одного прямоугольника должны продолжаться нотами из другого. В некоторых случаях определены конкретные связи и обмены нот между прямоугольниками;
- если два прямоугольника, расположенные над и под времяизмерительной линией, заключены в квадратные скобки, то во время данного исполне-

¹²² Примеры такой “круговой” нотации встречаются у Моцарта (Канон для двух скрипок /#101/) и у других композиторов.

ния может быть выбран только один из этих прямоугольников, оперирование нотами внутри которого производится так же, как в одиночном прямоугольнике;

- в продолженных в разные стороны прямоугольниках ноты исполняются так же, как и в обычных, только их количество увеличивается в местах ответвлений от основного прямоугольника;
- точки без нотных станов относятся к четырем том-томам, и распределение этих нот определяется относительной плотностью их расположения на бумаге (скоростью) и толщиной (насыщенностью); их высоты и интервальные соотношения относительно свободны.

Сложные взаимоотношения между звуками и составляют “циклы” последований в этой пьесе. Сценическое решение “Zyklus” с круговыми движениями исполнителя, свободно выбирающего элементы недетерминированной нотации, определяет одно из первых приближений Штокхаузена к жанру “инструментального театра”.

В 1960-м году, продолжая высвобождать музыкальную форму из ее классической однонаправленной схемы развития, Штокхаузен переходит от “mobile”-форм к новой концепции времени. Его последующие произведения обычно длятся довольно долгое время и лишены традиционных связующих отношений между сегментами. Штокхаузен перестает волновать горизонтальное развитие пьесы со стабильными началом и концом и взаимно связанными последовательными частями. Композитор уделяет особое внимание каждому отдельному вертикальному срезу произведения, каждому композиционному сгустку. Так рождается штокхаузеновская концепция “момент-формы”, в которой самостоятельные характерные фрагменты – моменты вечности – превалируют над цепью общего построения, возникая и исчезая без видимой взаимосвязи и создавая некую колебательную пульсацию.

Среди первых сочинений, постулирующих “момент-форму”, – электронная пьеса “Kontakte”, звучание которой происходит из четырех источников звука. Контакты мгновений звука и шума, определенных (акустических) и неясных (синтезированных) тембров, тишины и динамических ревербераций создают перед слушателями необычайные мультисенсорные звуковые картины, с их колебаниями, вибрациями во внешнем и внутреннем образах /#102/.

В первой версии сочинение было написано в традиционной нотации для фортепиано и ударных, партии которых были синхронизированы в партитуре с репрезентативной записью электронного звучания. Но из-за неудачных попыток корректно синхронизировать все партии при исполнении Штокхаузен решил не соединять электронику с акустическими инструментами и записал на компакт-диск окончательную версию в виде чисто электронной музыки. Однако, партитура существует в двух вариантах: с инструментальными партиями (нем. “Aufführungspartitur”) и без них (нем. “Realisationspartitur”).

Последняя – электронная – партитура выстроена в типичных для Штокхаузена частотно-временных осях координат. Наиболее детально здесь представлена продолжительность звучания, а также динамические и стереофонические параметры. Кроме того, легко распознаются три основных вида соноров: отдельные элементы-точки, группы отдельных элементов, звуковые массы. Римскими цифрами помечены номера “моментов”.

Итак, пьеса “Kontakte” ознаменовала собой начало превалирования процесса над схемой, хотя ее нотная запись еще выдержана во временной последовательности. Вскоре Штокхаузен приходит и к новому типу нотной записи, в котором фиксируются не последования звуков и музыкальная композиция как таковая, а процесс, согласно которому можно разбивать материал, выбранный или изобретенный исполнителем. Символы этой нотации передают качества звуков и их соединений, но не признаки целой музыкальной структуры. Впервые это произошло в записи произведения “Plus-Minus”.

В этой партитуре семь страниц в детерминированной нотации на основе традиционной /одна из них – в #103/ и семь страниц с таблицами, которые наполнены изобретенными Штокхаузенем символами, подробно объясненными в предисловии /одна из этих страниц – #104/. Каждая клетка таблицы символов соответствует одному музыкальному “событию” и описывает порядок возникновения и характер музыкальных звучаний, материал которых берется с избранной исполнителем нотной страницы. События пронумерованы и должны исполняться последовательно, но возможны некоторые предусмотренные автором перестановки.

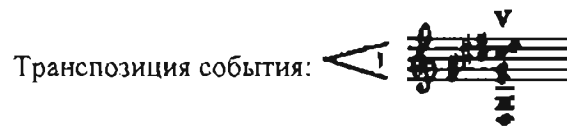
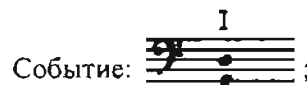
Каждый исполнитель определяет для себя один или несколько партитурных “слоев”-линий (с применением всех нотных страниц и хотя бы одной табличной линии с каждой из страниц символов) – и играет, используя все четырнадцать страниц партитуры. Приведем перечень основных символов, используемых Штокхаузеном в этой системе записи:

- – центральное созвучие, соотносящееся с конкордами (с первого по седьмой), записанными на нотной странице. Первоначальное центральное звучание должно быть насколько возможно узнаваемым после внедрения всех добавлений;
- ▼ – короткое событие;
- ◆ – среднее по длине событие;
- – длинное событие;
- ? – недетерминированное событие.



Последние четыре события являются “аксессуарами” к центральному созвучию и могут появляться до него, одновременно с ним, в течение или в конце его (Штокхаузен дает возможные знаковые обозначения для этих комбинаций). Они недетерминированы по высоте (хотя и не обязательно это только шумы), но подходят центральному звуку по регистру. “Аксессуары” и “вспомогательные звуки” должны сочиняться в качестве атаки, внутренних компонентов или затухания центрального созвучия. Повторяющиеся аксессуары могут быть видоизменены в тембровом и/или высотном отношении, но их специфическая длительность остается неизменной. Повторяющееся центральное созвучие должно оставаться стабильным во временном и высотном отношении.

Созвучие первого события в ряду определяется по высоте и регистру при помощи римских цифр из конкордов на той странице, которая выбрана для исполнения первой. При этом динамика и интервал между началами первого и последующего событий произвольны. Дальнейшая работа с избранным материалом заключается в своего рода транспозициях изначального центрального созвучия при переходах от него к следующему центральному созвучию. Техника этих транспозиций подробно оговорена и зафиксирована в специальных знаках:

- < – этими двумя знаками определяются перемены регистра, динамического уровня или длительности события в сравнении с предыдущим. Например, при знаке <1 нижняя высота центрального созвучия должна быть второй по счету снизу от высоты центрального созвучия из предыдущего события, или событие должно звучать на одну степень громче или быть на одну степень длиннее. Если при такой “транспозиции” предыдущее событие имеет меньше звуков, чем необходимо (например, только два при знаке <4), то для определения нижней высоты следующего события необходимо транспонировать предыдущее событие на его же структуру вверх:



То же самое относится к самому высокому звуку центрального события при знаках типа |>. Цифры в таких скобках могут быть подразделены на составляющие части, например, знак <3 может читаться как “1 выше, 1 громче и 1 дольше”;

-  – “вспомогательные ноты” – это группы, обозначенные арабскими цифрами 1-6 на нотной странице. Они могут появляться вне пропорции относительно аксессуаров;
-  – настолько быстро, насколько возможно;



- ускоряя к самому быстрому;
- ritardando;
- “флаг” над спецификацией центрального созвучия содержит числа со знаками плюс и минус, показывающие части события и/или целое событие во всех повторениях до появления следующего флага. При этом части события – это отдельно центральное созвучие и его аксессуары. Два аксессуара, накладываясь друг на друга, являются одной частью и начинаются одновременно. Целое – это центральное созвучие вместе с аксессуарами, оно не согласуется с количеством его частей, обозначаемым с помощью знаков плюс и минус.





Например, при знаке $\boxed{\pm 0}$ в событии до перемены знака-флага будет оставаться то же количество частей, которое было при появлении этого знака-флага.

Части, в свою очередь, бывают “позитивные” (со знаком +) и “негативные” (со знаком -). Это отражается в их звуковом качестве: “позитивные” части звучат отчетливо, ярко, а “негативные” – очень мягко, неопределенно (в них нет вспомогательных нот). При знаке “0” звуковое событие сопровождается паузой, равной по длине событию, в течение которой прослушивается “негативная” часть. При знаке “-1” “негативная” часть прерывается равнодлительной паузой, при знаке “-2” – двумя паузами, и т.д. Однако, при “0” может возникать и абсолютная тишина, тогда при знаках “-1” и “-2” постоянно слышна “негативная” часть.




Если в комбинациях достигается число +13, оно сменяется первоначальным целым (=1), но с абсолютно новой звуковой характеристикой, инородной сложившемуся контексту. При числе -13 полученное звучание развивается до конца композиции.

Обозначения длительностей таковы:




а) после длительности события:

-  – длинная пауза;
-  – средняя пауза;
-  – короткая пауза;
-  – нет паузы;








б) по отношению к следующему событию:

-  – событие длится приблизительно до середины следующего события;
-  – событие длится до конца следующего события;
-  – событие длится по желанию, но должно остановиться в момент следующей паузы.

Среди других обозначений встречаются:







- D** – dampfen – засурдиненное звучание;
-  – акцент(ы);
-  – акцент(ы) с реверберацией;
- f** – периодические ритмы;
-  – непериодические ритмы;
- K** – любые комбинации предыдущих знаков.

Характеристики извлекаемых звуков, которые должны относиться по возможности ко всем частям событий, таковы:



-  — звуки, громкие и резкие, с определенной высотой и тембром;
-  — звуки, мягкие, с определенной высотой;
-  — шумы, сильные, с различаемой высотой;
-  — шумы, слабые, с различаемой высотой;
-  — звуки, шумы, сильные, без определенной высоты;
-  — звуки, шумы, слабые, без определенной высоты;
-  — свободный тембр.

Термины “звуки”, “шумы” и “звуки-шумы” означают соответствующие фонетические термины “гласные”, “согласные” и “полугласные”.





Жирные стрелки посередине центрального события координируют временные соотношения возможных пластов (которые должны быть охарактеризованы отдельным звучанием с выделяющимися в нем центральным созвучием, аксессуарами и вспомогательными нотами):

-  — событие начинается одновременно с событием в другом пласте;
-  — событие начинается одновременно с двумя событиями из двух различных пластов;
-  — событие начинается одновременно с тремя или четырьмя событиями;
-  — событие начинается одновременно с пятью или шестью событиями;
-  — начать сразу после начала следующего события в другом пласте;
-  — начать между началами событий в другом пласте.






Знаки в нижнем правом углу квадрата координируют гармонию или динамику в разных пластах:

-  — во время события заменить одну из его высот одним звучанием, возникающим в то же время в другом пласте;
-  — заменить максимально возможное количество высот тем же количеством высот, звучащих одновременно в других пластах.

(В обоих случаях октавные дублировки не являются подходящими заменами).

-  — если в событии с этим знаком есть высота, которая появляется в другом пласте, она должна быть заменена на новую, нигде не звучащую;
-  — если в событии с этим знаком есть несколько высот, общих с другими пластами, максимальное количество высот должно быть заменено на новые;
-  — динамический уровень этого события должен достичь динамического уровня события в другом пласте;
-  — динамический уровень этого события должен достичь среднего динамического уровня в другом пласте.

Стрелки, выставленные в верхних углах страниц с символами, означают:

-  — после того, как событие в толстой рамке на этой странице было исполнено, оно должно быть вставлено (желательно без изменений) в пустой квадрат предыдущей страницы;
-  — после того, как событие в толстой рамке на этой странице было исполнено, оно должно быть вставлено (желательно без изменений) в пустой квадрат следующей страницы;
-  — событие в толстой рамке с предыдущей страницы должно быть вставлено в пустой квадрат этой страницы;
-  — событие в толстой рамке со следующей страницы должно быть вставлено в пустой квадрат этой страницы;
-  — два или три события с предыдущей и/или следующей страницы.

Эти вставки должны быть инородными для текущего контекста.
Общие принципы распределения событий и их элементов таковы:

ВРЕМЯ

- Короткое ↔ длинное { длительность, ферматы;
- Многое { “негативное”, “позитивное”;
- Быстро ↔ медленно (скорости).

МОРФОЛОГИЯ

- Много ↔ мало { центральные созвучия, аксессуары;
- Staccato, portato, legato } аксессуары, вспомогательные звуки, внешние структуры центральных созвучий;
- Много, мало } тишина;
- Горизонтальное ↔ вертикальное.

Партитура “Plus-Minus” является своего рода скелетом-головоломкой, ее разгадка и наполнение конкретным музыкальным звучанием возможны только при наличии сильно развитой интуиции.

Огромное воздействие на ее создание, как и на другие сочинения шестидесятых годов, оказала исполнительская деятельность Штокхаузена в составе собственного ансамбля “живой” электронной музыки, начало которой положила пьеса “Mikrophonie I”, одна из самых заметных пьес в жанре “живой электроники”. В этой партитуре содержится тридцать три сегмента, которые исполняются по определенной схеме. Помимо идеи создания новых звучаний и их комбинаций, которая нашла отражение и в оркестровых сочинениях композитора, Штокхаузена привлекала возможность соединить не совместимые ранее музыкальные феномены и культуры. Это отчетливо проявилось в его следующих полистилистических произведениях /см. описание “Telemusik” и “Hymnen” в разделе 9.3/. Кроме того, после “Mikrophonie I” композитор так или иначе использует электронные средства практически во всех произведениях.

К концу шестидесятых годов в музыке Штокхаузена активизировались алеаторические аспекты. Наиболее часто композитор прибегает к принципу исполнительской алеаторики, точно фиксируя мельчайшие детали предназначаемых для чередования фрагментов. Однако, по сравнению с партитурой “Plus-Minus”, исполнителям отныне предоставляется большая свобода не только в компоновке формы, но и в воссоздании ее отдельных элементов. По всей видимости, это связано с тем, что композитор теперь работает с собственным постоянным ансамблем, хорошо знающим его требования и стилистику.

В 1968 году была реализована партитура “Stimmung” для шести вокалистов. Она состоит из нескольких отдельных листов, объединенных в четыре группы: каждый из исполнителей должен иметь перед собой собственные экземпляры ПОЯСНЕНИЙ к партитуре, СХЕМЫ ФОРМЫ, страницы МОДЕЛЕЙ и страницы МАГИЧЕСКИХ ИМЕН.

Страницы моделей /#105/ и магических имен /#106/ разрезаются по контурам; затем прямоугольники, по виду напоминающие игральные карты, перемешиваются и раскладываются различным образом – в результате возникает окончательная композиция на основе общей схемы формы. Каждая ритмически-фонетическая модель и каждое магическое слово используются во время исполнения только один раз и так или иначе вписываются в схему формы.

В схеме формы последовательно распределен пятьдесят один горизонтальный отрезок “такт”, обозначающий разные комбинации голосов /#107/. В каждом такте в партии одного из певцов *жирной* линией прочерчена некая определенная высота. Это означает, что певец выбирает любую из своих моделей и исполняет ее на заданной высоте, последовательно повторяя заключенную в квадратные скобки часть (Штокхаузен называет такую часть модели периодом). Когда исполнитель, повторяющий периоды, чувствует, что все прочие певцы “догнали” его, он дает знак для перехода к следующему такту-комбинации. Точной синхронизации текста не предусмотрено, однако, исполнителям следует подстраиваться друг под друга. Все исполнение длится не менее шестидесяти пяти минут.

Высоты, выделенные в тексте *тонкими* линиями, имеют несколько конкретно оговоренных вариантов исполнения в зависимости от того, в каком месте “такта” начинается эта линия.

Авторские комментарии определяют те или иные изменения моделей при “вписывании” их в схему формы. В тех случаях, когда в каком-либо голосе одна и та же тонкая линия на той же высоте продолжается из одного “такта” в следующий, темп, ритм, тембр и общий контур предыдущей модели должны постепенно трансформироваться в соответствующие параметры новой модели нового “такта”. Эти моменты отмечены в схеме формы буквой Т в кружочке. Там, где на нотных станах нет “нот-линий”, певец должен исполнять высоту, близкую к высотам других певцов, делая небольшие глассандо и высотные приближения к ним.

Сразу после начала исполнения по динамикам проецируется звучание записанного на пленку семизвучного конкорда, тона которого совпадают с высотами, избираемыми исполнителями. Звучание конкорда с выдержанной громкостью длится до самого конца исполнения. В случае необходимости звучание вокальных голосов усиливается с помощью микрофонов.

В схеме формы квадратными скобками сверху обозначены шесть фрагментов, в которых все партии исполняются на одной и той же высоте, с некоторыми возможными отклонениями в высоте, темпе, тембре, ритме, – в тех местах, где стоит пометка “var.”.

В комбинациях, отмеченных знаком “N”, сразу после достижения идентичности голосов любой свободный голос произносит одно из магических имен. Остальные певцы немедленно начинают повторять это имя в предписанных их моделями ритме и артикуляции, интегрируя его в свою модель и постепенно вновь достигая объединения. После этого другой певец “вызывает” другое магическое имя и вновь интегрирует его в хор – так в каждой комбинации может быть произнесено от одного до шести имен. Однако, в одном исполнении могут прозвучать отнюдь не все магические имена.

При прочтении двух стихотворных “поэм” используется отдельно выписанный ритм их произнесения. Во время прочтения остальные голоса интегрируют отдельные гласные из текста в свои партии, а после прочтения восстанавливают первоначальное звучание модели.

Для достижения особого медитативного эффекта Штокхаузен предписывает специальные вокальные приемы. Прежде всего, певцы должны петь тихо и без вибрато, внимательно слушая друг друга. Паузы для дыхания берутся незаметно, не прерывая общую линию звучания. В записи моделей используются специальные фонетические символы, так или иначе характеризующие зависящие от произносимых гласных обертоны, которые в данный момент должны быть слышнее прочих. Штокхаузен считает, что умение правильно исполнять обертоны должно быть выработано вокалистами в начале работы над партиями, до разучивания моделей. Композитор использует также специальные знаки для различных видов акцентов, дыхания и типов атаки.

Благодаря своему медитативному характеру, “Stimmung” стал своего рода минималистским примером метафизической философии композитора.

В тот же период – в конце 60-х годов – Штокхаузен пишет произведения для ансамбля электронной и акустической музыки. Партитуры “Prozession”, “Kurzwellen”, “Spiral”, “Pole” и “Expo” суммируют предшествующие находки автора в жанре электронной музыки – как в переносном, так и в буквальном смысле. Например, в пьесе “Prozession” звучат фрагменты предыдущих произведений Штокхаузена: в партии там-тама – из “Mikrophonie I”, в партии альты – из “Пения отроков”, “Kontakte” и “Momente” (заметим, что ни в одном из этих сочинений нет партии альты), в партии электрониума – из “Telemusik” и “Solo”, в партии фортепиано – из “Klavierstück I-XI” и “Kontakte”. В инструментальных партиях этих пьес используются только знаки “плюс”, “минус” и “равно”, которые обозначают сравнительную характеристику параметров по отношению к предыдущему “событию”:

- + – ВЫШЕ или ГРОМЧЕ или БОЛЬШЕ СЕГМЕНТОВ, чем в предыдущем “событии”;
- – НИЖЕ или ТИШЕ или МЕНЬШЕ СЕГМЕНТОВ, чем в предыдущем событии;
- = – ТОТ ЖЕ РЕГИСТР и ДИНАМИКА и ДЛИТЕЛЬНОСТЬ и ТЕМБР и КОЛИЧЕСТВО СЕГМЕНТОВ, что и в предыдущем событии.

В партитуре “Prozession” эти знаки претворяются так:

Elektronium gibt $\left[\begin{matrix} R \\ D \\ 8 \end{matrix} \right]$				Bratsche gibt $\left[G12 \right]$											
Per	Par	+	Per	+	Per	Per				Per	-				
+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-
				+											

Высвобождение из-под строгого контроля все большего количества параметров музыкальной композиции и, как следствие, раскрепощенность исполнителей привели к тому, что через двадцать лет после аналогичных экспериментов Д. Кейджа (таких, например, как “Imaginary Landscape № 4” для двенадцати радиоприемников) Штокхаузен впервые использует в своей музыке непредсказуемые источники звука. В частности, произведение “Kurzwellen” построено на манипуляциях с коротковолновыми радиоприемниками и получении различных звучаний. Общение с неизвестным до исполнения материалом приносит в композицию, по мнению автора, спиритуальную неопределенность и освобождение от композиторского диктата. Тогда же Штокхаузен сочиняет маленький шедевр – вербальную партитуру “Aus den Sieben Tagen” /см. о ней в разделе 4.2.5/, в которой полностью отсутствуют какие-либо авторские предписания и всемерно поощряется исполнительская импровизация при создании, выражаясь языком автора, “интуитивной музыки”.

С начала 70-х годов Штокхаузен замышляет проект “семидневной” оперы “Свет”. После двадцати пяти лет революционных новаторств и открытий он решает, что настало время интегрировать уже найденное. Необычайные инструментальные, вокальные и электронные техники, используемые по отдельности и вместе, свободное расположение в пространстве, превращение действия в ритуальный хореографизированный акт инструментально-вокального театра – все это есть в грандиозной опере-церемонии. Ее отличает соединение ранее найденных Штокхаузенком композиционных компонентов, среди которых – планирование формальной структуры и наполнение ее свободными музыкальными процессами, новыми звучаниями, экзотическим музыкальным материалом на основе разрабатываемых композитором формул (formulae).

Итак, Штокхаузен точно (не только в традиционной нотации, но и с помощью множественных знаков собственного изобретения) записывает отдельные фрагменты композиций, позволяя относительно свободно комбинировать их между собой. В отличие от Д. Кейджа и Э. Брауна, также многогранно использовавших различные виды и принципы нотации, Штокхаузен ставит во главу угла запись процесса реального создания произведения, а не просто фиксацию его отдельных моментов. Не случайно его партитурам почти всегда предшествуют подробнейшие разъяснения последовательности исполнительских действий. В партитурах Штокхаузена в целом предполагается существенно больше ограничений и намеренных решений, чем в аналогичных работах его американских коллег. Важно указать то, что автор в большинстве случаев присутствует на репетициях своих произведений, лично подготавливая исполнителей к сценическому выступлению и комментируя нотационные приемы (в особенности это относится к сложным, нетрадиционным партитурам). Кроме того, Штокхаузен создает целое издательство для публикации своих изощренных и красивых партитур, которые вскоре приобретают широкую известность.

10.2. Маурисио Кагель

Необычным способом записывает свои искусные и элегантные композиции – собрания нетипичных ситуаций и идей – мудрый кудесник алогичного и несовместного Маурисио Кагель.

В 1955 году, еще до переезда из родной Аргентины в Германию, Кагель приступает к одному из своих самых известных и преобразовательных произведений – “Anagrama I” для одиннадцати различных инструментов, четырех солистов и хора.

Звучащий на четырех языках текст¹²³ трактуется как фонетический, а не смысловой материал – как и различные речевые эффекты (крик, шепот, свист и т.п.) /#108/. “Anagrama I” открывает эру новых вокальных и хоровых экспериментов: на это произведение ориентировались такие мастера вокального композиторства, как Д. Лигети, Л. Берно и др.

Вскоре после завершения “Anagrama I” Кагель создает партитуру “Transición II” для пианиста, ударника и магнитофонной пленки, которая представляет композиторское кредо. Ориентируясь одновременно на авангардистов и Д. Кейджа, Кагель выстраивает партитуру изощренно и запутанно. Вращающиеся диски и двигающиеся полосы с различными символами вырезаются из страниц /#109/ и вставляются в намеченные места основного текста таким образом, чтобы их можно было прочитать несколькими способами /см. одну из страниц основного текста в #110/. Помимо этого, партитура строго хронометрирована и насыщена точными указаниями относительно разных аспектов исполнительства и, в особенности, кластерной техники: Кагель точно определяет все параметры вплоть до высоты, при которой руки опускаются на клавиатуру – он даже вырисовывает положение рук. Таким образом, партитура “Transición II” являет собой ироническое осмысление современных нотационных новаций, соединяя точное и спонтанное, просчитанное и алеаторическое.

Нотация инструментального сочинения “Sonant” является по сути флуктуационной: конкретные длительности определяются в зависимости от длины такта и местоположения нот внутри него. Партитура состоит из десяти отдельных фрагментов, из которых исполняются по меньшей мере пять. По указанию Кагеля, исполнение начинается с одной из двух секций под названием “Faites votre jeu I” и заканчивается одной из четырех секций, именуемых “Fin”. При этом две секции с одинаковым названием не должны звучать одна за другой. Избранные секции следуют друг за другом без перерыва. При сценическом исполнении дирижер может не присутствовать, но на репетиции обязан определить порядок следования секций в концерте.

Уровень громкости композитор определяет как “насколько возможно мягкий”. В исполнении могут включаться вокальные партии при условии, что они звучат во всех частях.

Партитура предваряется списком из более чем двухсот используемых символов, только пятьдесят из которых заимствованы из традиционной нотации. Каждая часть пьесы специально откомментирована. Например, в предисловии к “Fin I” сказано, что диапазон каждого из инструментов делится на три регистра (нижний, средний и верхний), и исполнитель определяет приблизительную высоту звуков в соответствии с границами регистров. То есть, нотация этой пьесы является зонной /#111/.

Одна из частей пьесы (“Fin II”) целиком записана в вербальной нотации, причем каждый исполнитель получает индивидуальные инструкции. Отдельные партии читаются вслух, другие – играют на инструментах. Например, в начале партии электрогитары заглавными буквами записан текст для громкого прочтения (при этом высотный уровень чтения должен колебаться от нормального до фальцета, громкость – от очень тихого шепота до почти крика), мелкими буквами – порядок совершения действий. В левой колонке хронометрически зафиксировано, сколько времени производятся эти действия, правее – их динамический оттенок и тип рубато /#112/.

В замысле “Sonant” и его тихой сонорике заметно влияние музыки М. Фелдмана. Однако, в отличие от Фелдмана, Кагель активно эксплуатирует театральный аспект. Композитор предлагает музыкантам использовать речевые приемы одновременно с игрой на инструментах, что нечасто встречается в начале 60-х годов.

Пьеса “Mimetics” также является произведением “инструментального театра” и имеет обширное предисловие, в котором, помимо прочего, описываются четыре возможных способа ее исполнения:

1. На фортепиано соло.
2. Фортепианное соло может прерываться другими произведениями из той же концертной программы и возобновляться после их исполнения.

¹²³ После М. Кагеля многоязыковые тексты использовали Э. Денисов (в “Реквиеме”), А. Шнитке (в “Трех мадригалах”), Г. Канчели (в литургии “Оплаканные востром”) и многие другие современные композиторы.


3. Пьеса “Mimetics” может исполняться одновременно с другой пьесой Кагеля или другого современного композитора для одного, двух или большего количества роялей.
4. Пьеса “Mimetics” может исполняться одновременно с другой инструментальной, вокальной, электронной, конкретной или какой-либо иной пьесой, сочиненной М. Кагелем или другим живущим ныне композитором.

Для третьей и четвертой форм исполнения необходимо получить согласие других композиторов, чья музыка используется в концертной программе. Кроме того, композиция может быть исполнена на двух роялях или в четыре руки. Во всех версиях возможно включение любых клавишных инструментов (клавесина, электрооргана, челесты и т.п.). На струны и/или клавиши могут быть положены камни разных размеров.




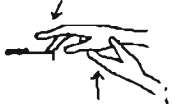



Композиция может исполняться целиком или частично. Страницы партитуры могут быть разложены для исполнения в любом порядке, но без повторов. Страницы читаются слева направо. Нотная запись рассчитана таким образом, что длительности определяются пропорционально в зависимости от общей устанавливаемой исполнителем длины страницы. Небольшие музыкальные фрагменты могут повторяться.




Кагель предлагает исполнителю сделать удобную, с точки зрения нотной записи, транскрипцию тринадцатой (последней) страницы партитуры, поскольку возможно множество ее сложных интерпретаций /#113/.

В начале каждой страницы представлен новый конкорд, обозначенный буквенным символом. В конкордах, которые нельзя сыграть полностью, должно быть озвучено максимально возможное количество предписанных нот. Далее цифрой в квадратных скобках указывается, сколько нот из определенного (предшествующего или обозначенного буквой) конкорда должно исполняться последовательно или одновременно. В случаях слияния или сложения нескольких букв (ABC или A+B+C) имеются в виду суммарные звуки всех перечисленных конкордов. Стрелками рядом с такими “суммирующими” обозначениями (\leftarrow \rightarrow или \updownarrow) определяется свободный порядок следования конкордов. Знаки типа $\left[\begin{array}{c} C \\ \downarrow \\ 5 \end{array} \right]$ определяют, что пять нот из аккорда C должны быть поделены на три отдельных конкорда.


Пустые квадратные скобки обозначают паузу или две протянутые ноты. Изломанные линии  показывают, что все связанные ноты должны быть исполнены последовательно.

Помимо близких к традиционным агогическим и динамическим обозначений, Кагель предлагает следующие специальные знаки:

-  — хроматический кластер в любом регистре;
-  — хроматический кластер в любом регистре, ноты которого нажаты беззвучно;
-  — хлопки: в то время, как одна рука нажимает клавишу, второй рукой нужно хлопнуть снизу по первой: ;
-  — шум (одновременный с атакой звука);
-  — топание ногой (одновременное с атакой звука);
- $\{ \} \uparrow \{ \}$ — музыка из нижних квадратных скобок вставляется в систему в верхних скобках;
-  — играть “нечисто”;


-  — вибрировать по клавише после удара (не ударяя струны повторно);
- — ноты без случайных знаков, которые могут быть интерпретированы как \sharp , b , x , $\flat\flat$;
- ◇ — нажать клавишу беззвучно;
-  — длинная пауза;
- $50\% <$  — поделить поровну на стакато и легато;
- A_5 — сыграть звуки из конкорда A пять раз (раздельно!).

Итак, Кагель насыщает нотацию “Mimetics” знаками собственного изобретения и считает ее довольно сложной – настолько, что предлагает делать ее облегченные транскрипции. Между тем, приемы этой нотации относительно просты и предельно ясны, особенно по сравнению с аналогичными экспериментами К. Штокхаузена и Д. Кейджа. Уже в этой пьесе Кагель применяет визуальные изображения некоторых исполнительских действий (например, хлопков одной рукой по другой), а позднее он внедряет штрихи авторского театрализованного стиля не только в свою музыку, но и в нотную запись.

Нотация “Improvisation ajoutée” – пьесы для органа с одним исполнителем, двумя ассистентами и трехголосным хором *ad libitum* – примечательна тем, что в традиционную нотную запись проникают графические картинки /#114/. Например, речевые вкрапления помечены знаком , а для обозначения кластеров Кагель изобрел целую систему графических рисунков с изображением ладоней и рук в различных ракурсах /эти рисунки репродуцированы в разделе 4.1.2/.

В начале 60-х годов Кагель работает в сферах хэппенинга и “инструментального театра” и использует в партитурах видеоряд, актерскую игру и взаимодействие с публикой. Например, пьеса “Antithese” написана для одного исполнителя с электроникой и “звуками публики”, и ее партитура, состоящая только из авторских объяснений процесса исполнения, носит подзаголовок “либретто/партитура”.

Сочинение “Prima Vista” создано для слайдов и неопределенных источников звука: инструментов, голосов, механических или электрических звукопроизводящих устройств, громкоговорителей и физических шумов. Исполнители (их, как минимум, четверо) делятся на две или более групп, каждая из которых имеет хотя бы один проектор для слайдов. Одна из групп проецирует слайды на экран, а другая играет по ним музыку (как акустически, так и с помощью магнитофонной пленки с заранее записанными звучаниями), затем группы меняются ролями, и произведение разворачивается в зависимости от взаимодействия слайдов и звуков. При этом оно может длиться сколько угодно, но предпочтительны наиболее короткие варианты. Стрелками, цифрами и знаками динамических оттенков на слайдах обозначены различные типы акустических процессов, регистровка, высотное наполнение и динамика которых под-

робно описаны в предисловии. Знак  показывает включение или выключение магнитофонной записи /см. в #115 проекцию одного из слайдов/.

Четыре мелодрамы для двух певцов и других источников звука “Phonophonie” задуманы как портрет анонимного певца и актера XIX века на закате его славы. Для адекватной музыкальной характеристики героя главный исполнитель должен совмещать три роли: певца, чревоушателя и мима, причем основные актерские движения зафиксированы в партитуре /#116/¹²⁴. В исполнении этой пьесы принимают участие три-шесть ударников, один-три чтеца, несколько операторов магнитофонов, видеопроекторов, прожекторов и других технических средств. Для каждого из исполнителей разработаны специальные типы записи действий. Пьеса записана в бестактовой нотации без метрономических спецификаций. Инструментальные партии /см. фрагмент их в #118/, как и в пьесе “Prima Vista”, проецируются в виде слайдов на специальные экраны.

¹²⁴ Заметим, что графическое изображение позиций исполнителей, как и их отдельных действий, является неотъемлемым свойством партитур композитора. Например, в концертной сцене для меццо-сопрано и оркестра “Ein Brief” М. Кагель последовательно вырисовывает позы певицы /#117/.

В 1965 году Кагель создает партитуру “Pas de cinq” для пяти исполнителей с палками или зонтиками для опоры при ходьбе. Исполнители ходят по пентагону со сторонами длиной не менее пяти метров, причем стороны должны быть явно выделены или даже построены на сцене. Ритм ходьбы и постукиваний палками или зонтами запечатлен в партитуре /#119/, темп ходьбы устанавливается в процессе репетиций. Звуки шагов и перестукивания палок и являются, по замыслу Кагеля, музыкой¹²⁵. Композитор предполагает и другой вариант исполнения: без актеров, на шумовых ударных инструментах.

В 1969 году, к двухсотлетию со дня рождения Бетховена, Кагель осуществил идею тотализации бетховенской музыки. Он оклеил целую комнату в доме партитурными листами с музыкой великого венца (потолки, полы, перила лестниц, предметы интерьера...), – и снял кинофильм. В абсолютной тишине камера медленно движется по комнате: бетховенские ноты говорят сами за себя. Так Кагель осуществил свой давний план, который частично был реализован в пьесе “Prima Vista” с участием слайдовых проекторов: свето-контролируемый перевод-пересказ музыкальной нотации средствами кино или видеозаписей.

Позднее Кагель объединил кадры кинофильма с изображением отдельных оклеенных бетховенскими партитурными листами частей интерьера в партитуру под названием “Ludwig van” /отдельные ее страницы воспроизведены в примерах #120-123/. Некоторые из принципов ее реализации таковы:

- может быть избрана любая последовательность страниц;
- каждая страница может считаться как отдельной пьесой, так и частью более развернутого процесса;
- исполнитель или исполнители (их число не уточняется, инструменты или электронные средства выбираются по желанию) могут играть по одной или по разным страницам одновременно;
- любая из четырех сторон страницы может считаться нижней;
- системы могут случайно повторяться;
- обычное звучание инструментов должно быть модифицировано;
- оригинальные темпы не обязательны. Исполнитель может попытаться превратить визуальные пассажи в музыкальный текст в любом подходящем темпе. Кроме того, он волен повторять или развивать любые пассажи в соответствии с движением взгляда по странице. Динамика и длительность произведения также избирается *ad libitum*;
- исполнитель может добавлять фрагменты других произведений, не задействованных в партитуре.

Да, таких экспериментов музыкальный мир еще не видел – ни до, ни после реализации “Ludwig van”. Что это: кощунство или новое слово в музыке? Кагель считает, что главная идея этого сочинения – метаколлаж, в котором отличные друг от друга материалы взяты из одного источника – камерной музыки Бетховена. Автор хотел избежать “осовременивания” бетховенской музыки, поскольку Бетховен и так современен в фундаментальном смысле. Он намеренно избегал вкрапления бетховенских мотивов в современную музыкальную стилистику и язык, желая заставить слушателя не воспринимать музыку Бетховена с позиций нашего времени, а жить в ее контексте /см. об этом интервью композитора немецкому музыковеду Карлу Фаусту, которое опубликовано в партитуре произведения/. Кагель утверждает, что опорой для его композиции стали бетховенские “33 вариации на тему вальса Диабелли”, ор.120. Он разработал бетховенский вариационный принцип так же, как Бетховен – тему Диабелли: ““Ludwig van” – это концепция, а не завершенная композиция или процесс создания произведения. Это – попытка сказать интерпретатору: музыка прошлого должна быть исполнена так же, как музыка настоящего” /там же/.

В 70-е годы Кагель все больше и больше эксплуатирует принципы коллективной импровизации и неограниченной алеаторики, в частности, в пьесе “Репетиция” и в “антиопере” “Staatstheater”. Композитор все более охотно обращается к крупной форме: в 1981 году появляется его опера “Aus Deutschland”, в 1985-м – “Sankt-Bach-Passion”. Но и в крупной

¹²⁵ После открытия М. Кагеля эксперименты с музыкой, возникающей в результате ходьбы по сцене, производились многократно – как, например, в пьесе Д. Гуда “Топанье в темноте” /см. о ней в разделе 9.4/

форме Кагель остается верен себе, иронизируя над условностями искусства композиции и внося в свои сочинения добрые улыбки и непредсказуемые каверзы.

Нотация Кагеля, как и его творчество в целом, удивительно красива и добродушна. Композитор предпочитает наиболее простые способы выражения своих мыслей: в максимально понятных комментариях он однозначно расшифровывает изобретенные им принципы прочтения произведений и значение отдельных символов – почти всегда графически ясных и выразительных. Как правило, нотация Кагеля легко декодируется и идеально отражает технические замыслы композитора.

10.3. Джон Кейдж

Едва ли не каждая партитура Кейджа вносит что-то новое в способы нотной записи. “Нотация, с его точки зрения, – это *письменные* послания музыкантам (одному или нескольким), которым посвящается произведение. Каждое такое послание описывает создаваемые звуки и их последовательность, становясь экраном между исполнителем – концертантом – и музыкой, которая должна быть исполнена” /цит. по: 154, 249/.

“Мою нотацию можно читать в любом “ракурсе”, выбирая нужные аспекты” /цит. по: 205, 54/, – так писал о своих поздних партитурах Джон Кейдж. “Чисто интуитивно Кейдж пришел к мысли о том, что партитуры можно рассматривать как “мультидисциплинарные” объекты, функция которых не сводится к вторичной репрезентации звукового феномена. Партитура сама превращается в объект, не зависящий от того, как его будут использовать”, – заметил Ж. Франсуа /178, 8/.

Ранние сочинения Кейджа основаны на принципах додекафонии. С 1937 года он сочиняет для ударных, вводя в состав их ансамблей самые разнообразные инструменты и предметы. В 1938 году в Сиэттле он создает оркестр ударных инструментов. Одно из его самых известных произведений для ударных (как традиционных, так и более редких, например, коровьих колокольчиков), – “First Construction (in Metal)”.

Так как звуки, производимые многими ударными инструментами и изобретенным чуть позднее “подготовленным фортепиано”, не всегда удавалось иерархично выстроить в высотном отношении, Кейдж перешел от использования высотных рядов к метрическим. Например, первые шестнадцать тактов “Первой конструкции (в металле)” основаны на ритмической прогрессии 4+3+2+3+4, повторенной шестнадцать раз (в каждой из групп тактов используется автономная фактурная ткань). В конструировании метрических рядов так же, как и в самом использовании ударных эффектов, проявляется влияние восточных традиций (в 1945 году композитор отправляется в Индию, чтобы изучать местные религии и культуры, где и увлекается дзен-буддизмом).

Уже в конце 30-х годов композитор изобретает знаменитое “подготовленное фортепиано”. Позднее Кейдж начинает использовать различный звуковой материал: в пьесе “4'33'” – тишину, в “Williams Mix” – запись на магнитофонной пленке.

В 1939 году Кейдж создает “Imaginary Landscape № 1” для двух патефонов, диски которых вращаются с разными скоростями, для магнитофонных записей, фортепиано и цимбал. Познакомившись в 1942 году с коллекцией звуковых эффектов Чикагского радио, Кейдж начинает применять электронные звучания. Одно из первых его сочинений с неакустическими звуками – “Imaginary Landscape № 3” для шести исполнителей.

Из творчества Кейджа исчезает само понятие “произведения”: то, что происходит на концертной эстраде, можно назвать как угодно – хэппенингом, импровизацией, событием, артефактом, но никак не произведением, которое предполагает законченность и оформленность. Ведь все, что звучит вокруг нас – это и есть музыка, она не может быть закончена никогда!

Партитура “Imaginary Landscape № 4” (или “Марша № 2”) для двенадцати радиоприемников /ее последняя страница изображена в примере #124/ является одной из первых, где средствами традиционной нотной записи, дополненной авторскими комментариями, выражены пропорциональные высотно-временно-динамические соотношения между немзыкальными объектами. В этой пьесе радиоприемники включаются согласно строгой метрической схе-

ме, и в процессе исполнения звучит происходящее в данный момент на разных волнах в эфире. Заметим, что к аналогичному использованию радиоволновых событий Европа придет только спустя почти два десятилетия: в 1968 году возникло сходное по принципу реализации произведение К. Штокхаузена “Kurzwellen”.

У Кейджа каждый радиоприемник имеет свой нотоносец. Высоты, выписанные на нотных станах, имеют символическое значение и не соответствуют реальному звучанию. Большие цифры сверху в партитуре обозначают темп по метроному.

Метрическая система выбрана с учетом следующей пропорции: четверть с точкой равна одному дюйму длины нотного стана (Кейдж в предисловии к партитуре называет такой тип записи “нотацией длительностей в пространстве”). Следовательно, звук должен начинаться в той точке текущего времени, которая соответствует месту звука на нотном листе. Сплошные вертикальные черты, пересекающие все нотные станы, являются не тактовыми, а разделительными, прочерченными для удобства координации исполнителей. В этом выражается визуальная, а не аудиальная форма метрики.

Мелкие цифры *над* нотным станом означают номера волн, на которые нужно настраивать радиоприемник. Если соседние нотные головки связаны прямой линией, это означает глиссандирующий переход с волны на волну. Если такой линии нет, переход должен быть резким.

Кейдж предписывает заранее разметить уровни громкости (от первого до пятнадцатого) на каждом радиоприемнике. Цифры *под* нотным станом означают относительную амплитуду (громкость) звучания радио (1 означает неслышимое звучание). Знаки *cresc.* и *dim.* показывают постепенные переходы громкости. В случае их отсутствия громкость переключается резко (как в тот момент, когда появляется знак “silence” – *англ.* “тишина”). Пунктирная линия под нотным станом означает переход к высокочастотным обертонам. Для воспроизведения этой пьесы требуются два исполнителя на каждом радиоприемнике: один контролирует настройку, второй – амплитуду звучания.

В конце 40-х годов Кейдж, уже ставший хорошо известным в Америке, пишет “Сонаты и интерлюдии” для подготовленного фортепиано, которые исполняются в Нью-Йоркском Карнеги-холле. В 1949 году композитор знакомится в Европе с П. Булезом, а в 1956 году, во время большого совместного с Д. Тюдором турне – с К. Штокхаузенем. В 1958 году он читает лекции на Дармштадтских курсах и работает в электронной студии Л. Берно.

В 1950 году композитор изучает китайскую “Книгу перемен” и разрабатывает принципы алеаторики. Временем важнейших нотационных нововведений Кейджа стал 1952-й год, когда возникла знаменитая “пьеса тишины” “4’33”” для любого инструмента или инструментального состава. Ее “партитура” записана на одной странице в вербальной нотации следующим образом:

I
ТАСЕТ (МОЛЧАНИЕ)
II
ТАСЕТ (МОЛЧАНИЕ)
III
ТАСЕТ (МОЛЧАНИЕ)

ЗАМЕЬТЕ: название пьесы обозначает ее общую длину в минутах и секундах. В Вудстоке, штат Нью-Йорк, 29 августа 1952 года, исполнение пьесы длилось 4’33”, и три части были по 33”, 2’40” и 1’20”. Пьесу исполнял пианист Дэвид Тюдор, который отметил начало партии закрыванием, а конец – открыванием фортепианной крышки. Однако, произведение может быть исполнено любым инструментом или комбинацией инструментов и длиться любое количество времени.

Фактически, именно эта партитура ознаменовала начало общепризнанного развития недетерминированной нотации.

Существует другой вариант партитуры “4’33”” /#125/, который был создан несколько позднее (к двадцативосьмилетию Д. Тюдора в июне 1953 года) – в безлинейной бестактовой нотации, в которой графическое пространство соотносено со временем: одна страница партитуры равна семи дюймам по горизонтали и пятидесяти шести секундам звучания. Верти-

кальные линии означают определенные временные границы, подписанные рядом с линиями в секундах.

Начало и середина 50-х годов ознаменованы экспериментами в области музыки-действия. Кейдж создает свои первые хэппенинги /см. о них в разделе 9.4/. Кейдж и его друзья композиторы М. Фелдман, К. Вулф, Э. Браун и пианист Д. Тюдор разрабатывают “проект музыки для магнитофонной пленки” – первое в Америке приближение к электронной музыке. Тогда же он начинает сотрудничать с художниками Робертом Мазервеллом, Робертом Раушенбергом, Джеспером Джонсом, поэтом Мэри Ричардс. В конце десятилетия возникают важнейшие сочинения Кейджа, записанные в недетерминированной нотации: Концерт для фортепиано с оркестром /см. его описание в разделе 9.2/ и “Variations I, II”, где недетерминированным оказывается звуковой результат целого.

Нотация “Variations I”¹²⁶ для любого количества исполнителей и инструментов любого рода, является производной от нотации, обозначенной в Концерте знаком “BV”. Партитура “Variations I” образуется путем различных совмещений шести прозрачных листов с разными знаками /см. в #126 репродукцию всех шести листов/. На одном листе изображены точки четырех размеров: тринадцать самых мелких означают однозвучия; большие по размеру – двухзвучия; еще большие – трехзвучия и, наконец, самые крупные – созвучия из четырех или большего количества звуков. На пяти остальных листах имеются по пять различно пересекающихся друг с другом линий. Каждая из этих линий означает:

- высоту;
- длительность;
- тембр;
- динамику;
- порядок появления звуков.

Исполнитель сам выбирает, какая именно линия будет соответствовать тому или иному параметру, сам детерминирует лады. Мысленно он прочерчивает проекции от точек к линиям и определяет характеристики и последовательность звуков в соответствии с заданными параметрами.

Для объяснения этого принципа рассмотрим произвольный пример, в котором пересекаются две линии – высоты и длительности, – а между ними расположены три различные по диаметру пронумерованные точки /#127/.

Прочертим перпендикуляры от точек к линиям. Получается, что точка № 1, состоящая из одного звука (так как она самая маленькая), и по времени длится меньше других, то есть одну единицу времени (допустим, одну восьмую). А от шкалы высот эта точка отстоит на самое большое расстояние, следовательно, она самая низкая (если допустить, что точки, расположенные ниже шкалы, имеют более низкую высоту). Предположим, мы решили, что высотная шкала с осью на ноте *f* первой октавы состоит только из звуков пентатоники. Значит, мы можем принять, что точка № 1, расположенная намного ниже “*f*”, является “*a*” малой октавы. Соответственно, точка № 2, состоящая из двух звуков, длится две единицы времени (то есть

¹²⁶ Д. Кейдж описывает нотацию “Variations I” в статье “История экспериментальной музыки США” из книги “Тишина”: “Какова природа экспериментального действия? Это просто действие, результат которого нельзя предвидеть. Оно, следовательно, очень полезно, если мы решим, что звук следует восстановить в своих правах, а не использовать для выражения чувств или идей порядка. Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций. Однако, более существенно, что произведение, сочиненное посредством случайных операций, как мне сейчас кажется, – это такое, в котором то, что мы делаем, неопределенно в исполнительском смысле. В таком случае мы можем только работать, и как бы мы ни старались, в результате никогда не получится то, что было заранее задумано. Отсюда, конечно, возникает необходимость довольно больших изменений в способах нотации. Я беру лист бумаги и ставлю на нем точки. Затем я провожу параллельные линии на прозрачном материале, скажем, пять параллельных линий. Я устанавливаю пять категорий звука для пяти линий, но я не говорю, какой категории соответствует та или иная линия. Прозрачный материал может быть размещен на листе с точками в любой позиции, и читать эти точки можно в зависимости от всех характеристик, которые мы хотим установить. Другой кусок прозрачного материала можно использовать для дальнейших измерений, даже изменяющих последовательность звуков во времени. В этой ситуации не нужны случайные операции (например, не нужно бросать жребий), так как ничто не превосхищается, хотя позднее все может быть либо тщательно измерено, либо просто взято как смутное предположение.

Здесь подразумеваются, как мне кажется, принципы, известные по изобразительному искусству и архитектуре: коллаж и пространственная организация” /43, 206/.

четверть) и находится на уровне “d” первой октавы (например, это звуки “c” и “d”). Трехзвучная точка № 3 длится четверть с точкой и окружает звук “g” первой октавы (пусть это будут звуки “f”, “g” и “a”). Договоримся при этом, что звуки должны появляться справа налево (так как отдельной шкалы для определения порядка звуков в нашем примере не предусмотрено, в отличие от партитуры “Variations I”. В результате мы получили следующий звуковой ряд:



Если добавить координатные оси других параметров, увеличить количество точек да еще и допустить возможность их почти неограниченных перемещений (Кейдж комментирует, что прозрачные листы можно вращать по отношению друг к другу на 90 градусов), то получится огромное поле для звуковых вариаций. Такие партитуры исполнителю приходится тщательно расшифровывать и высчитывать, почти всегда переводя в знаки традиционной нотации.

Следовательно, в результате недетерминированных наложений и пермутаций выстраиваются строго определенные и структурированные отношения, напоминающие сериальные. Фактически, Кейдж организует дифференцированную по каждому из параметров шкалу звуков. Это и означает создание “кейджевского сериализма” /см. об этом 128/.

Подобный принцип впервые использован в “Концерте для подготовленного фортепиано” и в “Шестнадцати танцах”. Композитор упоминает в письме Пьеру Булезу от 22 мая 1951 года, что он заранее распределяет звуки по шкале, как ходы в шахматной партии: сначала по определенной системе, а потом в случайном порядке /283, 93-94/.

Эта же идея была реализована в “Музыке перемен”, где все музыкальные элементы – в том числе шкалы звуков, длительностей, степеней громкости, темпов – были предварительно организованы согласно индивидуальным схемам. Работая со случайно отобранными независимыми параметрами, Кейдж не мог предвидеть, каковы будут их комбинации. Он ставил себе иную задачу: установить значимые соотношения внутри этих комбинаций.

Из переписки П. Булеза и Д. Кейджа /283/ становится очевидным, что Булез перенял у Кейджа технику схем, а не наоборот. В мае 1951 года Булез, приступая к созданию “Структур” для двух фортепиано, писал Кейджу: “Я позаимствовал у Вас систему шахматной доски и применил ее на не связанных друг с другом, противоречащих, параллельных и антипараллельных уровнях” /283, 91/. По сути, это означает, что Кейдж был в своем роде предтечей европейского сериализма¹²⁷.

Одна из наиболее известных партитур такого рода – “Fontana Mix” – была создана в 1958-1959 годах в Милане в студии Л. Берио. В партитуре этого электронного сочинения произвольно накладываются друг на друга разграфленная сетка, лист с прямой линией, страница с точками, листы с разного рода изогнутыми линиями /# 128/.

В 60-е и 70-е годы Кейдж активно работал в области хэппенинга. Музыка-действие подтолкнула композитора к другим творческим опытам. Кейдж сочиняет изобретенные им мезо-

¹²⁷ Европейская музыка немало почерпнула из экспериментов американских композиторов. Безусловно, нельзя умалять и обратное влияние – Европы на Америку. Даже Джон Кейдж – казалось бы, самый экстравагантный антитрадиционалист нашего века – многому научился у своих европейских предшественников. В частности, известно о воздействии на Д. Кейджа творчества Эрика Сати, у которого Кейдж взял прежде всего то, что стало главным принципом авангарда – особый способ осмысления действительности, сочетающий искусствоведческую и философскую деятельность. Балеты Сати “Парад” и в особенности “Relâche” были, по сути, первыми хэппенингами. Первой text-sound composition, записанной в вербальной нотации инструктирующего типа, можно назвать радиохэппенинг Ф. Маринетти “Пьеса для радиотеатра” (1931). Даже знаменитая пьеса “4’33”” Д. Кейджа имеет предшественников – правда, не музыкальных. Еще в романе Дж. Папини “Гог” (1931) описывается ансамбль манекенов, управляемый живым дирижером, то есть – музыка тишины /см. об этом: 47, 6-7/.

И все же, в нашем сознании экспериментаторский авангард связывается, в первую очередь, с именем Д. Кейджа. Отдавая должное высокому композиторскому мастерству европейских представителей авангарда (правда, авангарда более “академизированного”) П. Булеза и К. Штокхаузена, М. Сапонов утверждает: “И Булез, и Штокхаузен уступают американскому композитору [имеется в виду Д. Кейдж – Е. Д.] во всем, что касается разнообразных форм и тонкостей концепционного и ориентально-философского проникновения в область непредвиденного, манипуляций с принципом случайности” /89, 61/. При этом и способы нотной записи, применяемые Кейджем для записи случайных операций, существенно изобретательнее и многообразнее, чем аналогичные методы европейских композиторов.

стиксы (mesostics). Это – вид поэтического текста, в котором вертикальный ранжир соблюдается не по левому или правому краю записи стихотворного текста, а посередине: обычно сверху вниз заглавными буквами прочитывается слово или фраза. Каждая буква этих вертикальных слов является также одной из букв слова по горизонтали. Приведем фрагмент со строками о нотации из мезостикса “Композиция в ретроспективе” с параллельным переводом¹²⁸:

composition	Нечто
is Only making	проясняется
iT	Только
cleAr	благодаря
That that	композиции
Is the case	обнаруживающей
finding out	Ясные
a simple relation	
between paper and music	отношения между
hOw	бумагой и музыкой
To	как читать ее
reAd	независимо
iT	от мерцания
Independently	чьих-то
Of	пояснений...
oNe's thoughts ...	

В последние десятилетия жизни Кейдж публикует важнейшие прозаические труды. В литературном творчестве он занимается освобождением языка от синтаксиса и семантики. В этот же период (в 1969 году) Кейдж создает первое значительное визуальное произведение “Not wanting to say anything about Marcel...” (англ. “Ни слова о Марселе...”), посвященное памяти друга художника Марселя Дюшама. В 1972 году он выпускает “Книгу грибов”, в которую включает десять собственноручно сделанных литографий.

Используя опыт “высвобождения” различных аспектов музыкального произведения, композитор ищет новые источники музыки. Например, звуки записанных в традиционной нотации “Etudes Australes” выведены с помощью перенесения знаков астрономической карты на нотный стан (имеется в виду, что правая и левая руки пианиста независимы друг от друга).

В 1986 году появляется композиция “What about the noise...” /#129/, звуковая ткань которой сплетена из различных музыкальных и немusical шумов. Партитура пьесы состоит из строк-линеек, составленных из точек, крестиков, ноликов и открытых и закрытых скобок. Строки размещаются по десять на каждой странице, согласно количеству партий. Цифра в начале каждой строки означает количество знаков в строке.

В предисловии Кейдж объясняет, что одновременно могут звучать от трех до десяти партий любой продолжительности и с любым количеством повторений. Каждый музыкант использует, по крайней мере, два слегка резонирующих инструмента или материала, на которых нужно “играть” в унисон по знаку “+”. Очень медленно исполнители производят звуки согласно собственному внутреннему ритму, не соотносясь с другими участниками ансамбля. В процессе исполнения незаметно изменяется динамика.

Знаки у Кейджа имеют определенное значение:

- . - четвертная пауза;
- 0 - использование воды (наливание, пузырение и т.п.), бумаги (ее нужно мять, рвать, шелестеть листами) или других звуков, встречающихся в природе;
- () - длительность равно делится пополам и повторяется дважды;
- ((), ()) - увеличение длительности звуков.

Желательно, чтобы каждую партию исполняли двое, причем они не должны стоять близко друг к другу.

¹²⁸ Перевод Е. Дубиниц.

С 1987 по 1991 год Кейдж создает пять “Европер”, составленных из арий и других фрагментов мировой классической оперной литературы, которые могут следовать в самом невообразимом порядке, подряд и одновременно, согласно обширным авторским инструкциям и в зависимости от желаний исполнителей.

Опера “Европеры 1 и 2” была исполнена во Франкфурте-на-Майне. Она состоит из двух частей по девяносто и сорок пять минут, причем части не связаны между собой ни сюжетно, ни стилистически. Кроме того, внутри самих частей независимо развиваются музыка, программные комментарии, свет, костюмы, декорации, действие. В опере заняты любое число (до девятнадцати) солистов (до десяти в первой “Европере” и до девяти во второй), хор, танцоры в темной репетиционной одежде, оркестр, состоящий из парных деревянных духовых, двух валторн, двух труб, трех тромбонов и тубы, ударных с литаврами и пяти солирующих струнных инструментов, усиленных с помощью микрофонов. Время от времени звучат записанные на пленку коллажи из европейских опер.

Кейдж соединяет фрагменты (длиной от одного до шестнадцати тактов) из шестидесяти четырех европейских опер – от Глюка до Пуччини. Композитор предлагает для постановки двенадцать вариантов либретто, выбор которых и обуславливает состав и структуру данного исполнения оперы. По сути, “Европеры” представляют собой коллаж из лучших европейских опер, развивающийся в сопровождении нетанцевальных хореографических эпизодов и световых эффектов, причем не зависящих друг от друга. Задний занавес отсутствует. Вдалеке появляются персонажи в костюмах певцов, композиторов и в обличье животных. Предметы бутафории расставлены в разных местах сцены согласно схеме, полученной в результате “случайных операций” со страницами книги второго издания Полного словаря Уэбстера. В качестве декораций используются флаги тридцати шести стран. Структура обладает гибкостью и подвижностью и может меняться от представления к представлению. Опера исполняется без дирижера¹²⁹.

В начале партитуры представлен разграфленный и размеченный цифрами план сцены оперного театра во Франкфурте-на-Майне. В партитуре имеется также список оперных певцов Франкфуртского театра с характеристиками их голосов. Исполнители имеют свои числовые шифры, с помощью которых они идентифицируются в таблицах.

Сама партитура, помимо огромного количества оркестровых партий, записанных в традиционной нотации (в том же виде, как и в оригиналах произведений), включает три длинные таблицы, заполненные словесными и цифровыми символами. В таблицах последовательно расписаны первая и вторая части оперы.

Первая из таблиц, имеющая подзаголовок “Местонахождение”, разделена на семь колонок. Рассмотрим первую строку таблицы:

			Pipe	Action	Flat	Image	Remarks
-00:24	->	36''	Hydr 10	In	14	87	

Данная запись расшифровывается следующим образом: за двадцать четыре секунды до начала представления в десятый ряд по линии “hydr” входит персонаж № 87 и перемещается в квадрат № 14. Его вход длится тридцать шесть секунд.

В конце следующей таблицы (“Действие”) есть авторский ключ для ее расшифровки:

“Для каждого события указываются название оперы, пол исполнителя, тип голоса и номер арии:

- первая цифра в коде указывает на оперу,
- вторая – на пол исполнителя (0 – женский, 5 – мужской),
- третья – на певца (1 – самый высокий голос, 2 – чуть ниже и т.д.),
- цифра после точки указывает арию.

Пример: 253.6 = шестая ария третьего певца в Европере № 2.

S= певец; A= ассистент; AA= два ассистента; D= дуэт певцов; != это должно быть сделано”.

¹²⁹ На вопрос: “Но, если никто не будет дирижировать, как все это кончится, когда наступит конец?” – Кейдж ответил: “Когда придет время” /цит. по: 37, 98/.

Опишем третью строку таблицы, заполненную целиком:

ARIA

Num	P time	Dur.	Who	From	To	A 1	A 2	Pos II2	Sings	Description
151.1										
3	0:02:07	0:20	SAA	38	29	1	2	R L	Seraglio	S held up by AA; face turns violet

Итак, в первой “Европере” певец с самым высоким голосом исполняет первую арию. Эта ария является третьим событием в опере, она звучит через две минуты и семь секунд после начала представления, в сцене участвуют солист и два ассистента, которые выходят из тридцать восьмого ряда и перемещаются в двадцать девятый квадрат, ассистенты стоят справа и слева от певца, исполняется фрагмент из “Похищения из серала” Моцарта, солиста поддерживают два ассистента, лица приобретают фиолетовый оттенок.

Третья таблица (“Бутафория”), состоящая из двух колонок, предписывает оформление всех событий оперы. Рассмотрим, например, третью строку таблицы (приведем сразу ее русскоязычный вариант):

Описание	Действие
101.3 Кровать у стены	Солист, поджав колени к животу, вкатывается на кровать, вытягивается, поет, не вставая с кровати, вновь поджимает колени и скатывается с кровати.

Такова партитура одного из поздних произведений Кейджа, в которой точно предсказывается порядок и оформление действий.

В два последние десятилетия жизни Кейдж, продолжая обращаться к недетерминизму в записи (например, в цикле “Song Books”), возвращается к традиционным нотационным методам – как в фортепианной пьесе “Cheap Imitation”, составленной из звуков композиции “Socrate” Э. Сати. Кроме того, он разрабатывает технику записи “во временных пределах” /см. о ней в разделе 4.2.2/.

До последних дней жизни Кейдж изобретал музыку, писал книги, рисовал, придумывал новые рецепты приготовления грибов. Этот неутомимый фантазер не был просто композитором в общепринятом смысле слова. В музыке Кейдж выражал мысли и устремления, таким образом он разговаривал с окружающими, обнажал свою философию. Трудно переоценить влияние Д. Кейджа на историю послевоенной американской музыкальной культуры. Он и его друзья – композиторы, художники, танцоры, писатели – совершили подлинную революцию в искусстве, разрушив вековые традиции и нормы, привнесенные в Америку из Европы. И одной из важнейших новаций Кейджа было преобразование нотной записи, в которой он предпочитал собственные изобретения принятым нормативам. При этом нотная запись максимально отражает его композиционные и эстетические находки, она передает стремление Кейджа к высвобождению музыки из оков рутинного авторского и исполнительского контроля.

10.4. Джордж Крам

Специфика и сила музыки Джорджа Крама – в ее камерности, субъективности, психологизме. Ее важнейшие компоненты – мистицизм, магическая подоснова, таинственная недосказанность, символизм. Можно много говорить о новаторстве Крама в области гармонии и формы, об индивидуальной трактовке пространства и времени, о театральности качествах музыки. Но, пожалуй, главное открытие Крама – это особая фоническая атмосфера, которую он создает, вводя в партитуры разнообразные немзыкальные звуки, усиливая звучание через микрофоны, и, наконец, широко и своеобразно используя возможности обычных акустических инструментов. Звуковой мир Крама ассоциативно связан со многими явлениями современной музыки, и в первую очередь, с сонорикой, – но в то же время он абсолютно самостоятелен и

оригинален благодаря тембровым находкам, которые и составляют зерно индивидуального стиля композитора.

Д. Крам изобрел особую “инструментальную технику” – совокупность разнообразных приемов игры на инструментах – и оригинальный способ ее записи. Партитурные страницы сочинений Крама производят впечатление тонко сплетенной и почти нереальной паутины, из которой должны рождаться столь же хрупкие и таинственные звуки. Большинство изданных партитур (ноты Крама печатаются в основном в американском отделении издательства Peters) являются факсимиле его рукописей – ведь иначе, чем его собственной рукой, и невозможно передать на бумаге индивидуальный замысел каждого сочинения. Каллиграфическим почерком, очень аккуратно автор записывает сочинения, как правило, на громадных листах бумаги, закрепленных на пюпитре рояля. Публикуются эти партитуры также очень большим форматом. Колоссальные размеры нотного листа Краму необходимы для того, чтобы максимально точно и ясно выписать мельчайшие детали текста (звукового и словесного).

Партитурные ремарки Крама детальны и педантичны. Они относятся к динамическим и эмоциональным оттенкам, расположению музыкантов на сцене (композитор рисует схемы сценического пространства), их движению (если оно необходимо), освещению сцены и т.д. Практически каждую пьесу композитор снабжает довольно пространственным предисловием или послесловием, в котором дает детальные рекомендации по исполнению произведения и разъясняет принципы нотации. При кажущейся свободе и импровизационности музыки Крама все исполнительские нюансы детально описаны в партитуре.

Нотация Крама точна и строго детерминирована. Однако, иногда композитор эффектно использует особый способ синхронизации инструментов. Например, в третьей пьесе из вокального цикла “Ancient Voices of Children” /#130/ инструменты и голоса появляются согласно цифровым обозначениям: на фоне остинато ударных в движении болеро поочередно вступают все участники ансамбля по схеме:

A1 B1 C1 D1 E1 A2 B2 C2 D2 E2 C1 C2 C3,

где А – это партия сопрано и детского голоса, В – партия гобоя, С – сопрано в сопровождении фортепиано, мандолины и арфы, D – голос мальчика за сценой, E – электрическое фортепиано. Партитура оформлена в виде круга, надпись в центре которого гласит: “Танец священного жизненного цикла”. Следуя в “круговом чередовании”, партии произвольно накладываются на остинато ударных, выписанное на нижней системе на той же странице. Сочетание ударных и остальных партий получается, соответственно, не закрепленным по вертикали. В нотации Крама подобные примеры образуют, по сути, единственную область недетерминизма.

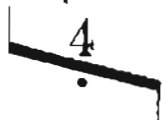
Назовем наиболее характерные элементы нотной записи Крама:

- каждой ноте предшествует свой знак альтерации, за исключением немедленного повторения звуков или кластеров и тональной музыки, которая должна читаться обычным образом (такие случаи всегда оговариваются);
- знак альтерации больших размеров перед группой нот означает прибавление соответствующего знака к каждой из этих нот;
- все метрономические указания даны приблизительно и могут слегка варьироваться;
- *glissando* занимает всю длительность, обозначенную либо в секундах, либо нотно-ритмическим знаком;
- эффект *portamento* (очень короткое *glissando* перед нотой) каждый раз специально помечается;
- особо предписываются правила произношения необычных букв и слогов, а также свиста;
- подробно характеризуются специальные технические способы игры на традиционных инструментах либо необычные инструменты.

Некоторые обозначения Крама таковы:



– приблизительно три секунды;



– приблизительно четыре секунды;



– долгая фермата;



– нормальная фермата;



– довольно долгая пауза или “дыхание”;



– короткая пауза или “дыхание”;



– очень короткая пауза или “дыхание”;



– на четверть тона ниже, чем написанная высота.

Д. Крам нередко выставляет крупный знак диеза (бемоля или бекара) перед группой нот. Это означает, что данный знак относится к каждой ноте данной группы /см. пример в разделе 5.2.1/.

Партитуры Крама привлекают внимание особым способом расположения нотыносцев на странице. Во многих случаях композитор отказывается от сплошного нотного стана. Располагая музыкальные фразы на парящих по белому пространству листа отдельных строках, Крам окружает их не только традиционными терминологическими и знаковыми указаниями, но и многочисленными, часто избыточными, словесными инструкциями. Последние появляются в разных местах партитуры: под строками, в сносках, в специальных рамках. Потребность в детальных пояснениях продиктована гармоническими свойствами языка Крама: повторяемостью отдельных звуков и мотивов, ритмической дробностью, пристрастием к мелким длительностям и нечетным группам нот (триолям, квинтолям и т.п.), активным паузированием, обилием форшлагов, трелей, glissando, обертоновой сочностью, наличием шумовых эффектов.

Стремление зашифровать и глубоко прятать мысли, передавать их с помощью символов, выявляется в излюбленном Крамом методе построения произведений в соответствии с “нумерологией” /см. о ней в сноске 110/. Например, как уже было сказано, первый и второй тома “*Μακροκοσμος*” состоят из двенадцати частей по числу знаков зодиака; рефрен в “*Lux Aeterna*” постепенно сокращает свою длину: он звучит на протяжении произведения 77, 55, 33 и 11 тактов. Из игры числами семь и тринадцать соткана композиционная, звуковысотная и ритмическая ткань “*Black Angels*”. Как правило, числовые пропорции выписаны автором над нотным текстом.

Композиция для электрического струнного квартета¹³⁰ “*Black Angels*” вбирает в себя едва ли не все основные приемы индивидуальной техники и стиля Д. Крама, поэтому ее анализ может прояснить авторские методы обращения со звуком и нотацией. “*Black Angels*” – первая тетрадь “Образов” – имеет подзаголовок “Тринадцать образов из страны Тьма” (ремарка в партитуре “*in tempore belli, 1970*”¹³¹ поясняет, что произведение написано во время Вьетнамской войны). Композитор описывает это сочинение как своего рода “притчу о нашем беспоконном современном мире. Многочисленные квази-программные аллюзии, таким образом, символичны, хотя основное противопоставление – Бога и Дьявола – предполагает нечто большее, чем чисто метафизическую реальность. Образ “черного ангела” условно использовался художниками как символическое обозначение падшего ангела. Основная структура “*Black Angels*” – гигантская арочная конструкция [один из любимых формообразующих приемов Крама, встречающийся, например, в “*Eleven Echoes of Autumn*” – Е. Д.], которая “подвешена” на трех пьесах–“Тренодиях”. Сочинение изображает путешествие души. Три стадии этого пу-

¹³⁰ Все исполнители играют еще и на различных ударных инструментах.

¹³¹ Цикл был завершен в пятницу, 13 марта 1970 года.

пока звук не станет простым шумом”, – поясняется графическим символом, показывающим расширение диапазона звучания).

Здесь же в мотиве “*Dies irae*” используются педальные тоны, которые создаются посредством очень медленного движения смычка одновременно с сильным нажимом. В результате тщательного высчитывания расстояния от подставки и необходимой силы нажима реально должна звучать нижняя октава от исполняемой ноты. Вторая скрипка и альт разговаривают здесь в не свойственном им устрашающе-низком регистре, создавая образ “Дня гнева”.

Кардинально преобразуется тембр струнных в шестой пьесе, в которой используется цитата из квартета Ф. Шуберта “Смерть и девушка” /#135/. Это – смысловой центр всего произведения. Для большего погружения в образ, создаваемый цитатой, Крам намечает медленно-торжественную поступь, соединяющуюся с хрупким эхом старинной музыки – звучанием “как консорт виол”. Для получения этого эффекта Крам заставляет исполнителей держать инструменты вертикально, с опорой на колене, как *viola da gamba*, при этом смычок движется по тому небольшому отрезку струн, который расположен между левой рукой, зажимающей струны, и головкой инструмента. Достигается эффект иллюзорно-далекой музыки “с того света”. Любопытно, что во второй – облегченной – версии этой пьесы композитор предписывает исполнителям держать инструменты в обычном положении и играть в традиционной манере, но *su il tasto* и *senza vibrato* – для подражания звуковому результату виол.

Помимо эффектов, достигаемых непосредственно на струнных инструментах, Крам добивается необычных результатов, используя дополнительные источники звука. Во время игры исполнители произносят некоторые фонемы и слова, а также извлекают специфические звуки – например, цокают языком. Кроме того, каждый исполнитель играет не только на основном инструменте, но и на ударных, в том числе на “стеклянной гармонике”, маракасах, там-таме. В нотном тексте имеются подробные авторские разъяснения по поводу использования каждого инструмента и эффекта.

Удивительный тип звучания достигается при помощи “стеклянной гармоники”. Музыканты касаются бокалов смычком, и бокалы, вибрируя, создают иллюзорную, причудливо переливающуюся гармонию горнего мира, на фоне которой звучит прекрасная – “*Vox Dei*” – мелодия виолончели в очень высоком регистре.

В следующей пьесе (“*Ancient voices*” – *англ.* “Древние голоса”) используется техника “бутылочного горлышка” (*англ.* “*bottle-neck technique*”), для которой необходимы стеклянная палочка и металлический плектр или скрепка для бумаги. Исполнители должны щипать в указанных местах струны, а для воспроизведения высоты звука скользить палочкой по струне. В этой же пьесе применен прием *martellato* с помощью ударов по струнам не смычком, а стеклянной палочкой.

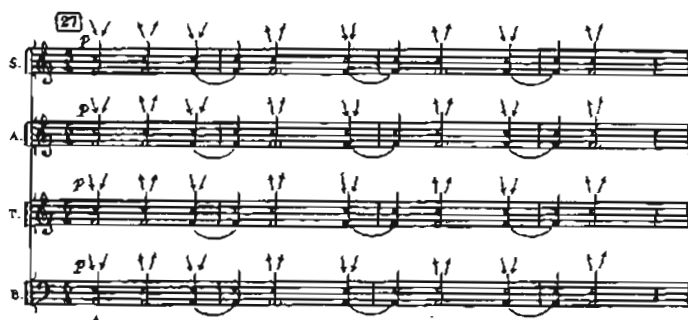
Наконец, в заключительной тринадцатой пьесе /#136/ суммируется главный тематический материал вместе с основными приемами игры – и демонстрируется еще один необычный способ игры на струнных, на этот раз с помощью наперстков. Каждый исполнитель (кроме виолончелиста, поющего “божественную” мелодию) ведет одновременно два тематических пласта: эхо сарабанды и “музыку насекомых”. Пальцы левой руки извлекают звуки сарабанды, пальцы правой руки в наперстках создают очень быстрое тремоло с высокой пальцевой активностью.

Краму принадлежат подобные технические изобретения для духовых и ударных инструментов. Для их записи Крам применяет, в основном, традиционную строго детерминированную нотацию с тщательно разработанными дополнениями, касающимися техник игры на инструментах. При этом почерк композитора легко узнаваем, главным образом, из-за обилия авторских комментариев и “мелкой техники” рукописного письма в изданиях. Нотация Крама практически не требует специального обучения из-за близости к традиционной.

10.5. София Губайдулина

Характеризуя творчество Софии Губайдулиной, В. Холопова ввела новое понятие: “параметр экспрессии”, который “включает артикуляцию, способы звукоизвлечения, а также особым образом организованные мелодику, ритмику, фактуру... У Губайдулиной “параметр экспрессии” достиг такой степени разработанности, что стал претендовать на роль одного из видов композиторской техники” /114, 110/.

Композитор непосредственно работает с исполнителями, оговаривая свои намерения и узнавая о необычных способах исполнительства и инструментальных техниках. Нотный текст становится при этом незавершенным, поскольку изустный контакт избавляет автора от необходимости подробно фиксировать свои замыслы на бумаге. Отчасти соглашаясь с утверждением В. Холоповой о том, что “композитор не в состоянии полностью записать в партитуре” всплески экспрессии /114, 110-111/, заметим, что Губайдулина разработала необычайно гибкий и чуткий аппарат нотной записи, позволяющий ей фиксировать мельчайшие детали музыкального текста. Уделяя огромное внимание качеству получения и поддержания звука, автор на протяжении всего творческого пути находит особые способы исполнительства и их записи – такие, как фиксация в завершении сюиты для хора а cappella “Посвящение М. Цветаевой” вдохов и выдохов хора, подчеркивающая выразительный характер хоровой атаки:



Композитор часто пишет предисловия к партитурам и подстрочные комментарии с расшифровками особой нотационной символики – как отдельных знаков, так и исполнительских движений и жестов.

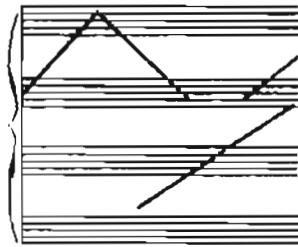
К зрелому периоду своего творчества (который начался в 1965 году, по периодизации В. Холоповой /114, 114/) Губайдулина подошла с устоявшимися взглядами на использование оркестрового и дополнительного инструментария и с особыми принципами нотной записи.

Нотация одного из произведений этого периода – сонаты для органа (а во второй версии – для органа и ударных) “Detto-I” – является новаторской для отечественной музыки того времени. В начале партитуры используется прием продления ребер при нотах через тактовые черты до момента окончания звучания ноты. Так показываются вертикальные напластования отдельных линий /#137/. Губайдулина не раз использовала подобный нотационный прием, например, в “Музыке для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского” /#138/, “Rumore e Silenzio” и во многих других композициях. Этот прием наглядно показывает нарастания и ниспадания сонористических сгустков в музыке. Нотированные “логогрифы”¹³³ оказались удивительно созвучными творческим идеям их автора.

Фантазийное прелюдирование в “Detto-I” изображается кластерной символикой в органной партии и алеаторическими квадратами в партии ударных /#139/. В последних тактах звучание органа постепенно погашается при выключении органного мотора, и композитор графически изобразила этот процесс /#140/.

Губайдулина и в других произведениях для органа использует непривычные для этого строгого инструмента техники исполнения и способы их записи. Так, в органной пьесе “Hell und Dunkel” применяются такие знаки для изображения различных кластеров:

¹³³ Логогрифом называется такая организация ряда слов, при которой последовательно исключаются начальные буквы, например: Беда-Еда-Да. С. Губайдулина первоначально предполагала дать название “Логогриф” “Музыке для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского” /см. об этом 114, 133/.



– кластеры глиссандо, с относительной высотой;




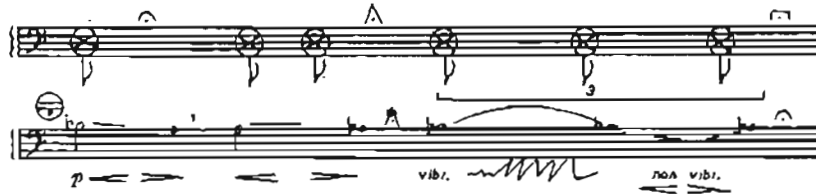
– переход от одного тона к кластеру.

В 1978 году Губайдулина создала первое произведение для своего рода “микрооргана” – баяна – “De Profundis”, посвященное выдающемуся баянисту Фридриху Липсу. Партитура была опубликована в его исполнительской редакции. Этот бытовой инструмент в трактовке Губайдулиной и Липса приобретает необычайную речевую выразительность. Приемы человеческого самовыражения – вздохи, крики, стоны, смех – стали приемами баянной экспрессии, которые Губайдулина попыталась запечатлеть в нотах. Открывается пьеса колеблющимся благодаря постепенно ускоряющейся ритмике кластером в низком регистре – “из глубины”:



В процессе постепенного восхождения от

страдания к успокоению баян выражает все человеческие чувства, например, вздохи (изображаемые с помощью нажатия клавиши отдушника: ) и стоны (vibrato, non vibrato):



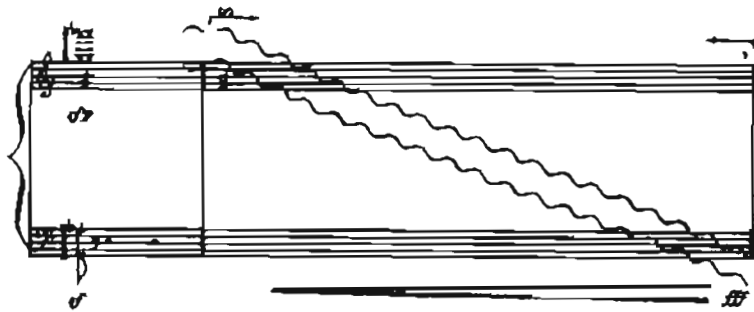
Через четыре года после завершения “De Profundis” Губайдулина вновь обратилась к баяну. Одно из самых экспрессивных ее произведений – “Семь слов” – записано в столь же выразительной и яркой нотации /см., например, сколь эстетически совершенно геометризованное изображение “споров” солистов в примере #141/. Необычные приемы исполнительства на виолончели и баяне, благодаря которым эти разные по существу инструменты вступают в равноправный диалог, отражаются в оригинальных нотных знаках. Так, композитор предлагает “расщепить” унисон на баяне и, держа одну его ноту, глиссандировать по другой:




Звук работы клапанов на баяне фиксируется так:

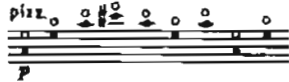



Глиссандо кластерами в конце пятой части записано следующим образом:








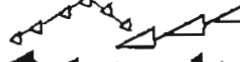

Portamento, которое получается посредством растягивания мехов при отпущенных клавишах, записывается так: . Арфообразное пиццикато у виолончели таково:

pp — *simile*

 , глissандо арко: .

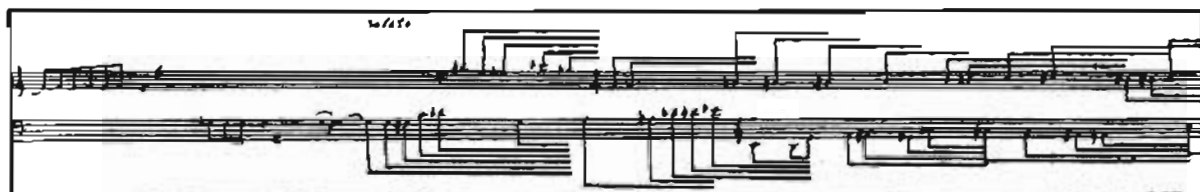
В произведениях для духовых инструментов Губайдулина нередко использует табулатурную нотацию, как, например, в Квартете для четырех флейт:

Одной из первых в СССР обратившись к электронной музыке, С. Губайдулина оказалась в авангарде композиторов, стремившихся записать на бумаге свои электронные сочинения. Репрезентативная партитура композиции для синтезатора АНС и магнитофона "Vivente – non vivente" /#142/ составлена из авторских графических знаков, так или иначе отражающих различные электронные звучания. Произведение построено на сопоставлении "натуральных", акустических звучаний (записанных на пленку) и синтезированных на АНС аналогичных звуковых процессов. В предисловии к партитуре автор объясняет некоторые из этих знаков:

-  — глissандо натурального женского голоса;
-  — глissандо на АНС;
-  — трансформированный звук малого (церковного) натурального колокола с обратной динамикой звучания;
-  — натуральный звук колокола с наложением кластера (на АНС) в указанных пределах;
-  — вздох натурального женского голоса;
-  — имитация смеха средствами электроники;
-  — смех натурального женского голоса¹³⁴.

¹³⁴ С. Губайдулина считает эту партитуру утерянной. Знаки взяты из 97.

Губайдулина использует принципы графической нотации и в других произведениях. В 1975 году появляется партитура “Rumore e Silenzio” /одна из ее страниц показана в #143/. Здесь, как и в предыдущей пьесе, композитор изобретает необычные формы нотной записи, еще более явно выражая посредством графики те или иные особенности звуковых потоков. Так, звучание колокольчиков изображено в первой и второй строках нотного примера с помощью нескольких маленьких значков в форме колокола. Однако, в этой же партитуре Губайдулина остается верна и своим излюбленным способам записи в нотации на основе традиционной, с использованием “логогрифов” (в условиях бестактовой записи такая нотация становится флуктуационной), алеаторических квадратов и с фиксацией замедления или ускорения темпа с помощью расширяющихся и сужающихся ребер при нотных штилях:

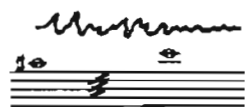


В созданной в 1976 году пьесе “Точки, линии, зигзаги” ощутимо влияние “инструментального театра”. Партитуре предпослано предисловие: “Вначале кларнетист садится за фортепиано вместо пианиста и нажимает правую педаль до цифры 15. В 15-й цифре появляется пианист и играет на струнах рояля. В цифре 24 пианист садится за рояль, и кларнетист движется к назначенному месту лицом к аудитории”¹³⁵. Для записи среднего – каденционного – раздела, когда пианист играет на струнах рояля, а кларнетист исполняет сложные многозвучные пассажи /#144/, Губайдулина использует знаки собственного изобретения и графическую символику.

У бас-кларнета:



- акцентированный мультитонный конкорд в самом высоком регистре;
- конкорд с обертонами;
- quasi cadenza;



- импровизировать в диапазоне, заданном для трели, используя микроинтервалы.

У фортепиано:



- глиссандо по басовым струнам рояля;
- глиссандо по струнам с помощью тряпичной щетки.
- глиссандо по струнам с помощью монетки.

В заключительном разделе пьесы пианист исполняет стремительный пассаж шестнадцатыми на фоне протянутого педального тона у бас-кларнета и в нижнем регистре фортепиано. Быстрое движение по типу *perpetuum mobile* записано в традиционной нотации, и визуальный

¹³⁵ С. Губайдулина не раз предпосылала своим партитурам схемы расположения инструментария на сцене и передвижений исполнителей по сцене и аудитории, как, например, в произведении “Jetzt immer Schnee” /#145/.

контраст равномерных длительностей с прямыми штилями и ребрами созвучен акустическому контрасту мобильной и стабильной частей композиции.

В 1991 году композитор посвятила Л. Ноно композицию с развернутым названием “Слышишь ли ты нас, Луиджи? – вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка (пьеса для 6 ударников)”. Пьеса записана в вербальной и графической нотации с параллельным объяснением отдельных принципов игры: на левой странице разворота описываются конкретные способы исполнительства /#146/, а на правой странице располагается собственно партитура /#147/. В начале партитуры распределены обязанности исполнителей на шести ударных инструментах:

“1. трещотка: импровизация Марка Пекарского, который ведет диалог со стукалочкой.

2. стукалочка:



Текст рассчитан на большую творческую свободу. Дается только основная фабула пьесы: постепенное включение в игру разных поверхностей и пространств инструмента (внутреннее и внешнее пространство, корпус, горлышко, срез, ручка и т.д.).

3, 4, 5, 6 – расположены в 4-х углах концертного зала.

У каждого:

- а) там-там разной величины;
- б) поющие стаканчики (желательно, чтобы они образовывали какой-либо консонанс)”.

Далее дается подробное описание конструкции “стukaлочка” с иллюстрациями и объяснение основных графических символов. Эти расшифровки знаков будут в сокращенном виде повторяться на “левых” страницах партитурных разворотов при описании способов исполнения. Действия со стукалочкой и перемещения исполнителей по сцене вокруг инструментов превращают исполнение в настоящий спектакль.

Таким образом, элементы театрализации становятся неизменными атрибутами произведений С. Губайдулиной. Посвященная Г. Рождественскому симфония в двенадцати частях “Stimmen... Verstummen” рождена, собственно говоря, из дирижерского жеста и на основе пропорций ряда Фибоначчи. В уникальной по замыслу девятой части цикла дирижеру – и его жестам – предоставляется сольная партия при почти полном молчании оркестра. Для такой необычайной кульминации симфонии автором была разработана система нотационных знаков, фиксирующих выразительную дирижерскую жестикуляцию. Статичные знаки дирижера вынесены в отдельную таблицу /#148/, а знаки в движении характеризуются прямо в партитуре при появлении каждого нового знака /см. в #149 первую страницу девятой части симфонии/.

Первому исполнителю симфонии Г. Рождественскому Губайдулина адресовала следующие слова, записанные в рукописи партитуры перед девятой частью:

“Дорогой Геннадий Николаевич,

эта часть, в которой почти нет звуков, посвящена исключительно личности дирижера. Это – Ваша сольная каденция, в которой Вы как бы рассказываете притчу о ритме всей вещи (ритм, основная идея которого – 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 8:13 и т.д. – действительно выполняется в пропорциях симфонии), жесты дирижера как бы “ритмизуют” пустоту. В ц.5 формулируется основной ритм. По существу это – главная тема симфонии, ее внутренний смысл. “Ritardando” ритмического рисунка (увеличение длительности жестов (1 – 2 – 3 – 5 – 8 – 13) подчеркивается общим направлением движений жеста – и завершается экстагическим жестом *statica III*. Дирижер как бы выстраивает здание определенного ритма силой и напряженностью своего жеста и затем с помощью лишь одного единственного движения: ладони вовне (*statica III*) ладони вовнутрь (*statica IV*) – превращает пустоту в звучание мажорного трезвучия (вступление органа в ч. X).

Начало ч. X до ц. 4 является своеобразным “diminuendo” дирижерского жеста: руки постепенно опускаются, застывая в неподвижности на нескольких ступенях разной высоты: [statica IV, statica V, statica VI, statica VII¹³⁶].

Вы скажете скептически:

Ну, предположим, в публичном исполнении эту паузу, это “молчание” оркестра жесты дирижера могут наполнить неким высшим смыслом. Но как быть с записью?

Отвечаю:

Если действительно наполнить высшим смыслом, то аппарат запишет и будет передавать”.

Итак, в партитуре симфонии Губайдулиной возникает новый тип музыкальной коммуникации: визуально-экспрессивный. Если “графические картины” Д. Кейджа, Э. Брауна и их сподвижников рождают музыку – тихую, внутреннюю, или реальную, внешнюю, – то жестикуляционная графика Губайдулиной создает одухотворенную тишину.

Опираясь на принципы традиционной нотации, Губайдулина выстраивает авторскую систему нотной записи, многогранно отражающую ее композиционные замыслы. Точный расчет, ясность штриха в сочетании со свободой изложения, а также заинтересованная направленность на читателя – с тем, чтобы ему было легко понять авторские намерения – все это делает нотную запись Софии Губайдулиной необычайно изящной и коммуникабельной.

¹³⁶ В партитуре изображены сами знаки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нотация XX века попыталась зафиксировать современный ей звуковой мир, его динамичность, насыщенность и неоднозначность, став памятником культуры этого сложного времени. В результате обновленного понимания творчества, на основе достижений технологического прогресса и иного мировосприятия возникли многие музыкальные явления XX века, такие, как микротоновая, алеаторическая, сонористическая и электронная музыки. Влияние нотации на создание новых композиторских техник в каких-то случаях очевидно, в других – менее заметно. При изучении любого современного произведения необходимо учитывать аспекты его нотной записи, которые подчас проливают свет на истоки композиторского замысла, на авторский стиль, творческий метод, техники письма и эстетику.

Музыкальная нотация является вторичной областью для экспериментов, разрабатываемой после того, как обновляется само композиторское творчество, поскольку она только впитывает в себя творческие нововведения и фиксирует их. При этом, в современной музыке возможен и противоположный путь, когда сама нотация рождает почву для музыкальных новшеств (так было в процессе становления графической и вербальной нотации, когда авторы стремились не просто записать какую-либо музыку необычными средствами, а создать сами эти средства для их возможной – но не всегда осуществляемой – музыкальной реализации)¹³⁷. Таким образом, нотация сама становится одним из видов творчества.

Нет никаких предрешенных закономерностей между определенными техниками композиции и их записью. Однако, отдельные специфические типы нотационной реакции на те или иные творческие намерения достаточно очевидны. Например, в тех случаях, когда нотные знаки не определяют однозначную реализацию, обычно обнаруживается использование алеаторических композиционных принципов.

Именно возможность существования различных звучащих эквивалентов одного нотного фрагмента отличает современную ситуацию от той, которая сложилась в музыке XVI-XVII веков – периода, когда многочисленные нотационные эксперименты, взаимодополняющие друг друга, коренились в намерении глубже и многограннее передать на бумаге звуковую композицию. Если в период до формирования моносемантической традиционной нотации варианты записи создавались для письменной передачи одного и того же музыкального произведения разными способами (даже нередко порождая при этом исполнительские интерпретации, отличающиеся друг от друга по звуковому составу /см. об этом 8/), то в наше время, напротив, при прочтении одной и той же недетерминированной партитуры может возникнуть совершенно разная музыка. При аналогичном нотационном многообразии и даже иногда графически схожих методах записи эти два периода покоятся на совершенно разных точках отсчета: в ранний период композиторы стремились найти более точный письменный эквивалент музыкальному замыслу, в поздний – наоборот, вызвать множественность толкований текста. Другой отличительной особенностью современной нотации является ее индивидуализация: едва ли не каждая нетрадиционная нотная запись становится своего рода авторской подписью, которую невозможно подделать.

Едва ли не все современные композиторы ищут средства сломать устоявшуюся в веках систему записи, заложенную еще Гвидо Аретинским. Эта система сковывала музыку в довольно жестких ритмических и звуковысотных пределах. Современные композиторы разными средствами разрушают эту систему, чтобы по-новому разместить на бумаге музыкальные характеристики, используемые ими в музыке. Но, разрушив старую систему, они далеко не всегда могут создать нечто ей равноценное – пусть даже не целую систему, а лишь ее отдельные элементы. Нерешенными остаются многие вопросы, основные среди которых по-прежнему таковы: как зафиксировать агогические и прочие неточности? Как записать на бумаге чувст-

¹³⁷ Как утверждает К. Кардью. “нотация должна быть направлена большей частью к людям, которые ее читают, а не к звукам, которые они извлекают” /153, 26/.

венный момент исполнения? И нужно ли его записывать – или положиться полностью на интуицию исполнителя? Все попытки унификации и стандартизации нотации к успеху не привели. Поэтому практически все многочисленные нововведения не стали общеупотребительными – распространенными оказались лишь некоторые обобщенные нотационные принципы, без конкретной символики. А некоторые виды нотации так и не перешли границу показного эксперимента.

На пороге третьего тысячелетия мы видим, какие способы авангардной нотации получили статус коллективного договора, а какие оказались прочно забытыми. Например, табулатурный метод записи препарации инструментов оказался принятым повсеместно. Особое распространение получил принцип флуктуационной нотации в разных ее видах. Нотация “mobile”, нотация музыки-действия, графическая и вербальная нотации – все эти виды нотной записи, закрепившиеся в качестве нормативных в США в период экспериментаторского авангардизма и постмодернизма, со временем проникли в Европу и получили широкое признание. В российском композиторском творчестве также сформировались направления, связанные с новаторской нотной записью.

Отдельные виды современной нотации промелькнули в истории и исчезли. Например, Мортон Фелдман уже к 1958 году полностью отказался от использования табличной нотации, чем практически завершилось ее развитие. Но нельзя поручиться, что активность подобных малоупотребительных типов нотации не возродится в будущем – или что не возникнут аналогичные и не менее экстравагантные виды записи. Ведь нотация в большинстве случаев стоит на службе у композиции и зависит от ее нужд. А какими они будут в дальнейшем – покажет время.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список нотных примеров

1.	Б. Фернейхоу. "Unity Capsule".....	163
2.	Я. Ксенакис. "Metastasis".....	163
3.	Г. Кауэлл. Карикатура из журнала "Советская музыка", № 5, 1948 год.	164
4.	Г. Кауэлл. "Антиномия".....	164
5.	Г. Кауэлл. "Потоки Манаунауна".....	164
6.	Ч. Айвз. "Хоторн" из "Конкорд-сонаты".....	165
7.	Я. Ксенакис. "Metastasis".....	166
8.	К. Пендерецкий. "Плач по жертвам Хиросимы".	166
9.	Д. Лигети. "Volumina".....	167
10.	Д. Кейдж. "Музыка для ".....	168
11.	Д. Кейдж. "Сонаты и интерлюдии".....	169
12.	Х. Лахенманн. "Pression".....	170
13.	Ф. Донатони. "Черное и белое № 2".	170
14.	Т. Такемицу. "Voice".	171
15.	Л. Берно. "Circles".....	172
16.	Э. Браун. "Музыка для виолончели и фортепиано".	173
17.	Л. Берно. "Sequenza I".....	174
18.	Л. Берно. "Sequenza I", запись в традиционной нотации.	174
19.	Л. Берно. "Sequenza II".....	174
20.	К. Нэнкэрроу. "Этюд № 25".....	175
21.	В. Тарнопольский. "Отзвуки ушедшего дня".....	176
22.	Б. Шеффер. "Tropofonica".....	177
23.	М. Фелдман. "Intersection II".....	178
24.	М. Фелдман. "Projections I".....	178
25.	Д. Кейдж. "Музыка для колоколов".....	178
26.	Э. Браун. "Четыре системы".	179
27.	Л. Берно. "Circles".....	180
28.	Д. Кейдж. "Two", партия флейты.	180
29.	Э. Браун. "Available Forms I", страница 1.....	181
30.	Э. Браун. "Available Forms I", страница 4.....	182
31.	К. Вулф. "Duet II".....	183
32.	М. Фелдман. "Viola and Orchestra".....	184
33.	М. Фелдман. "Durations I".	185
34.	Г. Кауэлл. "Ансамбль".....	186
35.	Л. Андриессен. "Paintings".....	186
36.	С. Буссотти. "Фортепианная пьеса для Дэвида Гюдора" № 4.....	187
37.	Э. Браун. "Декабрь 1952".....	187
38.	Л. Берно. "Passaggio".	188
39.	Т. Райли. "St. Adolf Ring".....	188
40.	К. Берберян. "Stripsody", страница 1.....	189
41.	К. Берберян. "Stripsody", страница 8.....	189
42.	Р. Рейнольдс. "The Emperor of Ice Cream".....	190
43.	Т. Джонсон. "Воображаемая музыка". "Композиция с выделяющимися шестнадцатыми нотами".	190
44.	Т. Джонсон. "Воображаемая музыка". "Соревнующиеся поля".	191
45.	Р. Эшли. "in memoriam ... CRAZY HORSE (symphony)".....	191
46.	К. Кардью. "Treatise".	192
47.	В. Екимовский. "Balletto".....	192

48.	Э. Денисов. "Пение птиц".....	193
49.	А. Кнайфель. "A Prima Vista".....	193
50.	К. Штокхаузен. "Aus den Sieben Tagen".....	194
51.	К. Штокхаузен. "Mixtur".....	195
52.	С. Райх. "Pendulum Music".....	196
53.	Р. Хаубеншток-Рамати. "Mobile for Shakespeare".....	196
54.	Д. Кейдж. "Aria".....	197
55.	Д. Рек. "Blues and Screamer".....	197
56.	А. Лурье. "Формы в воздухе".....	198
57.	И. Стравинский. "Movements".....	199
58.	П. М. Дэвис. "Eight Songs for a Mad King".....	199
59.	В. Екимовский. "В созвездии Гончих Псов".....	200
60.	Д. Крам. "Eleven Echoes of Autumn". Пьеса "Эхо № 5".....	201
61.	Д. Крам. "Makrokosmos". Пьеса "Crucifixus" из I тома.....	202
62.	Д. Крам. "Makrokosmos". Пьеса "Spiral Galaxy" из I тома.....	203
63.	М. Копытман "Letters of Creation".....	204
64.	М. Копытман. "October Sun".....	204
65.	Г. Кауэлл. "Фабрика".....	205
66.	С. Слонимский. "Solo espressivo".....	206
67.	А. Пярт. "Pro et contra".....	207
68.	К. Сероцкий. "Continuum".....	207
69.	С. Слонимский. "Колористическая фантазия".....	208
70.	О. Раева. "...to him".....	208
71.	В. Мартынов. "Пьеса для контрабаса solo".....	209
72.	А. Шёнберг. "Лунный Пьеро". Запись в трехлинейной нотации.....	210
73.	Л. Бетховен. "Соната для фортепиано, ор.26". Запись в Клаварскрибо.....	210
74.	Я. Ксенакис. "Metastasis". Схема.....	211
75.	Я. Ксенакис. "Metastasis". Реализация.....	212
76.	В. Екимовский. "Полеты воздушных змеев".....	213
77.	Ч. Айвз. "Четвертая симфония". Вторая часть.....	214
78.	В. Суслин. "Gioco Appassionato", два фрагмента.....	215
79.	Д. Кейдж. "Музыка перемен".....	215
80.	Д. Кейдж. "Music for Piano".....	216
81.	Д. Кейдж. "Концерт для фортепиано с оркестром".....	217
82.	К. Штокхаузен. "Refrain".....	218
83.	В. Лютославский. "Струнный квартет".....	219
84.	Тан Дун. "On Taoism".....	220
85.	В. Екимовский. "Успение".....	221
86.	В. Екимовский. "Мандала".....	221
87.	К. Штокхаузен. "Hymnen".....	222
88.	Д. Рокберг. "Contra Mortem et Tempus".....	223
89.	Д. Рокберг. "Contra Mortem et Tempus". Цитата из Сонатины для флейты и фортепиано П. Булеза.....	223
90.	Д. Кейдж. "Water Music".....	224
91.	Л. Остин. "The Maze".....	224
92.	С. Райх. "Piano Phase".....	225
93.	С. Райх. "Different Trains".....	226
94.	Т. Райли. "In C".....	226
95.	О. Мессиян. "Timbres-Durées".....	227
96.	К. Штокхаузен. "Studie II".....	228

97. В. Усачевский. "Пьеса для магнитофона".....	229
98. М. Давидовский. "Synchronism № 7".....	230
99. К. Штокхаузен. "Zeitmasze".....	230
100. К. Штокхаузен. "Zyklus".....	231
101. В. А. Моцарт. "Канон для двух скрипок".....	231
102. К. Штокхаузен. "Kontakte".....	232
103. К. Штокхаузен. "Plus-Minus".....	232
104. К. Штокхаузен. "Plus-Minus"(Таблицы).....	233
105. К. Штокхаузен. "Stimmung". Модели.....	234
106. К. Штокхаузен. "Stimmung". Магические имена.....	235
107. К. Штокхаузен. "Stimmung". Схема.....	236
108. М. Кагель. "Anagrama I".....	237
109. М. Кагель. "Transición II". Вращающиеся диски и полосы.....	238
110. М. Кагель. "Transición II".....	239
111. М. Кагель. "Sonant". "Fin I".....	240
112. М. Кагель. "Sonant". "Fin II".....	241
113. М. Кагель. "Mimetics".....	241
114. М. Кагель. "Improvisation ajoutée".....	242
115. М. Кагель. "Prima Vista".....	243
116. М. Кагель. "Phonophonie".....	243
117. М. Кагель. "Ein Brief".....	244
118. М. Кагель. "Phonophonie". Инструментальные партии.....	244
119. М. Кагель. "Pas de cinq".....	245
120. М. Кагель. "Ludwig van".....	246
121. М. Кагель. "Ludwig van".....	247
122. М. Кагель. "Ludwig van".....	248
123. М. Кагель. "Ludwig van".....	248
124. Д. Кейдж. "Imaginary Landscape № 4".....	249
125. Д. Кейдж. "4'33".....	250
126. Д. Кейдж. "Variations I".....	250
127. Д. Кейдж. "Variations I". Пример расшифровки.....	251
128. Д. Кейдж. "Fontana Mix".....	251
129. Д. Кейдж. "What about the noise...".....	252
130. Д. Крам. "Ancient Voices of Children".....	253
131. Д. Крам. "Black Angels". № 7.....	254
132. Д. Крам. "Black Angels". № 2.....	255
133. Д. Крам. "Black Angels". № 3.....	255
134. Д. Крам. "Black Angels". № 4.....	255
135. Д. Крам. "Black Angels". № 6.....	256
136. Д. Крам. "Black Angels". № 13.....	256
137. С. Губайдулина. "Detto-I".....	257
138. С. Губайдулина. "Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского".....	257
139. С. Губайдулина. "Detto-I". Прелюдирование.....	258
140. С. Губайдулина. "Detto-I". Завершение.....	258
141. С. Губайдулина. "Семь слов".....	259
142. С. Губайдулина. "Vivente – non vivente".....	260
143. С. Губайдулина. "Rumore e silenzio".....	260
144. С. Губайдулина. "Точки, линии, зигзаги".....	261
145. С. Губайдулина. "Jetzt immer schnee".....	261

146. С. Губайдулина. “Слышишь ли ты нас, Луиджи?” Левая сторона разворота.	262
147. С. Губайдулина. “Слышишь ли ты нас, Луиджи?” Правая сторона разворота.....	263
148. С. Губайдулина. “Stimmen... Verstummen”. Статичные знаки дирижера.	264
149. С. Губайдулина. “Stimmen... Verstummen”. Начало девятой части.....	265

Нотные примеры

1. Б. Фернейхоу. "Unity Capsule".

2) Before 15" pressor extend hand-joint fully.

Presto

Ex. I. 1.3

1) 15" of absolute silence and lack of movement in (changing direction)

Flute

Voice

no The absence of information on the score line indicates a normal mode of production, unless contrary instructions appear in the flute part.

Ex. I. 1.4

Flute

Voice

make noise

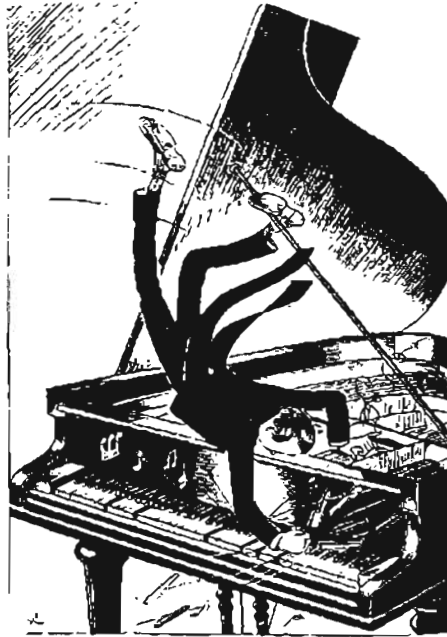
return hand-joint to normal position

return instrument from lip abruptly

return instrument abruptly to playing position.

2. Я. Ксенакис. "Metastasis".

3. Г. Кауэлл. Карикатура из журнала "Советская музыка", № 5, 1948 год.



4. Г. Кауэлл. "Антиномия".

Presto

Piano

ff

ff

5. Г. Кауэлл. "Потоки Манаунауна".

Piano

top notes *fff* emphasized melodically

fff etc.

slow arpeggios

cresc. e rit.

8va

8va

8va

6. Ч. Айвз. "Хоторн" из "Конкорд-сонаты".

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff features a series of chords, each enclosed in a rectangular box. The dynamic marking *pp* is written below the first two boxes, and *pp sempre* is written below the third. The middle and bottom staves contain a melodic line with a tempo marking of *moderately slow* at the beginning.

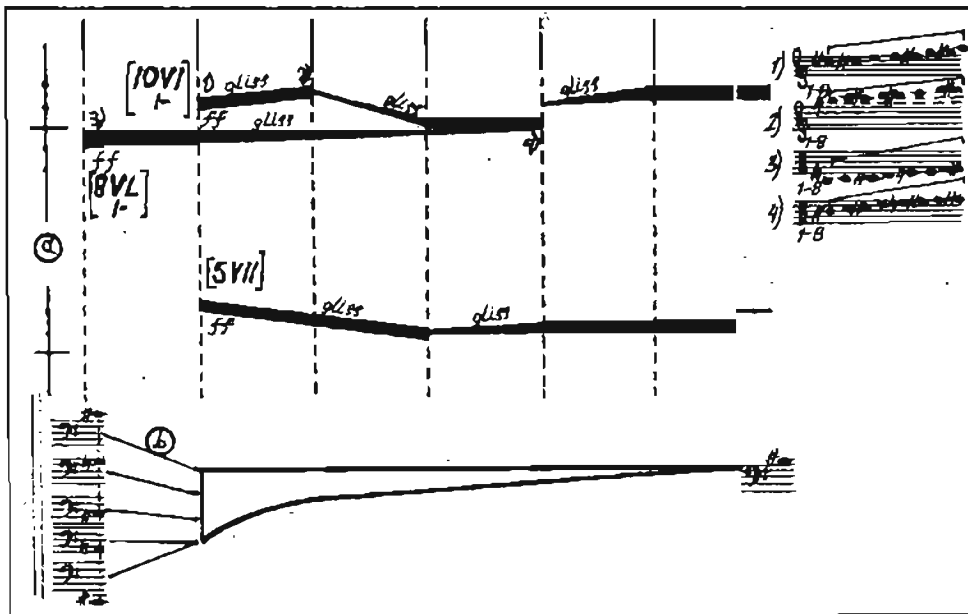
The second system continues the musical score with three staves. The top staff has several boxed chords. The middle and bottom staves show the continuation of the melodic line from the first system.

The third system consists of three staves. The top staff contains a sequence of boxed chords. The middle and bottom staves continue the melodic and harmonic development.

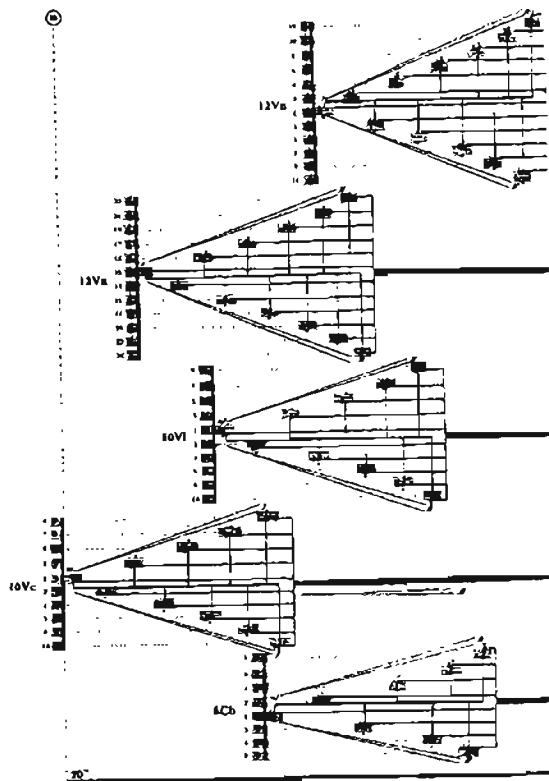
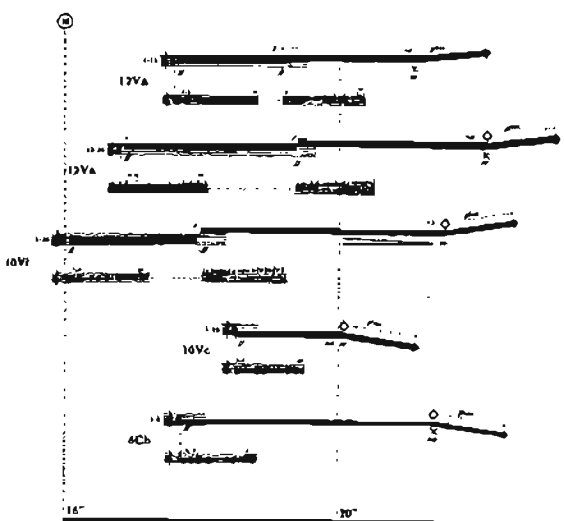
The fourth system consists of three staves. The top staff has boxed chords. The middle and bottom staves conclude the melodic line of this section.

* Played by using a strip of board $1\frac{1}{4}$ in. long and heavy enough to press the keys down without striking.

7. Я. Ксенакис. "Metastasis".



8. К. Пендерецкий. "Плач по жертвам Хиросимы".




13

Tutti
Gesamt-
kopf

cresc. molto

fff

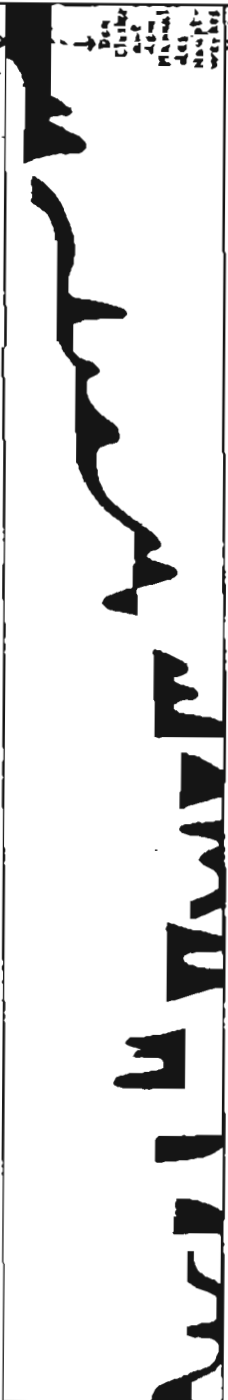
(auf einem andern Manual)



Right
Hand

fff


cresc. molto



Left
Hand

fff

cresc. molto



Pedal

Den
Clavier
auf
dem
Manual
des
Haupt-
werktes
alles
weiter
halten.

MUSIC FOR

JOHN CAGE

CLARINET IN B \flat

0'00" - 0'00" ↔ 0'20"

0'00" ↔ 1'15"

2'50" ↔ 4'05"

11. Д. Кейдж. "Сонаты и интерлюдии".

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT	SPACE FROM BRIDGE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO BRIDGE	SPACE FROM BRIDGE	MATERIAL	STRINGS LEFT	SPACE FROM BRIDGE	TONE
46ms				SCREW	2-3	1 1/4"				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/4"				G
				SCREW	2-3	1 3/4"				F
				SCREW	2-3	1 3/4"				E
				SCREW	2-3	1 3/4"				D
				SAL. BOLT	2-3	2"				C
				SCREW	2-3	1 3/4"				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/4"				B
				SCREW	2-3	2 1/4"				B
				SCREW	2-3	1 3/4"				A
				MED. BOLT	2-3	2"				A
				SCREW	2-3	2 1/4"				G
				SCREW	2-3	3 1/4"				F
				SCREW	2-3	2 1/4"				F
		SCREW	1-2	3 1/4"	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/4"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4"
				SCREW	2-3	1 3/4"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	1 3/8"				E
				SCREW	2-3	1 3/8"				C
				SCREW	2-3	1 3/8"				C
				MED. BOLT	2-3	3 1/4"				B
				SCREW	2-3	4 3/8"				A
	RUBBER	1-2-3	4 1/2"	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				G
				SCREW	2-3	1 3/4"				F
				SCREW	2-3	2 3/8"				F
	RUBBER	1-2-3	5 3/4"							E
	RUBBER	1-2-3	6 3/4"	FURN. BOLT + NUT	2-3	6 3/8"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/8"				D
	RUBBER	1-2-3	3 3/8"							D
				BOLT	2-3	7 1/8"				C
				BOLT	2-3	2"				B
				SCREW	2-3	1"				B
	SCREW	1-2	10"				RUBBER	1-2-3	8 1/4"	B
	(PLASTIC (no. 0))	1-2-3	2 3/8"				RUBBER	1-2-3	4 1/2"	G
	PLASTIC (no. 1)	1-2-3	2 7/8"				RUBBER	1-2-3	10 1/8"	G
	PLASTIC (no. D)	1-2-3	4 1/4"				RUBBER	1-2-3	5 1/8"	D
	PLASTIC (no. 1 - 1/2)	1-2-3	4 1/8"				RUBBER	1-2-3	9 3/8"	D
	BOLT	1-2	15 1/2"	BOLT	2-3	1 1/8"				D
	BOLT	1-2	14 1/2"	BOLT	2-3	7/8"				D
	BOLT	1-2	14 3/4"	BOLT	2-3	9/16"				C
	RUBBER	1-2-3	9 1/2"	MED. BOLT	2-3	10 1/8"				B
	SCREW	1-2	5 7/8"	LG. BOLT	2-3	5 3/8"				A
	BOLT	1-2	7 1/8"	MED. BOLT	2-3	2 1/4"				A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4"	LG. BOLT	2-3	3 3/4"				G
				BOLT	2-3	1 1/8"				D
	SCREW + RUBBER	1-2	4 1/8"							D
	ERASER (no. 1)	1	6 3/4"							D

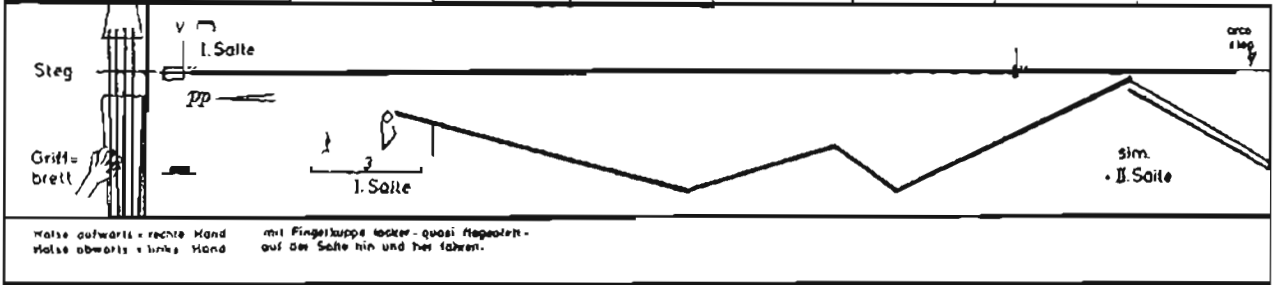
MEASURE FROM BRIDGE

12. X. Лакенманн. "Prestion".

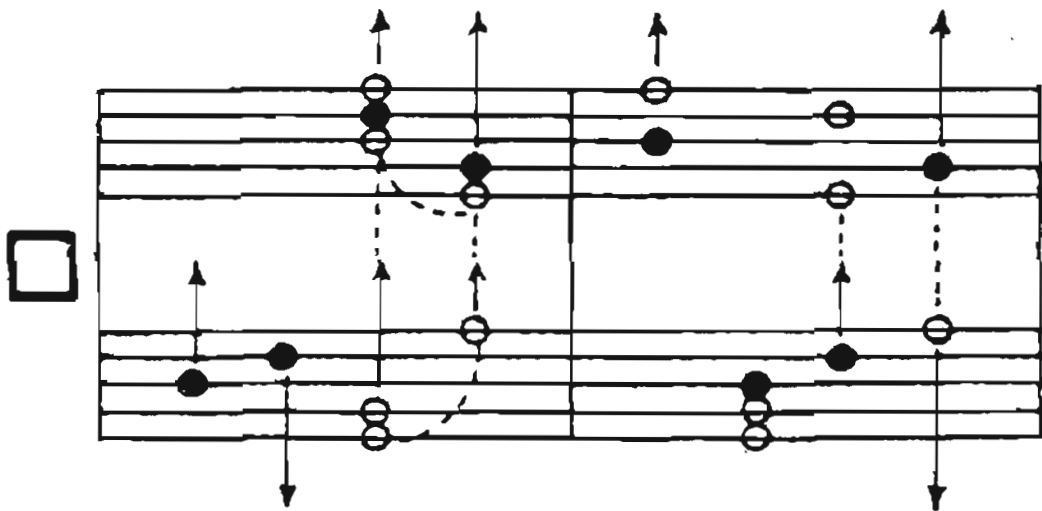


ca. 66

(Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)



13. Ф. Донатони. "Черное и белое № 2".



14. Т. Такемицу. "Voice".

4 - 5 sec.

Qui

flatt.

gradually

accel.

(slowly)

lento ordin.

quasi flatt.

Qui

10 10 A Pr.

Detailed description of the musical score: The score consists of six systems of musical notation. The first system includes a 'Qui' marking and dynamic markings: *f*, *mf*, *fp*, *mf*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *fp*, *subff*, *f*, *fff*. The second system has dynamics: *f*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, *pp*. The third system includes dynamics: *p*, *mf*, *pp*, *fp*, *mf*, *f*, *fff*, *fff*, *mp*, *f*. The fourth system has dynamics: *(mf)*, *p*, *f*, *fff*, *fp*, *mf*, *ppp*, *p*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *ff*. The fifth system includes dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mp*, *p*. The sixth system has dynamics: *ppp*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *subp*, *f*, *subp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *pp*. The score is annotated with various performance instructions: '4 - 5 sec.' at the beginning, 'Qui' at the start of the first system, 'flatt.' above the first system, 'gradually' above the second system, 'accel.' above the fourth system, '(slowly)' above the fourth system, 'lento ordin.' above the fifth system, and 'quasi flatt.' above the fifth system. There are also several circled 'O' symbols and other markings like '10 10 A Pr.' and 'Qui' in the sixth system.

* O means that the ring of the ring key to be pressed down.

15. Л. Берно. "Circles".

The musical score is arranged in three systems, each with two staves. The first system includes wood chimes and marimba. The second system includes wood chimes and harp. The third system includes xylophone (xyl.).

System 1:
- **wood chimes:** Features three pairs of notes with stems pointing up, followed by two single notes with stems pointing up.
- **marimba:** Features a series of notes with stems pointing down, followed by a dense, textured block of notes.

System 2:
- **wood chimes:** Features three pairs of notes with stems pointing down, followed by two single notes with stems pointing down.
- **harp:** Features a series of notes with stems pointing down, followed by a dense, textured block of notes.

System 3:
- **xyl.:** Features four pairs of notes with stems pointing down, followed by a dense, textured block of notes.

MUSIC FOR CELLO AND PIANO (1954-56)

E. Braun

The image displays three systems of handwritten musical notation for Cello and Piano. Each system consists of two staves: the upper staff is for the Cello (labeled 'Cello.' on the left) and the lower staff is for the Piano (labeled 'Piano' on the left). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system includes a tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking 'p'. The second system features a large bracket on the left side, possibly indicating a section or a specific performance instruction. The third system continues the musical development. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

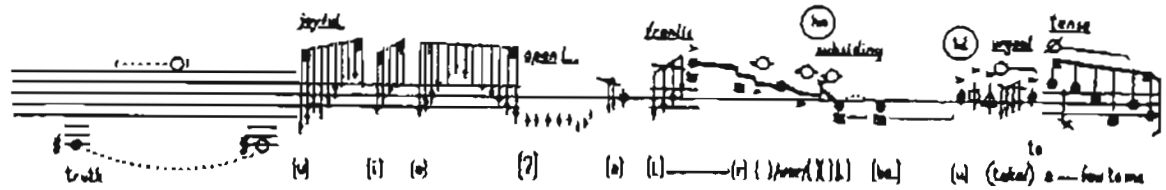
17. Л. Берно. "Sequenza I".



18. Л. Берно. "Sequenza I", запись в традиционной нотации.



19. Л. Берно. "Sequenza III".



20. К. Нэнкэрроу. "Этюд № 25".

1. $\text{♩} = 120$ All *staccato*. All other durations indicated by —

Handwritten musical score for "Etude No. 25" by K. Nankarrou. The score is written on three systems of staves. The first system includes a treble clef, a bass clef, and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with many notes, some marked with "staccato" and others with a horizontal line indicating duration. A tempo marking "♩ = 120" is present. The second system continues the piece with similar notation. The third system shows a change in tempo to "1000" and includes a "loco" marking. The score is written in a sketchy, handwritten style.

(25)

21. В. Тарнопольский. "Отзвуки ушедшего дня".

10"

Voc. *ppp cresc. molto* *cresc.*

ppp *p* *pp* *quasi f* *p* *f*

senza tono

P-no *ppp cresc. molto f*

10" 5"

full. ord. *dim.* *morendo* *ppp*

con tono reale

bat. *dim.* *p* *f* **G.P.**

dim. *morendo* *ppp*

22. Б. Шеффер. "Торфоника".

This is a musical score for a percussion ensemble, titled "Торфоника" (Tophonica) by Boulez. The score is written on a grid of 12 staves. The instruments and parts are labeled as follows:

- marc. (maracas)
- cel. (celeste)
- vcl. (vibraphone)
- vl. (violin)
- tr. (trumpet)
- cor. I. (cor Anglais)
- tom tom
- gtr. (gong)
- fg. (fagot)
- cl. (clarinet)
- sd. (saxophone)
- ob. (oboe)
- cassa (cassa di leg.) (cassidy)
- tmh. (tom-tom)
- ch. (chimes)
- trbn. (trubna)
- vc. (vcl.)
- db. (double bass)
- ch. (chimes)
- sd. (saxophone)
- trbn. (trubna)
- vc. (vcl.)
- db. (double bass)

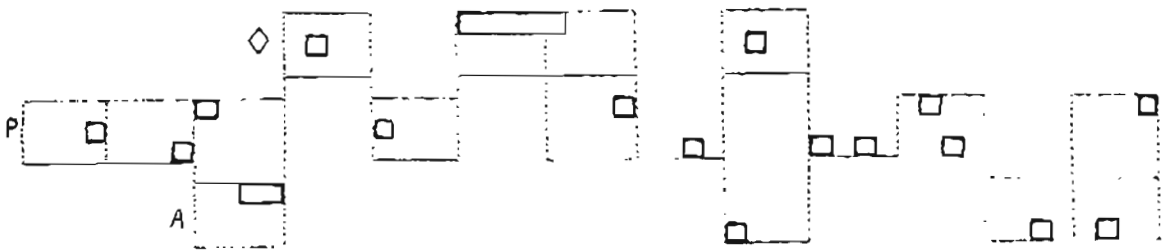
The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom right corner of the score contains the number "27-30".

23. М. Фелдман. "Intersection II".

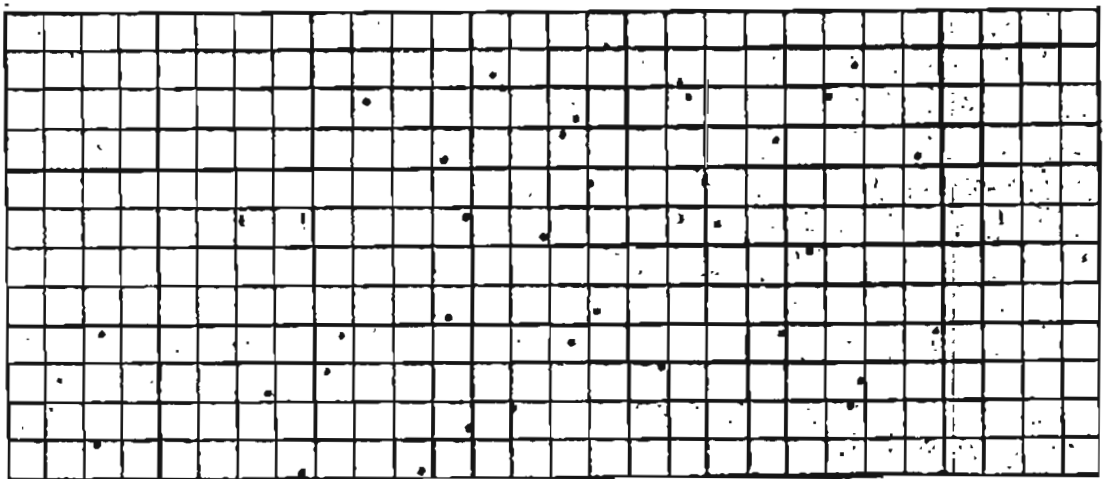
□ - 158

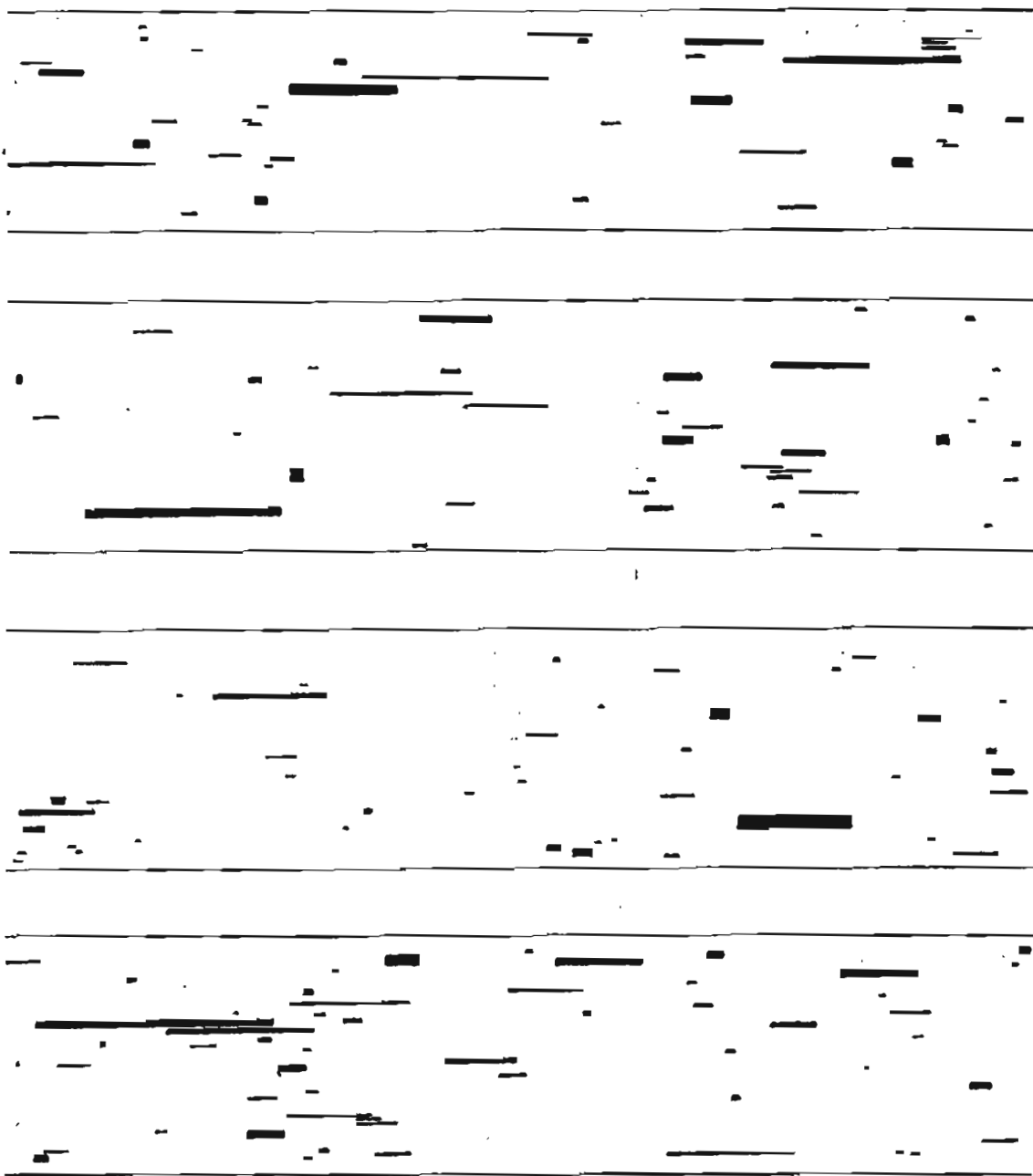


24. М. Фелдман. "Projections I".



25. Д. Кейдж. "Музыка для колоколов".





27. Л. Берно. "Circles".

$\text{♩} = 58 - 66 - 80$

p. 21

2 bongos
3 tablas
3 tom-toms
timp.
3 triangles
hi-hat
3 susp. cymb.
1 tom-tom
3 concertos
lajon
bells

3 wood blocks
log drum
mar

voice

Barri nglesan esah rollo ng yS Lroll s who leO y er dome ins Cal Lide! high

3 triangles
3 susp. cym.
tom-tom
hi-hat
vib.
chinese gong

Basque drum
2 bongos
snare drum
3 tam-tams
2 congas
bass drum

5 temple blocks

xyl.

harp

28. Д. Кейдж. "Two", партия флейты.

0'00" ↔ 0'45" 0'30" ↔ 1'15"



1'00" ↔ 1'45" 1'30" ↔ 2'15"

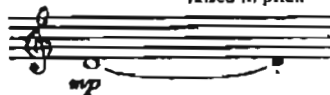


2'00" ↔ 2'45" 2'30" ↔ 3'15"



3'00" ↔ 3'45" 3'30" ↔ 4'15"

almost imperceptibly
raised in pitch



4'00" ↔ 4'45" 4'30" ↔ 5'15"



Flute
Oboe
E♭ Clarinet
B♭ Clarinet
Bassoon
Horn
Trumpet
Trombone
Harp
Piano
alt. sax.
baritone sax.
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

The image shows a page of a musical score for "Available Forms I" by Edgard Varèse. The score is written for a large ensemble of instruments, including Flute, Oboe, Eb Clarinet, Bb Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is characterized by its graphic notation, with large, bold numbers '4' and '5' overlaid on the musical staves. The '4' is positioned in the upper right section, and the '5' is in the lower right section. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings, such as 'pizz.' and 'mf'. The score is divided into several measures, with the '4' and '5' spanning across multiple measures. The overall style is experimental and graphic, reflecting Varèse's innovative approach to music.

31. К. Вулф. "Duet II".

The image displays a handwritten musical score for a duet between a Horn (H.) and a Piano (P.). The score is organized into several systems, each containing staves for both instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions like *1st proposed*, *change direction of, in case, after*, *illud*, and *after 2 of 1st time*. The score is annotated with various symbols, including circles, squares, and arrows, which likely represent specific performance techniques or editorial changes. The handwriting is in black ink on a white background.

32. М. Фелдман. "Viola and Orchestra".

This musical score is for the piece "Viola and Orchestra" by M. Feldman. It is a full orchestral score with a viola part. The score is written in 2/4 time and begins with a *pppp* dynamic marking. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Contrabassoon (Cb. Bsn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score consists of 12 measures. The Piccolo part has a *pppp* dynamic marking. The Flute 1 part has a *mp* dynamic marking. The Flute 2 part has a *mp* dynamic marking. The Clarinet 1 part has a *mp* dynamic marking. The Clarinet 2 part has a *mp* dynamic marking. The Bassoon 1 part has a *mp* dynamic marking. The Bassoon 2 part has a *mp* dynamic marking. The Contrabassoon part has a *mp* dynamic marking. The Violin 1 part has a *mp* dynamic marking. The Violin 2 part has a *mp* dynamic marking. The Viola part has a *mp* dynamic marking. The Violoncello part has a *mp* dynamic marking. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

33. М. Фелдман. "Durations 1".

The top system of the musical score consists of two systems of staves. The first system contains five staves: a grand staff (treble and bass clefs) with a piano part, and three additional staves. The second system contains five staves: a grand staff with a piano part, and three additional staves. The notation is dense and includes various rhythmic values and articulation marks.

The bottom system of the musical score consists of two systems of staves. The first system contains five staves: a grand staff with a piano part, and three additional staves. The second system contains five staves: a grand staff with a piano part, and three additional staves. The notation is dense and includes various rhythmic values and articulation marks. At the bottom of the first system, the following labels are present: **PIANO**, **MIRIAM**, and **OTTAVO**.

34. Г. Кауэлл. "Ансамбль".

Larghetto

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello I
Violoncello II
Trombe I
Trombe II
Trombe III

срещ. poco a poco
срещ. poco a poco
срещ. poco a poco

Detailed description: This is a musical score for an ensemble piece by G. Kavel. It is marked 'Larghetto'. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and three Trombe (Trumpets). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and brass have melodic lines. There are three instances of the instruction 'срещ. poco a poco' (ritardando) in the score.

35. Л. Андриессен. "Paintings".

Musical sketches and abstract drawings.

Detailed description: This page contains several hand-drawn musical sketches and abstract drawings. At the top, there are some notes and a clef. Below that, there are several lines of musical notation, some of which are heavily scribbled over. There are also some abstract drawings, including a large, dark, curved shape on the left side and some smaller, more complex shapes on the right side. The overall style is very expressive and gestural.

36. С. Буссотти. "Фортепианная пьеса для Дэвида Тюдора" № 4.

7 modi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

disegno del 1969

adattamento pianistico: 27.3.1999

6

37. Э. Браун. "Декабрь 1952".

Edg. Varèse
22.12.1952

38. Л. Берио. "Passaggio".

qu'est-ce que c'est? — in sogno — allora
 c'est bien extraordinaire — in sogno — fatti sotto
 einszwei polizei — in sogno — sentire? — sentirsi — la mamma è bella
 you should have been home — in sogno — e i fatti di luglio
 sleeping — endless — wenige wissen das

4/4 3/4 2/4

39. Т. Райли. "St. Adolf Ring".

11/8

7/8 7/8 7/8 7/8

7/8 7/8

7/8

40. К. Берберян. "Stripsody", страница 1.

~STRIPSODY~
CATHY BERBERIAN
Graphics by Roberto Zamarin

AAA
AAAA
OOO
AAAA
OOO
BLEACH!
BOOM
BBBBRRRR
OOO
BOOM BOOM

41. К. Берберян. "Stripsody", страница 8.

tsk Sem-pre li-ba-ra deg-g'i-o fol-les-g
SIGH
DONG DONG DONG
She's got a lick-et to ride She's got

42. Р. Рейнольдс. "The Emperor of Ice Cream".

260 165 170 175 180 185

emperor emperor of

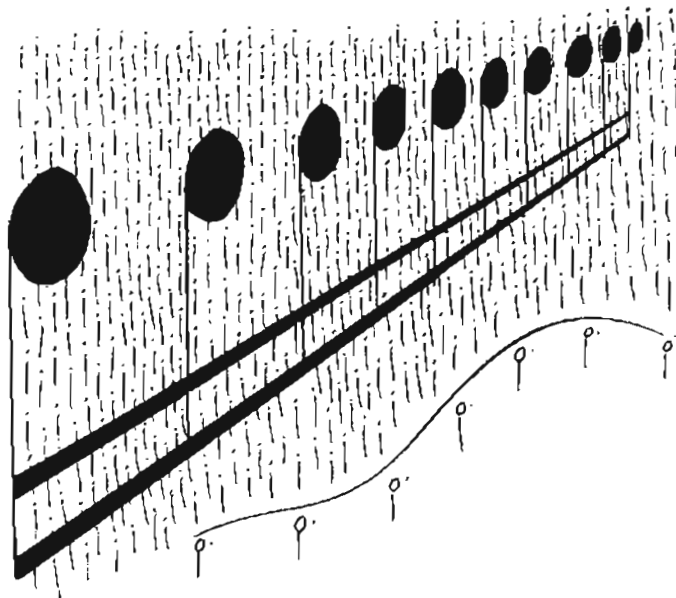
emperor THE ice

ice-cream

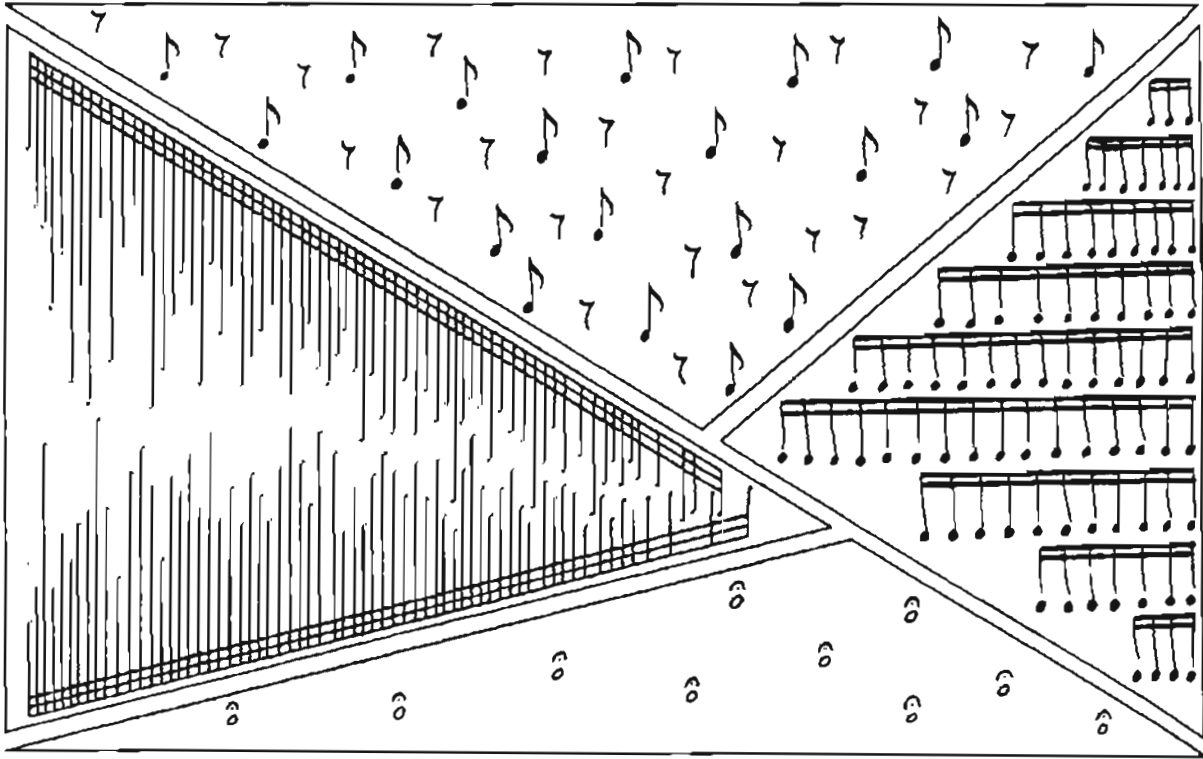
11927

The music is to be sung as well as played.

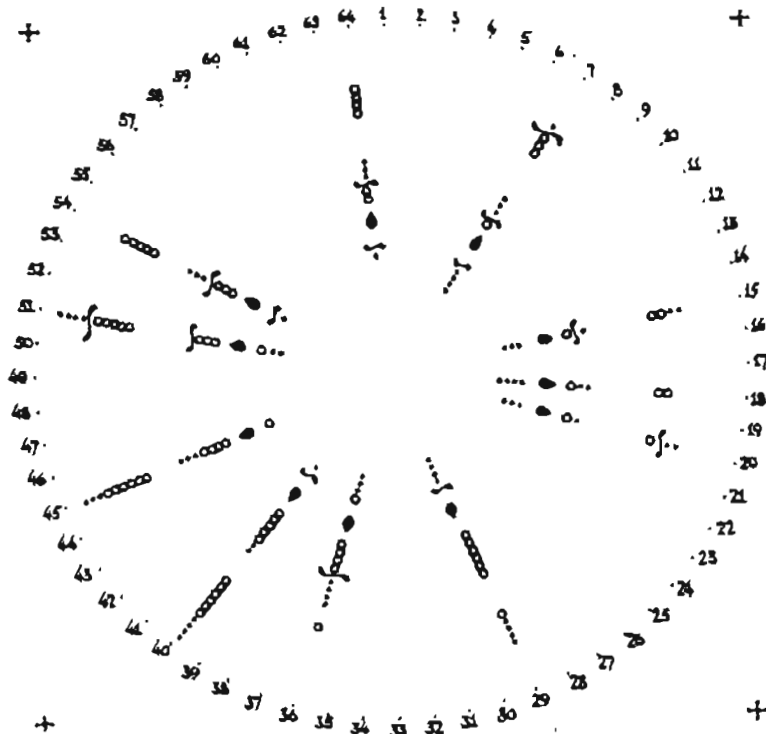
43. Т. Джонсон. "Воображаемая музыка". "Композиция с выделяющимися шестнадцатью нотами".



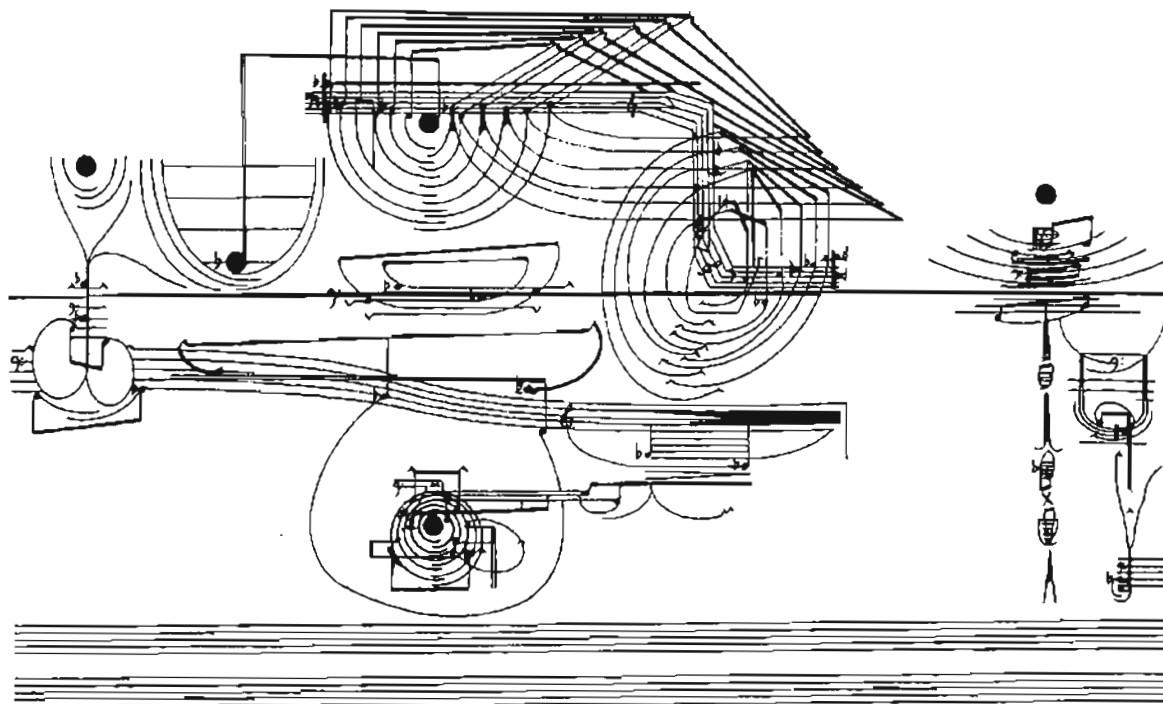
44. Т. Джонсон. "Воображаемая музыка". "Соревнующиеся поля".



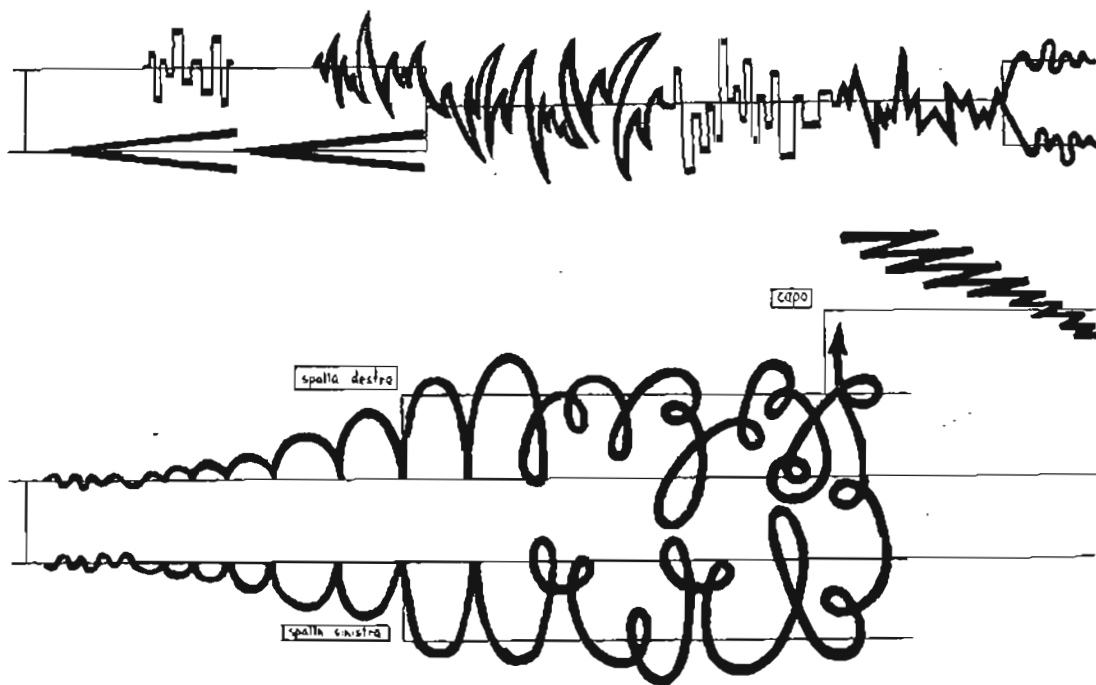
45. Р. Эшли. "in memoriam ... CRAZY HORSE (symphony)".



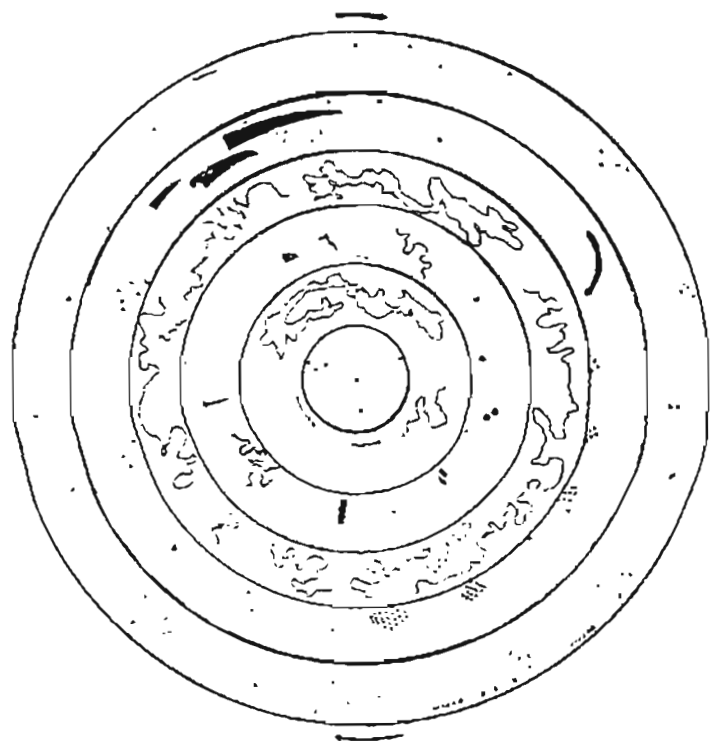
46. К. Кардю. "Treatise".



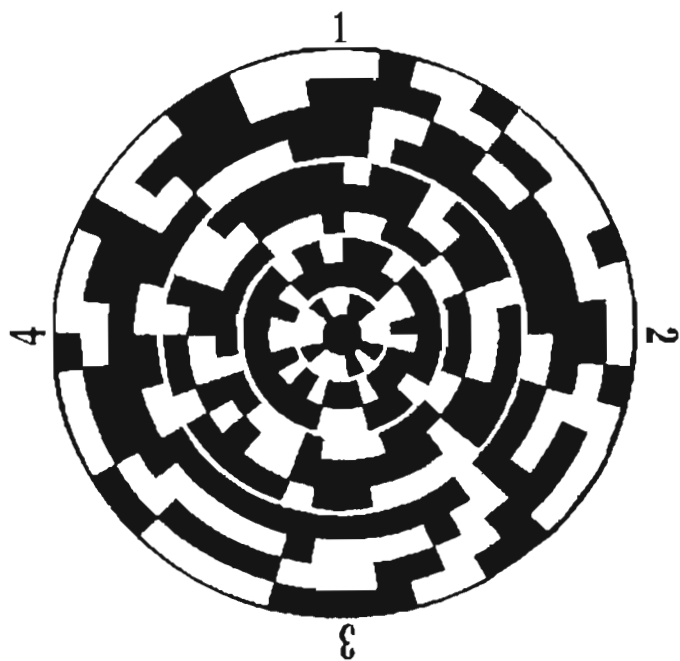
47. В. Екимовский. "Balletto".



48. Э. Денисов. "Пение птиц".



49. А. Кнайфель. "A Prima Vista".



für circa 4 Spieler

RICHTIGE DAUERN

Spieler einen Ton
Spieler ihn so lange
bis Du spürst
daß Du aufhören sollst.

Spieler wieder einen Ton
Spieler ihn so lange
bis Du spürst
daß Du aufhören sollst.

Und so weiter

Höre auf
wenn Du spürst
daß Du aufhören sollst.

Ob Du aber spielst oder aufhörst.
Höre immer den anderen zu

Spieler am besten
wenn Menschen zuhören

Probe nicht

HOLZ

① 4 | 8 | 36

②

U. U. U. U. U. U. U. U. U. U.

Solo

3 **KURZ**

24: (24 gilt für 1 Instrument; 12 bei 2 Instr.;
8 bei 3 Instr. etc.)

ALLE LAUTSTARKEN MISCHEN

MÖGLICHST IN DER DAVSEN SPIELEN, VOR ALLEM IN DER LETZTEN

H

S

52. C. Paix. "Pendulum Music".

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS,
SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

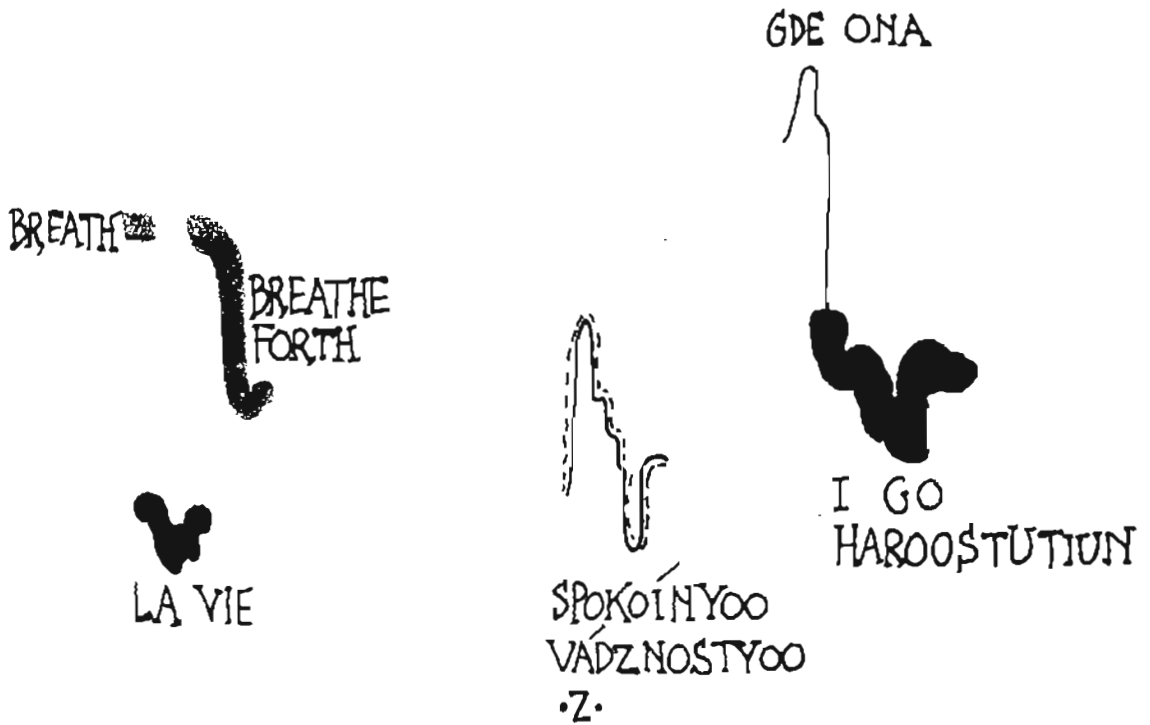
The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cuts of the amplifiers.

Alan Rich 9/69

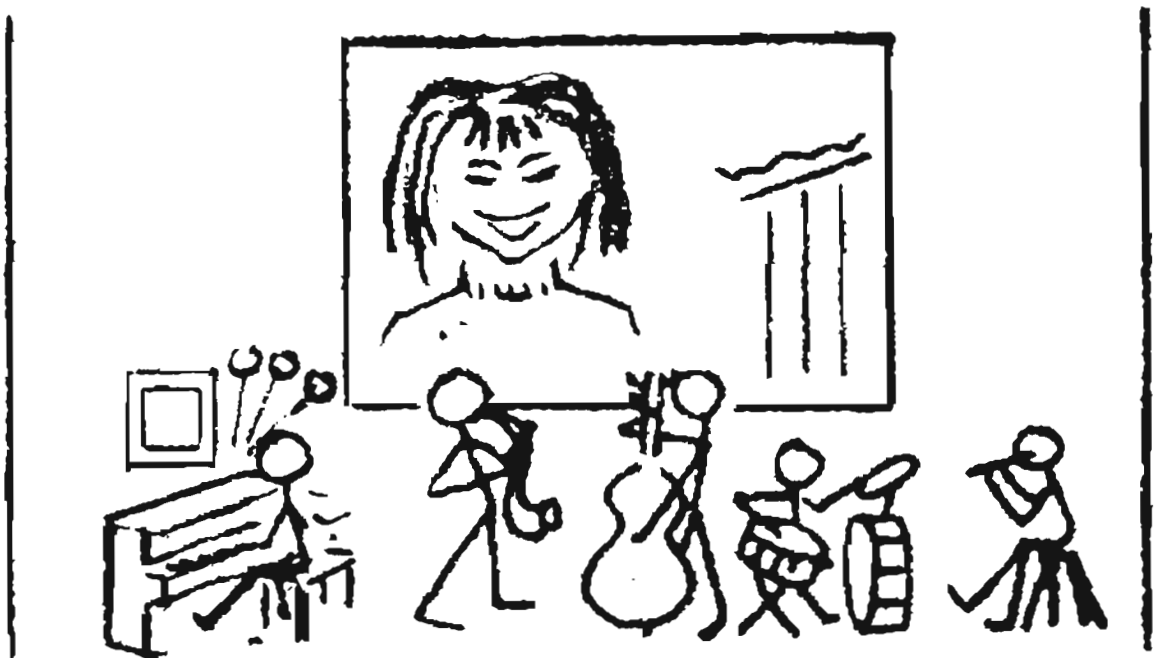
53. P. Хаубеншток-Рамати. "Mobile for Shakespeare".

romana haubenstock-ramati
mobile for shakespeare
sonnets 33 and 34

54. Д. Кейдж. "Aria".



55. Д. Рек. "Blues and Screamer".



56. А. Лурье. "Формы в воздухе".

The image displays a handwritten musical score for the piece "Forms in Air" (Формы в воздухе) by Alexander Lurie. The score is written on two staves, a treble clef (top) and a bass clef (bottom), and is divided into three distinct sections. The first section at the top features a melodic line in the treble clef with dynamics ranging from *mf* to *pp*, and a bass line with dynamics from *p* to *pp*. The second section in the middle consists of three measures, each with a treble clef staff and a bass clef staff, showing a dynamic range from *mf* to *ppp*. The third section at the bottom includes a treble clef staff and a bass clef staff with triplets and dynamics from *ff* to *ppp*. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings, all written in black ink on white paper.

57. И. Стравинский. "Movements".

A musical score for Stravinsky's "Movements". It features five staves: Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. III), Violoncello (Vcl. IV), and Piano (P.). The tempo is marked as quarter note = 104. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

58. П. М. Дэвис. "Eight Songs for a Mad King".

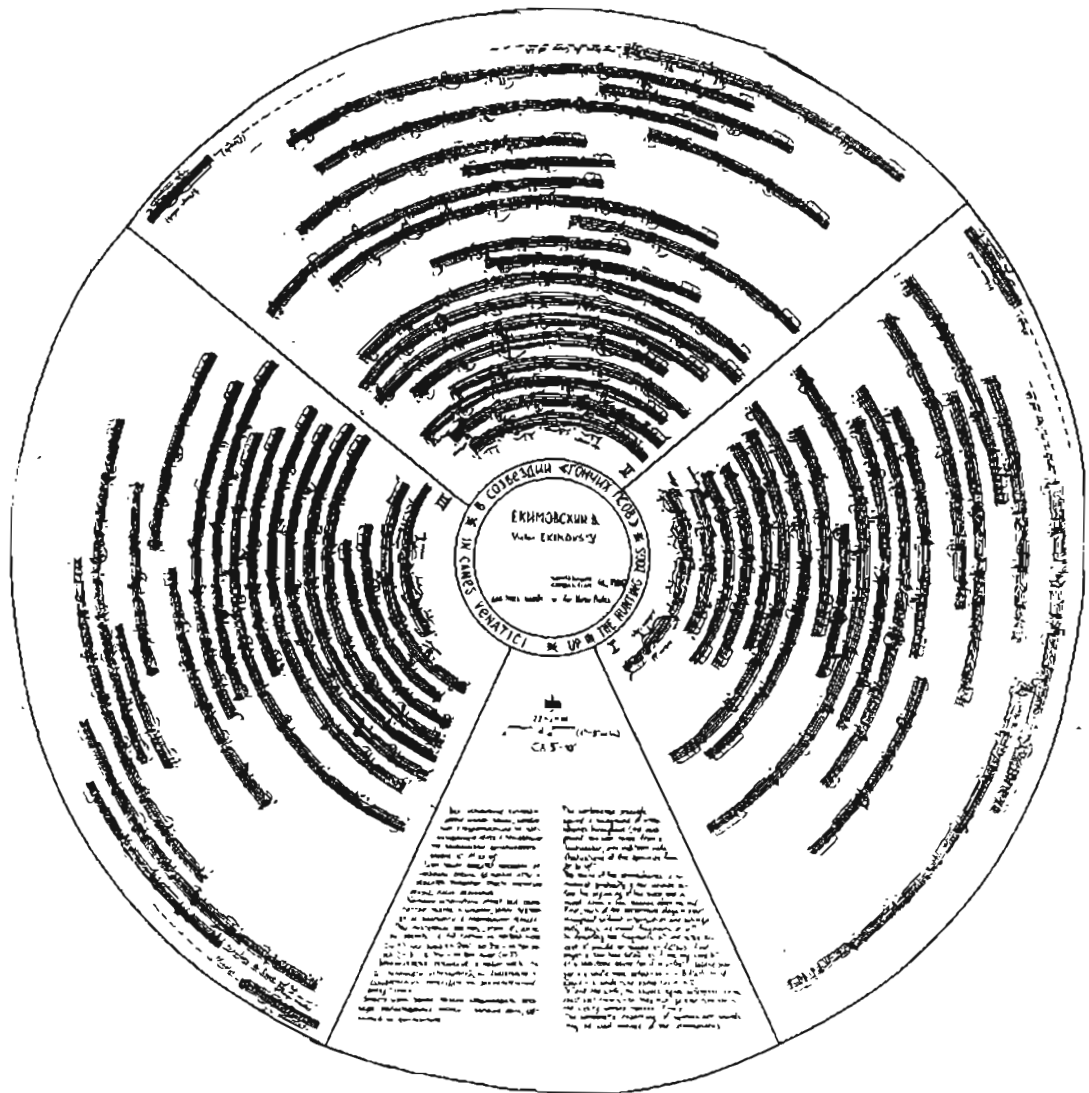
A musical score for "Eight Songs for a Mad King" by Peter Maxwell Davies. The score is written for voice and piano. The vocal line is highly expressive, with lyrics such as "let us talk, let us talk", "I mean no harm", "to re-mem-ber", "to re-mem-ber", "I mean no harm", and "let us talk". The piano accompaniment is intricate, with many notes and rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

57. И. Стравинский. "Movements".

A musical score for Stravinsky's "Movements". The score consists of five staves, labeled K, I, II, III, and IV from top to bottom. The top staff (K) is the most active, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The other staves (I, II, III, IV) provide harmonic support with various textures and dynamics. A tempo marking of $\text{♩} = 104$ is present at the beginning of the first staff.

58. П. М. Дэвис. "Eight Songs for a Mad King".

A musical score for Peter Maxwell Davies' "Eight Songs for a Mad King". The score is highly complex and features a large, arched melodic structure. It includes multiple staves with dense notation and handwritten annotations. The lyrics are written below the staves, including phrases like "let us talk", "I mean no harm", "to re- mem-ber", "I mean no harm", and "let us talk". The score is characterized by its intricate rhythmic patterns and complex melodic lines.



61. Д. Крам. "Макрокосмос". Пьеса "Crucifixus" из I тома.

4. Crucifixus (SYMBOL) Capricorn $\text{♩} = 40$

(Darkly mysterious $\text{♩} = \text{ca. 3 sec}$)

(Darkly mysterious $\text{♩} = \text{ca. 3 sec}$)

come sopra ($\text{♩} = \text{ca. 3 sec}$)

(Darkly mysterious $\text{♩} = \text{ca. 3 sec}$)

Adagio molto $\text{♩} = 40$; sereno, transcendental

(Darkly mysterious $\text{♩} = \text{ca. 3 sec}$)

Capricorn $\text{♩} = 40$

(Darkly mysterious $\text{♩} = \text{ca. 3 sec}$)

(R.L.F.V)

The image displays a complex musical score for the piece 'Crucifixus' by D. Kraus. The score is arranged in a vertical, cross-like format. At the top, the title '4. Crucifixus (SYMBOL) Capricorn' is written, followed by the tempo marking 'Adagio molto' and 'sereno, transcendental'. The score consists of several staves: a top staff for voice with lyrics 'come sopra', a middle section for piano with multiple staves, and a bottom staff for voice with lyrics 'Darkly mysterious'. The music is heavily annotated with dynamics such as 'ppp', 'pp', 'p', 'f', 'ff', and 'fff', and performance instructions like 'Darkly mysterious' and 'come sopra'. A central vertical line contains a series of circled numbers (1 through 7) that likely correspond to specific sections or measures. The score is signed '(R.L.F.V)' at the top right. The overall appearance is that of a handwritten manuscript with dense notation and markings.

The image displays a complex musical score for the piece "Spiral Galaxy" by John Cage. The score is arranged in a spiral pattern, starting from the center and moving outwards. It features multiple staves for various instruments, including strings, woodwinds, and percussion. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *pppp*. Performance instructions are scattered throughout, such as "Vast, lonely, timeless (Δ = 20 ≈ 3 sec.)" and "Like tracks made for 8th part harmonic". The score is densely packed with musical symbols and includes various annotations and markings.

63. М. Копытман "Letters of Creation".

by which the mountains and hills

by which the seas and rivers

by which the trees and herbs

Rubato (♩ = ca 56)

the lakes

were created

(repeat three times)

ppp

64. М. Копытман. "October Sun".

9

na-dma-ot tears are made

na-dma-ot tears are made

dma-ot are made

ppp

65. Г. Кауэлл. "Фабрика".

Andante

mp
Principal melody in Alto

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked "Andante". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (mp). The first system includes the instruction "Principal melody in Alto". The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and septuplets.

1

Hinter der Bühne

alla tromba (ohne Mundstück)

ff marc. frull.

1 Mundstück

mf gliss.

2 Mundstücke

p dim.

67. А. Пярт. "Pro et contra".

8 Allegro

Violoncello solo
pp sul ponticello simile

Vc solo
poco a poco cresci al ordinario
 1 2 3 3 4 4 4 3 2 1 9 *ord*

C. b. 1 part div
pp sul pontic

Vc solo

Vc 3 part div
pp sul pontic

C. b. 3 part div
pp sul pontic

68. К. Сероукхий. "Continuum".

69. С. Слонимский. "Колористическая фантазия".

1
pizz.
dare in colpo
Improv. simile
dare in colpo
Improv. simile accel.
(con *And. sempre*)

2
m. d. (pizz.)
dare in colpo
m. s.
simile
dare in colpo
pizz.
simile
m. d.
(aa) m. d.
m. s.

3
pizz.
dare in colpo
m. d. m. d.
Improv. (dare in colpo) ad libitum
premere coras senza sono
pizz.
marcato
m. s.
simile

70. O. Paesa. "...to him".

1 = 71-76

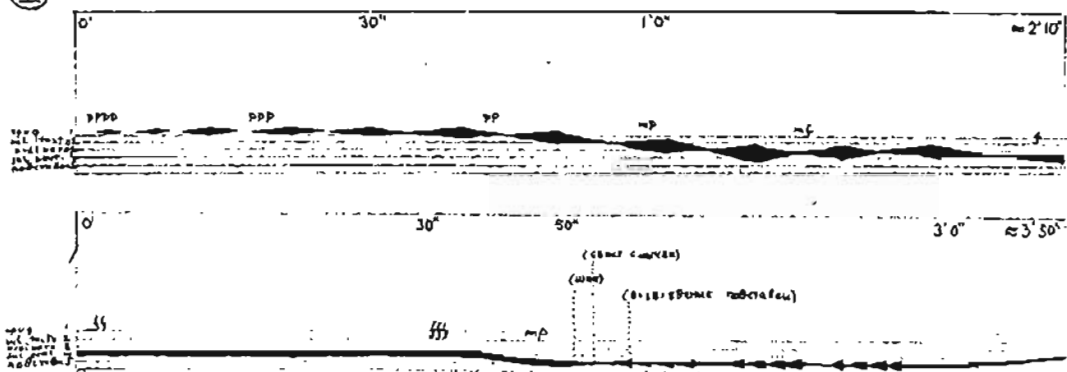
4!
5!
4!

Pedal
Vocality

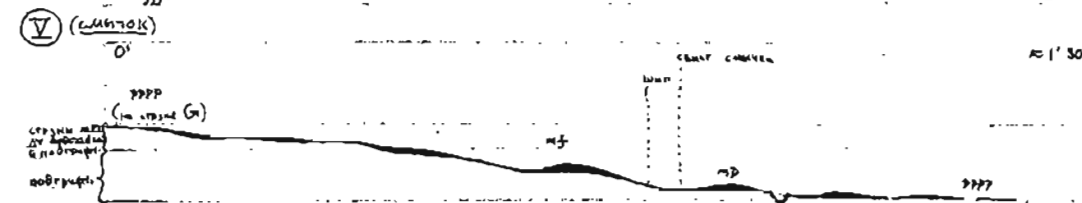
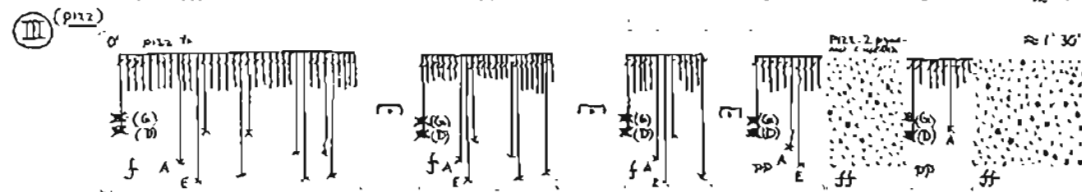
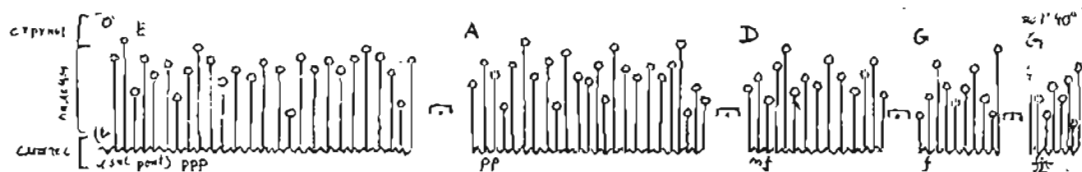
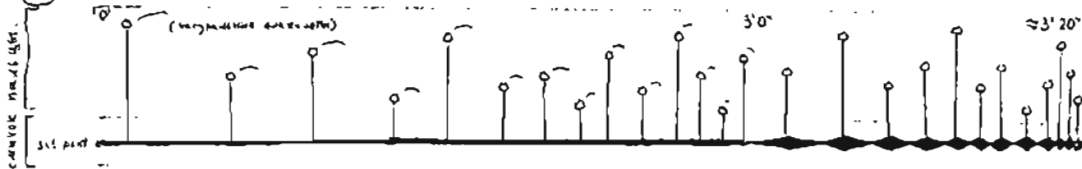
5!
4!
3!
5!

71. В. Мартынов. "Пьеса для контрабаса solo".

I (Синтокс)



II (Смычок и палочки)



72. А. Шёнберг. "Лунный Пьеро". Запись в трехлинейной нотации.

Flu.
Cl. in B \flat
Vln.
Vcl.
Voice
Piano
Cello

not in quan A-bernd

субас

73. Л. Бетховен. "Соната для фортепиано, ор. 26". Запись в Клаварскрибо.

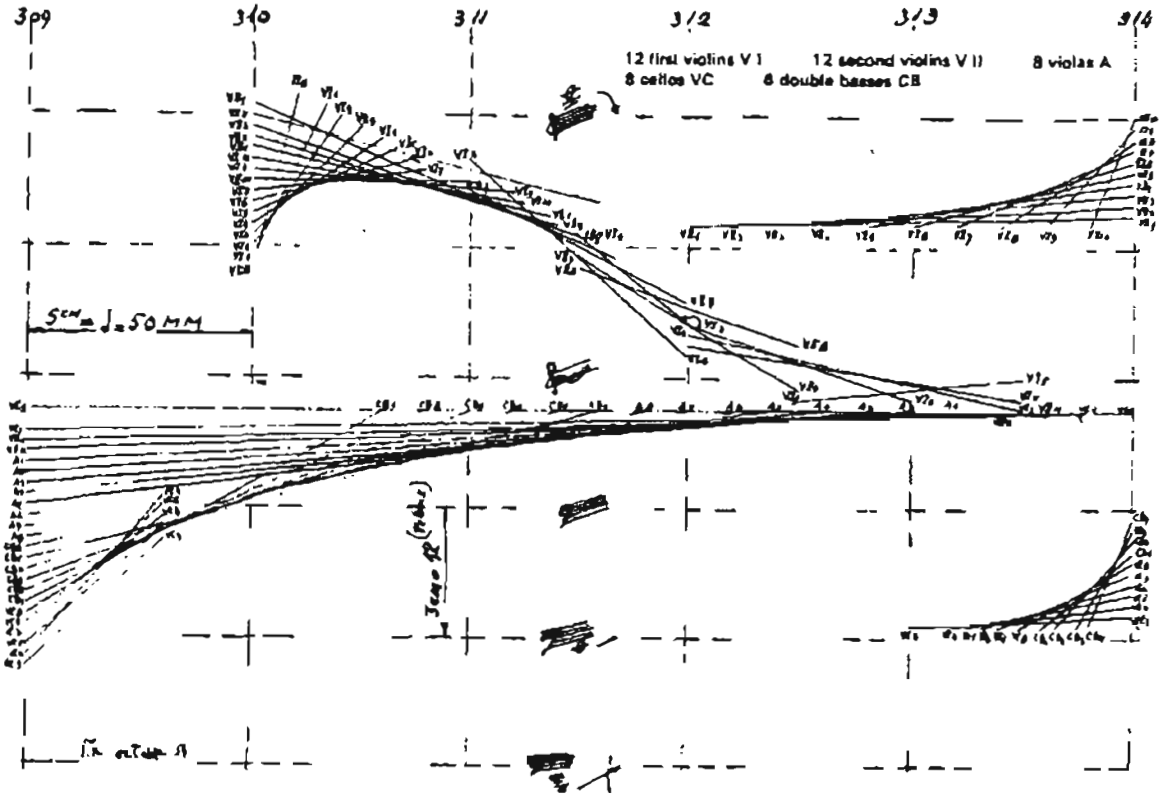
Maestoso andante

1
2
3
4
1

MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un Eroe
Maestoso andante

P

74. Я. Ксенакис. "Metastasis". Схема.



75. Я. Ксенакис. "Metastasis". Реализация.

b. mm. 309-17

This image shows a handwritten musical score for the piece "Metastasis" by Yannis Xenakis, specifically measures 309-17. The score is written on a series of staves, with some staves grouped together by brackets. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and other musical symbols. The handwriting is in black ink on a white background. The score is organized into several systems, with some systems containing multiple staves. The overall appearance is that of a working manuscript or a score prepared for performance.

76. В. Екимовский. "Полеты воздушных змеев".

Handwritten musical score for "Полеты воздушных змеев" by V. Ekimovskiy. The score consists of 14 staves of music. The first staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*. It includes a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and a '2' indicating a second part. The second staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '3' indicating a third part. The third staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '4' indicating a fourth part. The fourth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '5' indicating a fifth part. The fifth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '6' indicating a sixth part. The sixth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '7' indicating a seventh part. The seventh staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '8' indicating an eighth part. The eighth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '9' indicating a ninth part. The ninth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '10' indicating a tenth part. The tenth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '11' indicating an eleventh part. The eleventh staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '12' indicating a twelfth part. The twelfth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '13' indicating a thirteenth part. The thirteenth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '14' indicating a fourteenth part. The fourteenth staff has a tempo marking of *sim.* and a dynamic of *f*, with a section marked $\approx 4-5''$ *sempre sim.* and '15' indicating a fifteenth part. The score includes various performance instructions such as *con gliss.*, *poco rit., dim.*, *pause sempre sim.*, and *slap*. There are also arrows pointing to specific parts of the score and a *stop* instruction at the end.

Желательно, чтобы исполнители располагались гармонично на сцене — или даже над залом.
 It is mostly desirable to selfe musicians somewhere over the stage or even over the audience.

77. Ч. Айвз. "Четвертая симфония". Вторая часть.

Indian Drum
 Snare Drum
 Bass Drum
 O = with Cym.
 (a) Light
 (b) Heavy

Solo Piano

Violins I-II
 div.

Viola

Violoncellos

Basses

agitato (A) molto rit. (scarcely audible) Largo (B) (C) poco rit.

agitato (B) div. (A) molto rit. Largo (C) (only mol.) (D) (E) poco rit.

coll' arco piano (B) div. (A) (C) (D) (E) (F) (G) (H) (I) (J) (K) (L) (M) (N) (O) (P) (Q) (R) (S) (T) (U) (V) (W) (X) (Y) (Z) (AA) (AB) (AC) (AD) (AE) (AF) (AG) (AH) (AI) (AJ) (AK) (AL) (AM) (AN) (AO) (AP) (AQ) (AR) (AS) (AT) (AU) (AV) (AW) (AX) (AY) (AZ) (BA) (BB) (BC) (BD) (BE) (BF) (BG) (BH) (BI) (BJ) (BK) (BL) (BM) (BN) (BO) (BP) (BQ) (BR) (BS) (BT) (BU) (BV) (BW) (BX) (BY) (BZ) (CA) (CB) (CC) (CD) (CE) (CF) (CG) (CH) (CI) (CJ) (CK) (CL) (CM) (CN) (CO) (CP) (CQ) (CR) (CS) (CT) (CU) (CV) (CW) (CX) (CY) (CZ) (DA) (DB) (DC) (DD) (DE) (DF) (DG) (DH) (DI) (DJ) (DK) (DL) (DM) (DN) (DO) (DP) (DQ) (DR) (DS) (DT) (DU) (DV) (DW) (DX) (DY) (DZ) (EA) (EB) (EC) (ED) (EE) (EF) (EG) (EH) (EI) (EJ) (EK) (EL) (EM) (EN) (EO) (EP) (EQ) (ER) (ES) (ET) (EU) (EV) (EW) (EX) (EY) (EZ) (FA) (FB) (FC) (FD) (FE) (FF) (FG) (FH) (FI) (FJ) (FK) (FL) (FM) (FN) (FO) (FP) (FQ) (FR) (FS) (FT) (FU) (FV) (FW) (FX) (FY) (FZ) (GA) (GB) (GC) (GD) (GE) (GF) (GG) (GH) (GI) (GJ) (GK) (GL) (GM) (GN) (GO) (GP) (GQ) (GR) (GS) (GT) (GU) (GV) (GW) (GX) (GY) (GZ) (HA) (HB) (HC) (HD) (HE) (HF) (HG) (HH) (HI) (HJ) (HK) (HL) (HM) (HN) (HO) (HP) (HQ) (HR) (HS) (HT) (HU) (HV) (HW) (HX) (HY) (HZ) (IA) (IB) (IC) (ID) (IE) (IF) (IG) (IH) (II) (IJ) (IK) (IL) (IM) (IN) (IO) (IP) (IQ) (IR) (IS) (IT) (IU) (IV) (IW) (IX) (IY) (IZ) (JA) (JB) (JC) (JD) (JE) (JF) (JG) (JH) (JI) (JJ) (JK) (JL) (JM) (JN) (JO) (JP) (JQ) (JR) (JS) (JT) (JU) (JV) (JW) (JX) (JY) (JZ) (KA) (KB) (KC) (KD) (KE) (KF) (KG) (KH) (KI) (KJ) (KK) (KL) (KM) (KN) (KO) (KP) (KQ) (KR) (KS) (KT) (KU) (KV) (KW) (KX) (KY) (KZ) (LA) (LB) (LC) (LD) (LE) (LF) (LG) (LH) (LI) (LJ) (LK) (LL) (LM) (LN) (LO) (LP) (LQ) (LR) (LS) (LT) (LU) (LV) (LW) (LX) (LY) (LZ) (MA) (MB) (MC) (MD) (ME) (MF) (MG) (MH) (MI) (MJ) (MK) (ML) (MM) (MN) (MO) (MP) (MQ) (MR) (MS) (MT) (MU) (MV) (MW) (MX) (MY) (MZ) (NA) (NB) (NC) (ND) (NE) (NF) (NG) (NH) (NI) (NJ) (NK) (NL) (NM) (NN) (NO) (NP) (NQ) (NR) (NS) (NT) (NU) (NV) (NW) (NX) (NY) (NZ) (OA) (OB) (OC) (OD) (OE) (OF) (OG) (OH) (OI) (OJ) (OK) (OL) (OM) (ON) (OO) (OP) (OQ) (OR) (OS) (OT) (OU) (OV) (OW) (OX) (OY) (OZ) (PA) (PB) (PC) (PD) (PE) (PF) (PG) (PH) (PI) (PJ) (PK) (PL) (PM) (PN) (PO) (PP) (PQ) (PR) (PS) (PT) (PU) (PV) (PW) (PX) (PY) (PZ) (QA) (QB) (QC) (QD) (QE) (QF) (QG) (QH) (QI) (QJ) (QK) (QL) (QM) (QN) (QO) (QP) (QQ) (QR) (QS) (QT) (QU) (QV) (QW) (QX) (QY) (QZ) (RA) (RB) (RC) (RD) (RE) (RF) (RG) (RH) (RI) (RJ) (RK) (RL) (RM) (RN) (RO) (RP) (RQ) (RR) (RS) (RT) (RU) (RV) (RW) (RX) (RY) (RZ) (SA) (SB) (SC) (SD) (SE) (SF) (SG) (SH) (SI) (SJ) (SK) (SL) (SM) (SN) (SO) (SP) (SQ) (SR) (SS) (ST) (SU) (SV) (SW) (SX) (SY) (SZ) (TA) (TB) (TC) (TD) (TE) (TF) (TG) (TH) (TI) (TJ) (TK) (TL) (TM) (TN) (TO) (TP) (TQ) (TR) (TS) (TT) (TU) (TV) (TW) (TX) (TY) (TZ) (UA) (UB) (UC) (UD) (UE) (UF) (UG) (UH) (UI) (UJ) (UK) (UL) (UM) (UN) (UO) (UP) (UQ) (UR) (US) (UT) (UU) (UV) (UW) (UX) (UY) (UZ) (VA) (VB) (VC) (VD) (VE) (VF) (VG) (VH) (VI) (VJ) (VK) (VL) (VM) (VN) (VO) (VP) (VQ) (VR) (VS) (VT) (VU) (VV) (VW) (VX) (VY) (VZ) (WA) (WB) (WC) (WD) (WE) (WF) (WG) (WH) (WI) (WJ) (WK) (WL) (WM) (WN) (WO) (WP) (WQ) (WR) (WS) (WT) (WU) (WV) (WW) (WX) (WY) (WZ) (XA) (XB) (XC) (XD) (XE) (XF) (XG) (XH) (XI) (XJ) (XK) (XL) (XM) (XN) (XO) (XP) (XQ) (XR) (XS) (XT) (XU) (XV) (XW) (XX) (XY) (XZ) (YA) (YB) (YC) (YD) (YE) (YF) (YG) (YH) (YI) (YJ) (YK) (YL) (YM) (YN) (YO) (YP) (YQ) (YR) (YS) (YT) (YU) (YV) (YW) (YX) (YY) (YZ) (ZA) (ZB) (ZC) (ZD) (ZE) (ZF) (ZG) (ZH) (ZI) (ZJ) (ZK) (ZL) (ZM) (ZN) (ZO) (ZP) (ZQ) (ZR) (ZS) (ZT) (ZU) (ZV) (ZW) (ZX) (ZY) (ZZ)

1 [about 60 = ♩] square shaped notes = quarter tones (♩♩)

78. В. Суслин. "Gioco Appassionato", два фрагмента.

6
Moderato (rubato)
pizz.
(p - f - ad lib.)

10
Adagio (with 1/2 and 1/4 notes)

79. Д. Кейдж. "Музыка перемен".

59

76

100

The musical score for piano by John Cage, page 84, consists of five systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above and a 'p' dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a series of notes with a '4/8' marking below.
- System 2:** Two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above. The lower staff has a bass clef and contains a series of notes with a '4/8' marking below.
- System 3:** Three staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above. The middle staff has a treble clef and contains a series of notes with a '4/8' marking below. The lower staff has a bass clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above and a 'p' dynamic marking below.
- System 4:** Two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above and a 'p' dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above and a 'p' dynamic marking.
- System 5:** Two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above and a 'p' dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a series of notes with a '4/4' marking above and a 'p' dynamic marking.

81. Д. Кейдж. "Концерт для фортепиано с оркестром".

The image displays a page of musical notation for John Cage's "Concerto for Piano and Orchestra". At the top, a grand staff (treble and bass clefs) shows sparse notes and rests, with vertical lines indicating specific time points. Below this, the piano part is written on two staves (treble and bass clefs), marked with a large 'G' and the number '23'. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'f' and 'p'. To the right, the orchestra part is shown on two staves (treble and bass clefs), marked with a large 'K', and includes a section marked 'R'. The bottom left of the page contains a large, abstract graphic with wavy lines, labeled with 'M' and 'B'. The bottom right shows a dense musical score with many notes and rests, also labeled with 'B'. The page is filled with various musical symbols, including clefs, notes, rests, and dynamic markings.

82. К. Штокхаузен. "Refrain".

This image displays a complex musical score for the piece "Refrain" by Karl Stockhausen. The score is composed of numerous staves, each containing musical notation. A prominent feature is a large, dark, diagonal graphic element that cuts across the center of the page, partially obscuring the musical staves. The notation includes various notes, rests, and symbols, typical of a musical score. The overall layout is dense and intricate, reflecting the complexity of the composition.

83. В. Лютославский. "Струнный квартет".

Begin together with the others.

arco

vno I

when everyone has finished, begin together with the others

vno II

begin together with the 1st violin

vla

begin together with the 1st violin

vc.

begin together with the 1st violin

84. Тан Дун. "On Taoism".

Adagio

wood-wind

brass

chinese tom-toms

wood-blocks

pf

Andante

harp

voice
[o i u |] [o i o i o u -] [i - e - d i - e] [d i - b - g o -]

str.

Andante

wood-wind

brass
ff con sord.

chinese tom-toms

wood-blocks
f p f p p f p f p f p

pf

harp

voice

str.

85. В. Екимовский. "Успение".

Формула:
Formula: Tutti: *pp sempre al Fine*

Tempo: $\text{♩} = 30''$ (small & medium)
con sord. (soprano) al Fine
pp sempre al Fine

ПАРТИТУРА: SCORE:

The score consists of six staves labeled I through VI. Above the staves are four boxed numbers: 2, 4, 6, and 8. Various performance instructions are written above and below the staves, including dynamic markings like *pp*, *f*, and *ff*, and tempo markings like *Andante*, *Allegro*, and *Tempo*. Specific instructions include "Violoncelli", "Violini", "Trombe", "Tromboni", "Percussion", "Piani", "Timpani", "Organo", "Cantanti", and "Corno". The score ends with a *ff* marking and a $\text{♩} = 30''$ tempo indication.

86. В. Екимовский. "Мандала".

The score for "Мандала" includes parts for:

- pf I (Piano I)
- ac (Acoustic guitar)
- org (Organ)
- y (Yamaha)
- pf II (Piano II)
- vc (Violoncello)
- cab (Cello)
- pti (Piano III)
- tr (Tromba)

The score features a complex arrangement with multiple staves for each instrument. It includes dynamic markings such as *ff* and *p cresc.*, and performance directions like "etc." and "p cresc.". The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

87. K. Штокхаузен. "Hymnen".

I. ZENTRUM

CH-CHOR einstimmig
mit B-Begleitung
akkordisch

M ca 87 (B etwas schneller als CH)
||| = serbacht

Deutschland

11' 46" 52.5"

f

harmonisiert in D

f

B CH B CH CH B CH B CH

f *dim. poco a poco* *ritz.*

ritz.

12' 27" 42.8"

p

B CH B CH B CH B CH B CH B

13' 28" 38.5" 48.1"

88. Д. Рокберг. "Contra Mortem et Tempus".

Clarinet (Cl.) part: *caprice.* *p dolciss.* *pp* *(piani notes)* *mf* *mp*

Piano (Pao.) part: *Largo* *mf* *mp* *p* *pp* *oa. 5"* *pp*

Pedal (Ped.) part:

89. Д. Рокберг. "Contra Mortem et Tempus". Цитата из Сонатины для флейты и фортепиано П. Булеза

Piano (Pl.) part: *lungu* *a piacere* *p* *fff-p* *ff* *f-p*

Clarinet (Cl.) part: *lungu* *a piacere* *mf* *pp* *f-p*

Violin (VI.) part: *lungu* *a piacere* *pp*

Cello (Cno.) part: *fast, hard, violent* *fff* *fff* *fff* *a piacere*

90. Д. Кейдж. "Water Music".

5.4525 5.5025 5.5525 5.5625

FOUR
WATER FROM
ONE RECEPTACLE
TO ANOTHER

FOUR
WATER

6.215
SIREN WHISTLE

6.3025

6.40
TURN
RADIO
OFF

The image shows handwritten musical notation for 'Water Music' by John Cage. It features several time stamps: 5.4525, 5.5025, 5.5525, 5.5625, 6.215, 6.3025, and 6.40. The text includes 'FOUR WATER FROM ONE RECEPTACLE TO ANOTHER', 'FOUR WATER', 'SIREN WHISTLE', and 'TURN RADIO OFF'. There are small musical staves with notes and dynamic markings like 'fff'.

91. Л. Остин. "The Maze".

0. 0.10

X M.4

OPEN BELLS
GLOCK
SAW
SLEIGH BELLS
TAMP.
W. WIND CH.
WASHBRO.
BRAKE DR.
C. OIL
STEEL PUMPS

CABLE CHAIN
CH. GOING
CH. GOING
METAL T.
(JAN.)

Y W.2

BAMBOO WIND
CHAIR
TRUCK STUMP

X.Y.L.

W.4

W. STICKS
GUITARS
GALAD BOWS
3 PR. CLARINETS
MARAC.
CAST.
W. BL.
W. OR.
L. CRATE

Z G.1

PERCUSSION
PANE GL.
OR. GLASS
ELECTR. MUS.

Four long or short
reports with short tones

Letting into in slumps
and walk, mostly in
W. 4 and M in d. 2.
Arrive by Q. 8.

Pick up with, hand a high
and when it into the
slump repeatedly

The image shows a musical score for 'The Maze' by Luciano Berio. It is a multi-staff score with various instruments listed on the left, grouped into sections X, Y, and Z. Section X includes OPEN BELLS, GLOCK, SAW, SLEIGH BELLS, TAMP., W. WIND CH., WASHBRO., BRAKE DR., C. OIL, and STEEL PUMPS. Section Y includes BAMBOO WIND, CHAIR, TRUCK STUMP, and X.Y.L. Section Z includes PERCUSSION, PANE GL., OR. GLASS, and ELECTR. MUS. There are also performance instructions in Italian, such as 'Four long or short reports with short tones' and 'Letting into in slumps and walk, mostly in W. 4 and M in d. 2. Arrive by Q. 8.' and 'Pick up with, hand a high and when it into the slump repeatedly'. The score is marked with time stamps 0. and 0.10.

92. C. Paix. "Piano Phase".

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x 4-8) ch. non legato
 2 (x 12-18) fade in non legato
 3 (x 4-16) hold tempo!
 4 (x 16-24) hold tempo!
 5 (x 16-24) hold tempo!
 6 (x 18-24) hold tempo!
 7 (x 16-24) hold tempo!
 8 (x 18-24) hold tempo!
 9 (x 12-24) hold tempo!
 10 (x 12-24) hold tempo!
 11 (x 12-24) hold tempo!
 12 (x 12-24) hold tempo!

hold tempo! / Tempo! fortsetzen / tenir le tempo!

* The piece may be played an octave lower than written, when played on marimba. / Wenn Marimba verwendet werden, kann das Stück eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden. / Le pièce pourra être jouée à l'octave inférieure quand elle est exécutée par des marimbas.

a.v.s. = accelerando very slightly. / sehr geringfügiges accelerando. / très légèrement accelerando.

93. C. Paix. "Different Trains".

$\text{♩} = 108$

qt. 1

f (from Chi-ca-go)

qt. 2

qt. 3

94. T. Païnu. "In C".

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20 21

22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32 33 34

35

95. O. Meccuan. "Timbres-Durées".

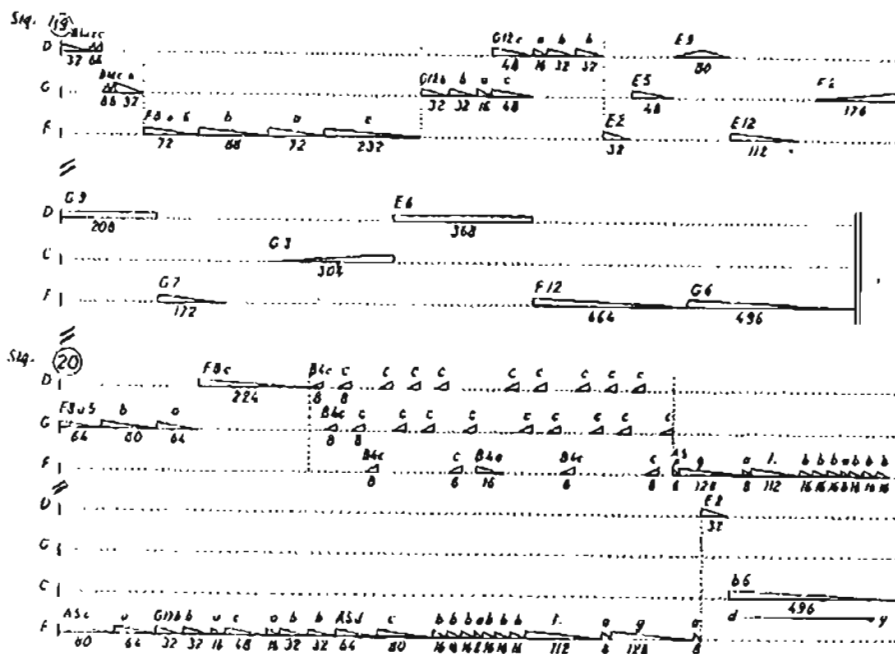
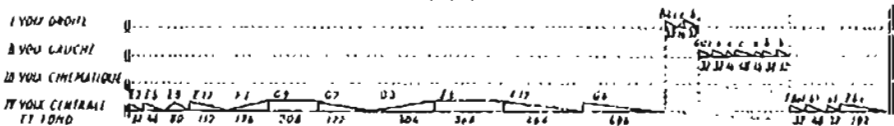
RÉPERTOIRE DES SONS

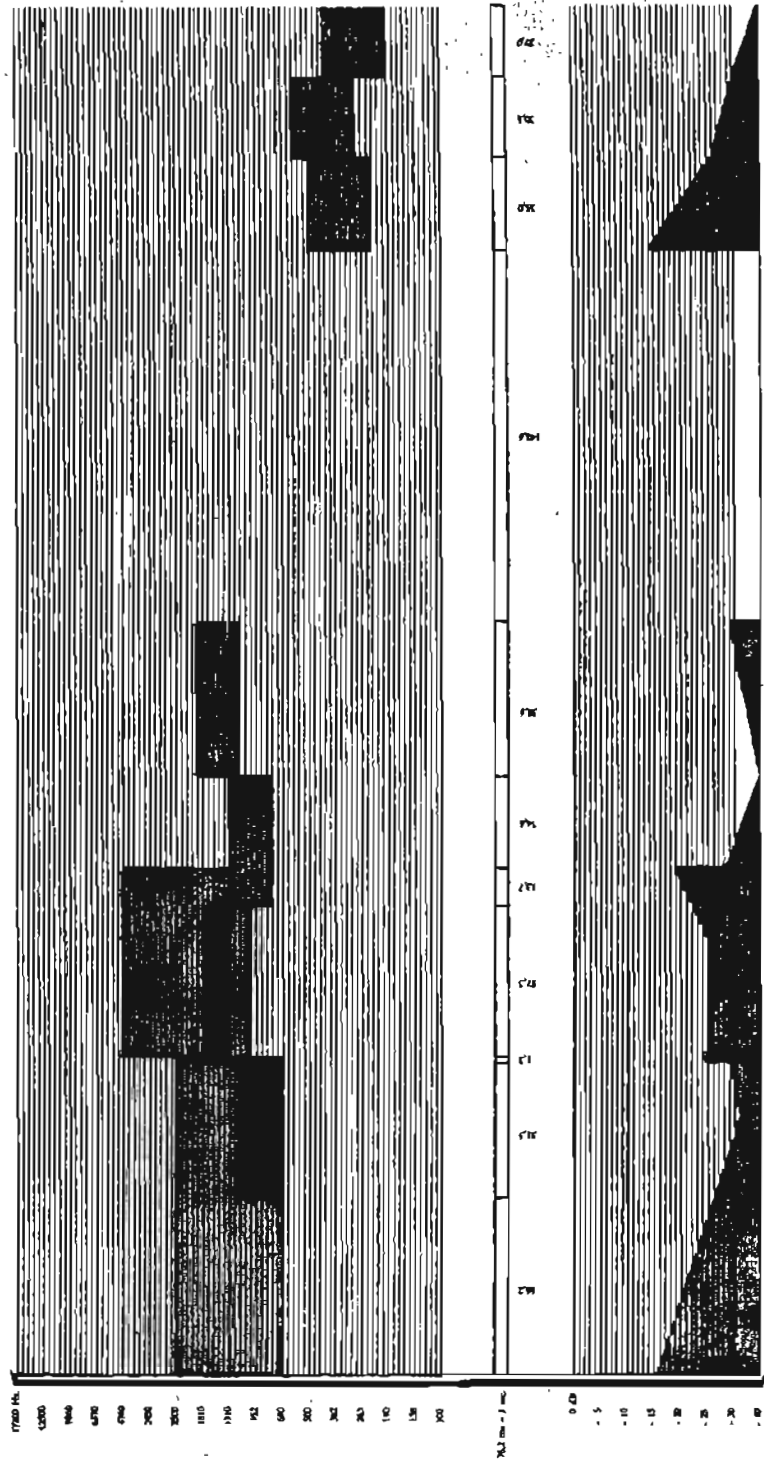
Tempo. ♩ = 144 : 32 cm.

Eau	f	E2 (attaque sèche)	Cymbale chinoise	f̂	G9
"	f̂	E5	Cymbale chinoise ou bloc fer	f̂ f̂ 4TY	G7
"	f̂ f̂	E9 (attaque ou milieu)	Tam-Tam grave	o f̂	G3
"	f̂ f̂	E12	Tam-Tam aigu	o f̂ f̂	G5
Fruits balais sur caisse claire	f̂ f̂	E6 (son homogène)	Wood-Block	Δ	B4
Tambours à cordes	f̂ f̂	F2 (son rétrograde)	Cymbale chinoise	△	G12 (attaque sèche)
"	f̂ f̂	F12	Bloc métal-claqué	△	A5
"	f̂ f̂	F8 son aigu medium grave			

(Les chiffres au dessous des figures indiquent les durées en cm.)

EXTRAIT DU DECOUPAGE SPATIAL





97. В. Усачевский. "Пьеса для магнитофона".

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Пьеса для магнитофона" (Pjеса dlya magnitofona) by V. Usachevsky. The score is organized into four systems, each consisting of four staves labeled I, II, III, and IV. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*. There are also some handwritten annotations and numbers scattered throughout the score, such as "36", "39", "41", "44", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

98. М. Давидовский. "Synchronism № 7".

a tempo (175)

a tempo

I. Bass Drum

II. Triangle

III. Tom-tom

IV. Gong

V. Tam-tam

3/8 7/16 4/8

ff f

dim (approx. 2/3 sec.) mp

G.P.

a tempo

99. К. Штокхаузен. "Zeitmasze".

in langsam wie möglich (ca.)
(Adagio T. 21-41)

Ob.

Fl.

Eng. HA.

Clar.

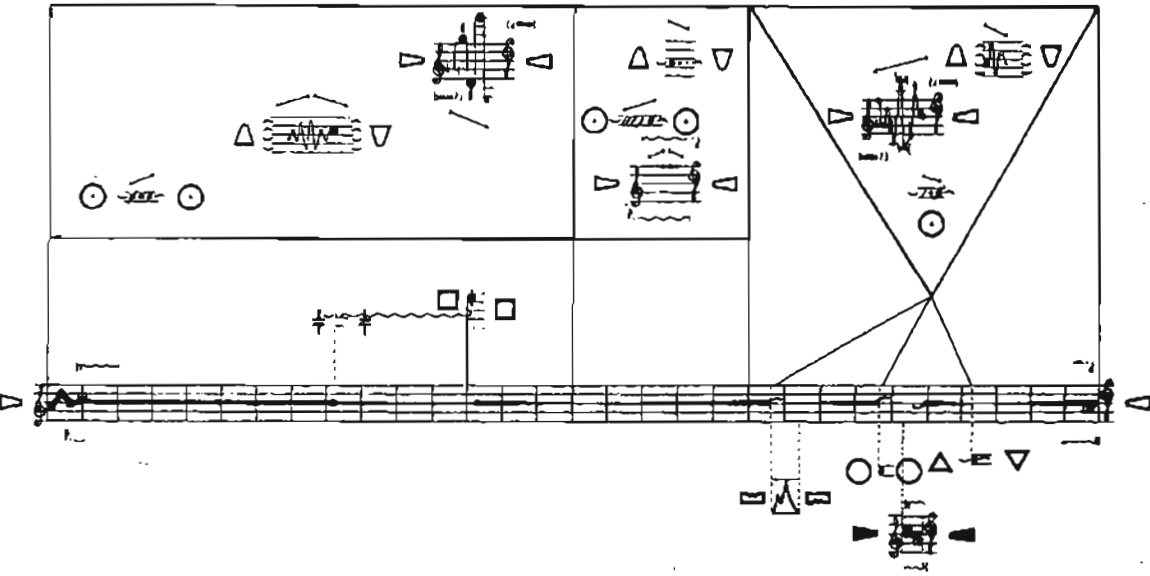
sf f

langsam - beschleunigen

Leitmotiv des Engl. Horns beginnt bei 22

22

100. К. Штокхаузен. "Zyklus".



101. В. А. Моцарт. "Канон для двух скрипок".

Allegro

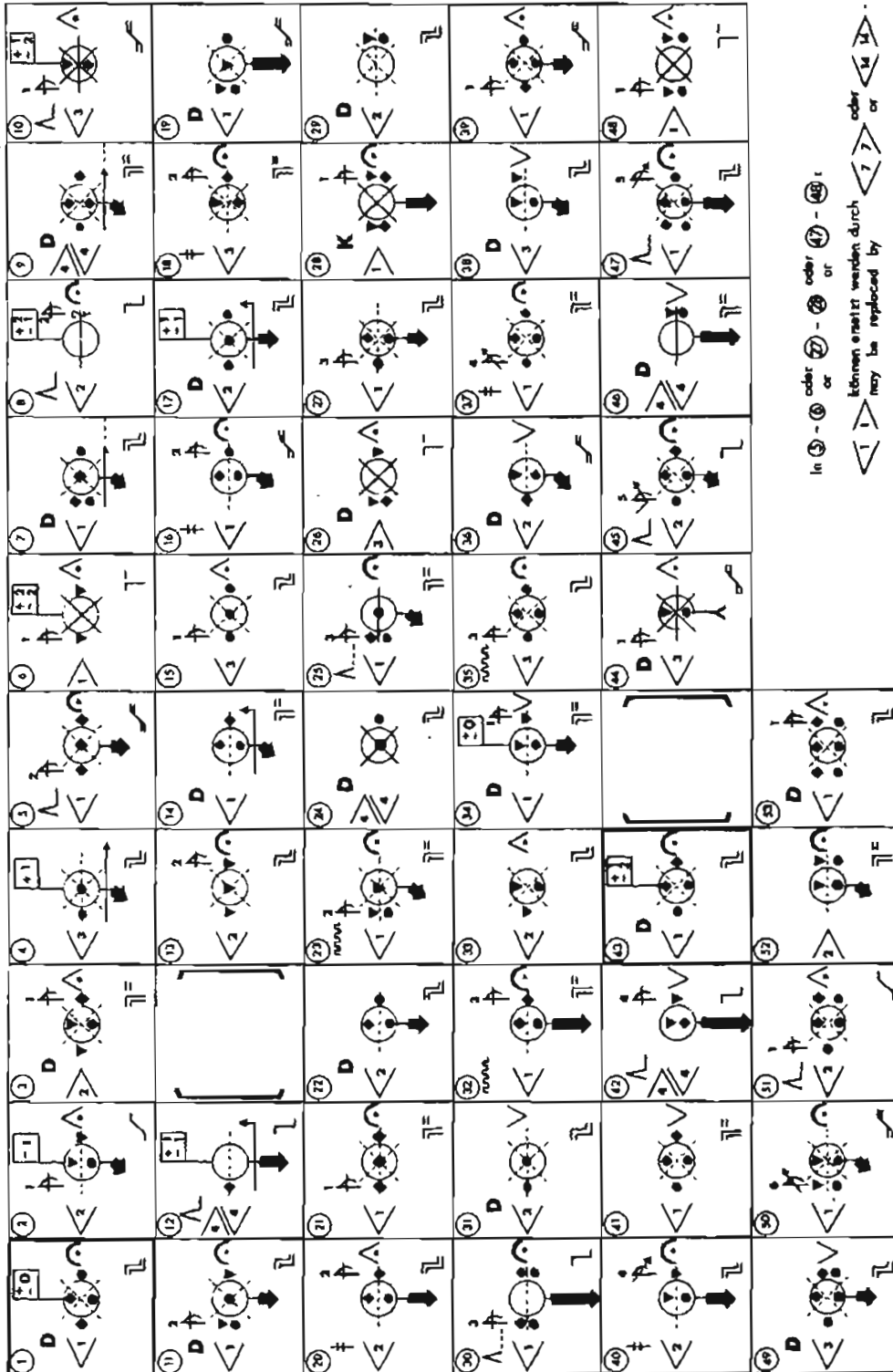
The image shows a musical score for 'Canon for Two Violins' by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Allegro'. The music is written in G major and 3/4 time. The score shows the first two staves of the canon, with the second staff being the first inversion of the first. The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic beauty. The score ends with a double bar line and the word 'Allegro' in brackets.

102. К. Штокхаузен. "Kontakte".

The score for "Kontakte" is presented on a grid of 5 horizontal staves. The top staff contains a series of numbers: 29, 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49, 52, 55, 58, 61, 64, 67, 70, 73, 76, 79, 82, 85, 88, 91, 94, 97, 100. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. A large, complex graphic structure is drawn over the staves, consisting of multiple overlapping lines and shapes that represent the spatial and temporal relationships between the different parts of the music. The bottom staff shows a series of notes and rests, with some notes marked with *f* and *pp*.

103. К. Штокхаузен. "Plus-Minus".

The score for "Plus-Minus" is presented on a grid of 5 horizontal staves. The top staff contains a series of numbers: I, II, III, IV, V, VI, VII. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. A large, complex graphic structure is drawn over the staves, consisting of multiple overlapping lines and shapes that represent the spatial and temporal relationships between the different parts of the music. The bottom staff shows a series of notes and rests, with some notes marked with *f* and *pp*.

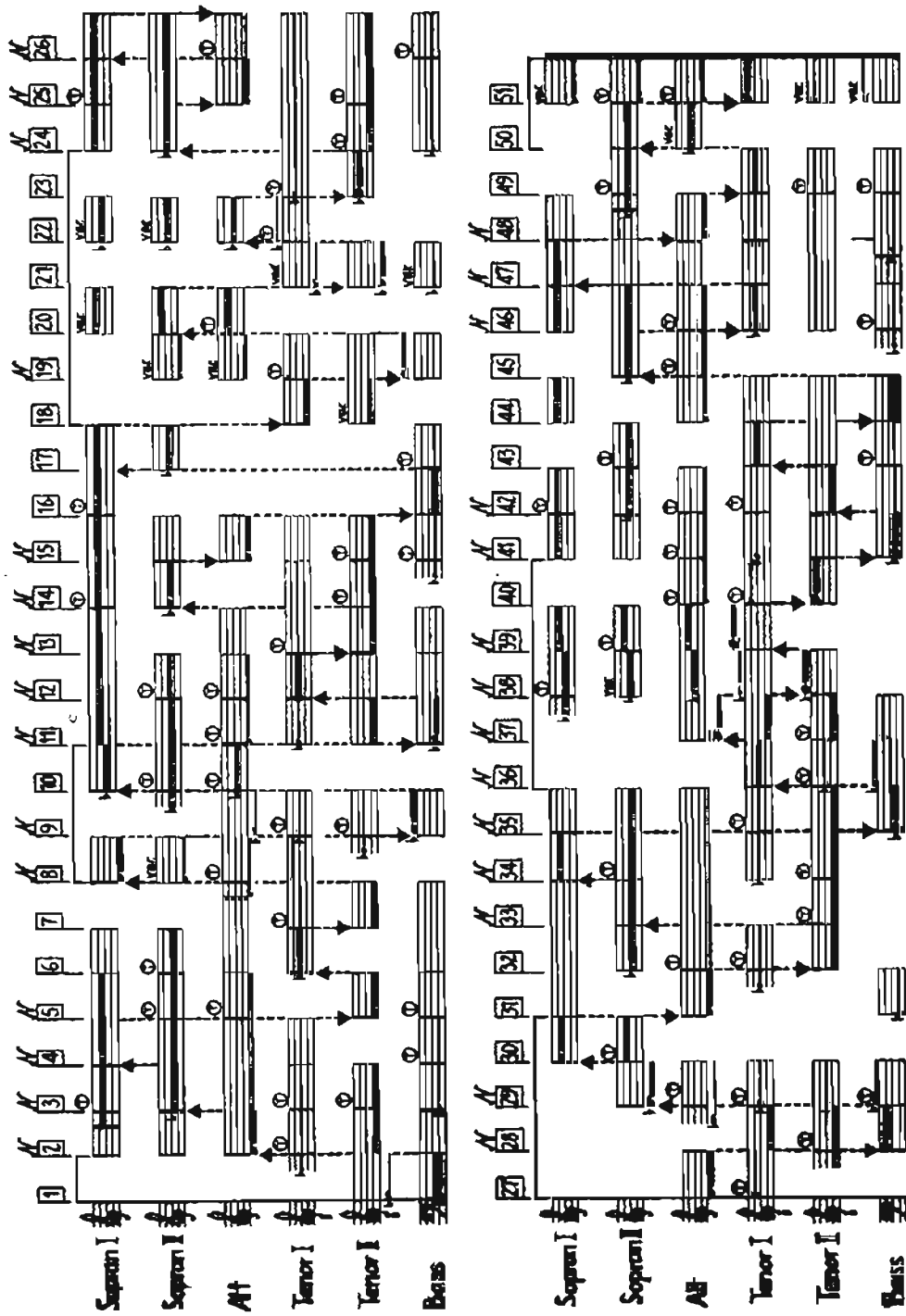


In ③ - ⑤ oder ②⑦ - ②⑧ or ④⑦ - ④⑧:
 können ersetzt werden durch
 $\langle 1 \rangle$ oder $\langle 7 \rangle$ or $\langle 14 \rangle$
 may be replaced by

<p>4 ca 53</p> <p>lippen in Staffen in Staffen ändern</p>	<p>6 180</p> <p>gegen Ende einmal einfliegen, kollektiv, synchron</p>	<p>manchmal individuell</p> <p>manchmal individuell</p> <p>Bei Überleitung beginnt diese Sänger, das Gedicht vorzutragen (siehe unten) in slowen langsamem Tempo (eine Silbe pro 1) und mit dem im Schriftbild oberen angelegtem Taktbilde zu sprechen, während die anderen die Periode lesen, sprechen, weiter singen. Nach Ende des Gedichtes wird die Periode noch ein zweites Mal wiederholt. Bei diesem Modell kann kein mögliches Tempo verwendet werden.</p>
<p>7 63</p> <p>manchmal individuell, einmal kollektiv</p> <p>Өbertone leise pfeifen</p>	<p>4 84</p> <p>manchmal individuell</p> <p>und einmal kollektiv</p>	<p>manchmal individuell</p> <p>manchmal individuell</p> <p>Bei diesem Modell kann kein mögliches Tempo verwendet werden.</p>
<p>5 120</p> <p>manchmal individuell oder kollektiv</p> <p>gestülpt für adre anstehend</p> <p>oder gestungen</p> <p>vs/aw</p> <p>Bei [] nach gleichzeitiger Wirkung des folgenden Modells</p>	<p>7 189</p> <p>manchmal individuell einmal kollektiv</p> <p>und gleichzeitig auf Einsatz des folgenden Modells</p>	<p>manchmal individuell</p> <p>manchmal individuell</p> <p>Bei diesem Modell kann kein mögliches Tempo verwendet werden.</p>

106. K. Штокхаузен. "Stimmung". Magische имена.

<p><i>Magische Namen</i></p>	<p>TURKURA Austral.</p>	<p>GROGORAGALLY Austral.: Sonnen-Gott</p>	<p>DARAMULUM Austral.: Himmel-Gott</p>
<p>MUNGANAGANA Austral.: Wind-Gott</p>	<p>ABASSI-ABUMO Africa Ibibio: Himmelschöpfer</p>	<p>MULUGU Africa Akkaryus: Himmelschöpfer</p>	<p>UWOLUWU Africa Akposos: Himmelschöpfer</p>
<p>NAZAMI Africa bang: Himmelschöpfer</p>	<p>WAKANTANKA Am. Ind. Sioux: Donner-Gott</p>	<p>YADILQIL Am. Ind. Navaho: Himmel-Mann</p>	<p>NIHOSDZAN ESDZA Am. Ind. Navaho: Erde-Frau oder SUSISTINAKO Am. Ind. Sia: Himmel-Gott</p>



Sub-Klarinette

Die Trommel 1, 2 und 3 sind die kleinen Trommeln im Orchester. Bitte die kleinen Trommeln nicht mit den großen Trommeln verwechseln!

1) Bongos
2) Congas
3) Tom-Tom

1) Kleine Trommel
2) Trommel 2
3) Ruhl-Trommel
4) Tom-Tom

1) Tamburin
2) Conga 2
3) Trommel 1
4) Tom-Tom 2

1) Tom-Tom
2) Conga 2

1) Harmonika
2) Gitarre
3) Gitarre
4) Gitarre

1) Gitarre
2) Gitarre
3) Gitarre
4) Gitarre

1) Gitarre
2) Gitarre
3) Gitarre
4) Gitarre

in girum imus nocte et consumimur igni

1) Klavier I

1) Harfe I

1) Harfe II

1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

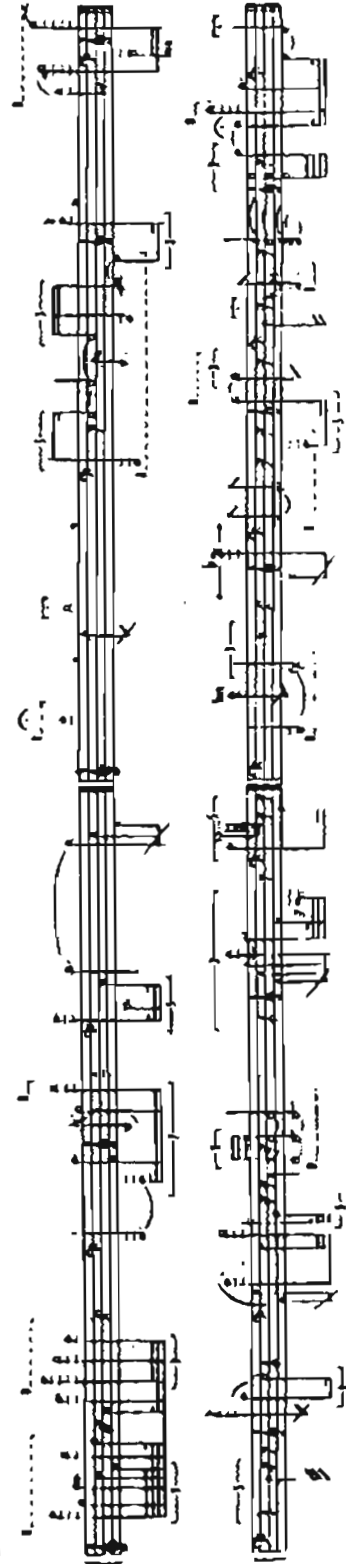
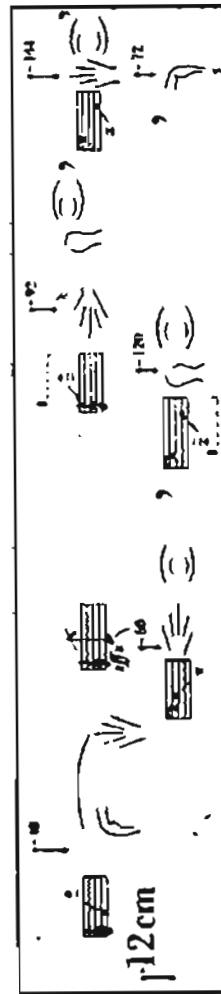
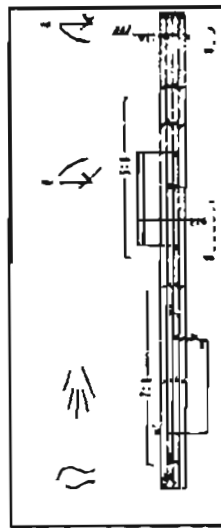
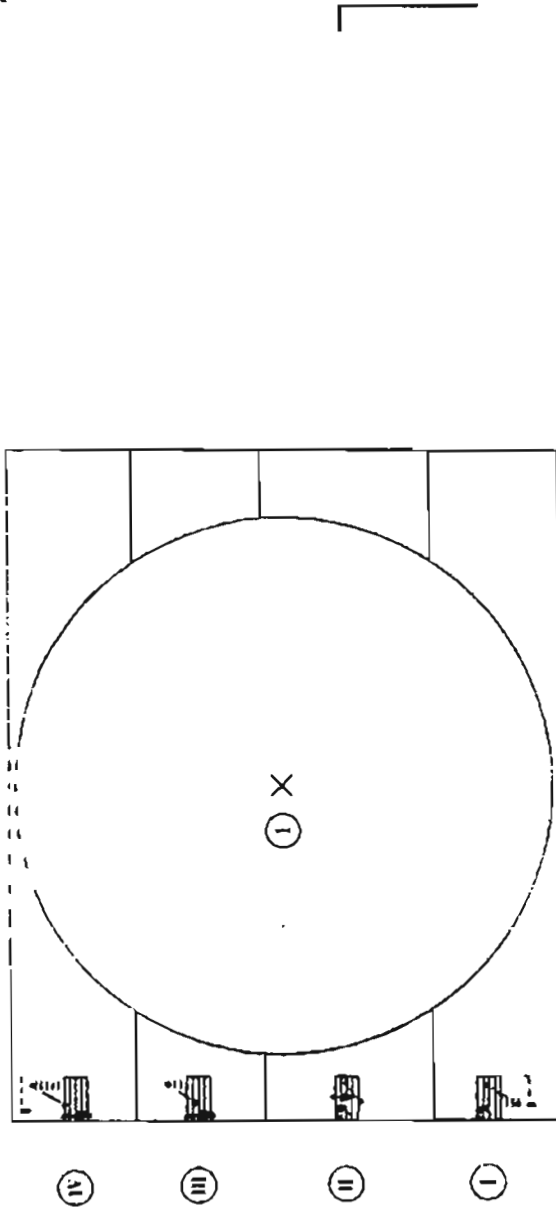
1) Sopran
2) Alt
3) Tenor
4) Bass

ANAGRAMA I
 Mauricio Kagel

8 0 2 1 2 1 0 2 1 2 1 0 2 1 2 1 0 2 1

The diagram consists of several parts:

- Top-left circle:** A large circle containing a horizontal band of dots and short vertical dashes.
- Top-right circle (1):** A circle with a central cross and a ring of dots.
- Middle-right circle (10):** A circle with a central cross and three dashed-line shapes (two triangles and one rectangle) containing dots.
- Bottom-left circle:** A circle containing three distinct shapes: a vertical rectangle, a horizontal rectangle, and a smaller circle, each filled with dots.
- Vertical staff (right):** A vertical musical staff with notes circled in 1, 6, 10, and 11. The text "auf Spiere" is written vertically next to it.
- Horizontal staff (bottom):** A horizontal musical score with multiple staves and notes.



The musical score is divided into five systems, each with a specific instrument part:

- SCHLAGZEUG I:** Features a rhythmic pattern with notes marked 'P' and 'F'. Performance instructions include 'P) sehr hoch plätschen' and 'F) sprechen mit geschlossenen Mund'. Dynamics include 'mf' and 'mfz'.
- SCHLAGZEUG II:** Similar to the first, with notes marked 'P' and 'F'. Instructions include 'P) sprechen mit geschlossenen Mund'. Dynamics include 'mf' and 'mfz'.
- KONTRABASS:** Shows a rhythmic line with notes marked 'P' and 'F'. Instructions include 'P) sehr tief "plätschen" sprechen mit geschlossenen Mund'. Dynamics include 'mf' and 'mfz'.
- HORN:** Features a rhythmic pattern with notes marked 'P' and 'F'. Instructions include 'P) sprechen mit geschlossenen Mund'. Dynamics include 'mf' and 'mfz'.
- TROMPETE:** Shows a rhythmic line with notes marked 'P' and 'F'. Instructions include 'P) sprechen mit geschlossenen Mund'. Dynamics include 'mf' and 'mfz'.

Common markings across the score include 'Kontrabass', 'Horn', 'Trompete', and 'Schlagzeug I/II'. Rhythmic values are indicated as 7" and 32". The score concludes with '(ATTACCA:)' for each part.

112. M. Kagel. "Sonant". "Fin II".

FIN II / Invitation au jeu, voix
Electric guitar

2 / 9

05" / 11" *mf* *roll.* **FIRST, WOULD YOU GIVE A SIGN TO THE OTHER PLAYERS TO MAKE SURE THAT THEY'RE WITH YOU? AND THEN**

11" / 11" *f* **PLAY chords composed of notes sounding close together, in the middle register, separated by relatively large leaps.**

mf **(I WOULD LIKE TO CONVINCE MYSELF - WHATEVER ONE'S INTERPRETATION OF THE EXISTENCE IN THE WORLD OF PROBABILITY LAWS - THAT THE SAME PROBLEMS PLAY A PART NOT ONLY IN COMPOSITION, BUT ALSO IN LISTENING.)**

22" / 32" *mf* **Might I be so bold as to ask you to play the chords strictly periodically, but in such a way that the vertical density**

p **-continually varied - suggests to the listener an aperiodicity of the intervals of attack. WHY NOT BRING THE TONE-**

f **CONTROL INTO IT? Have a try. THAT'S RIGHT, A BIT MORE TO THE LEFT . . . and then suddenly way over to the right. Meanwhile keep playing the chords more narrowly and irregularly, till you reach a moment of articulation in low register. Play each note "on the fret". HOW ABOUT A FAST SEQUENCE OF HARMONICS? If that doesn't appeal to you, slide with [finger] nail or plectrum slowly along the 6th string. You know that the glissando is brightest when approaching the bridge, and you can emphasize this with the tone-switch, turned to maximum treble.**

34" / 20" *pp* *roll.* **(THERE ARE SEVERAL MECHANISMS WHICH IT IS UNIMAGINABLE TO CREDIT WITH THE ABILITY TO TRANSFORM A FLEETING TEMPORAL ORDER INTO A LASTING SPATIAL ONE, AND VICE VERSA, OF COURSE IT'S ALL PURE SPECULATION, FOR WE KNOW VIRTUALLY NOTHING OF PROCESSES AT THE DEEPER BRAIN-LEVELS. IF IT EVER BECOMES POSSIBLE TO SURVEY THE EFFECTS OF THE EMERGENCY-EPOCH IN THEIR TOTALITY, IT WILL BE EVIDENT THAT . . .)**

f **Slide bars. Violent movements of the left hand between the VIIIth and XVIIIth positions. Use the volume pedal to maximum effect. At the same time write the fingerboard with the fingertips of the right hand from XIXth to the bridge, and then gradually set down to plucking with the nails.**

1'14" / 08" *mf* *roll.* **(THE AUDIBILITY-THRESHOLD OF THE ROOM WILL DETERMINE THE MINIMUM LOUDNESS-LEVEL OF THE PERFORMANCE. WE HAVE SPOKEN A LOT ABOUT MOTORIC AUTOMATISMS, OR SPONTANEITY OF MOVEMENT.) Play, using the low**

f **E-string, a chord consisting of three major sevenths. HOLD TO EXTINCTION!**

1'43" / 20" *roll.* **(HOW ARE PARTS CONNECTED WITH A WHOLE? IN SEARCH OF SWITCH-PRINCIPLES.)**

113. M. Kagel. "Mimetics".

M

A — M

50%

25%

A₈ B₃ C₇ D₄ E₆ F₄ G₅ H₁ I₃ J₇ K₆ L₂ M₄

1
2
3
CHOR
colla parte

1-56-72

79

1 2 3 1 3 1 3 2 3 5 2 3

ALIO
MIX.
REG. 3
ZUNG.
GS

REGISTRANTEN I + 2
Pedal. Manuale I, II

1 2 3 1 3 2 1 2 3 5 2 3

ALIO = ALIQUOTEN (1 1/2, 1 1/4, 2 1/2, ...)
MIX = MIXTUREN (2fach, 3fach, 3-4fach, 5fach usw.)
REG. = REGALSTIMMEN (Rohrzeit, Schalmei, Vox humana usw.)
ZUNG. = ZÜNGENSTIMMEN (Oboen, Klarinetten, Trompeten usw.)
GS. = GRUNDSTIMMEN (Prinzipalchor, Flötenchor, Gedackte)

1-56-72

79

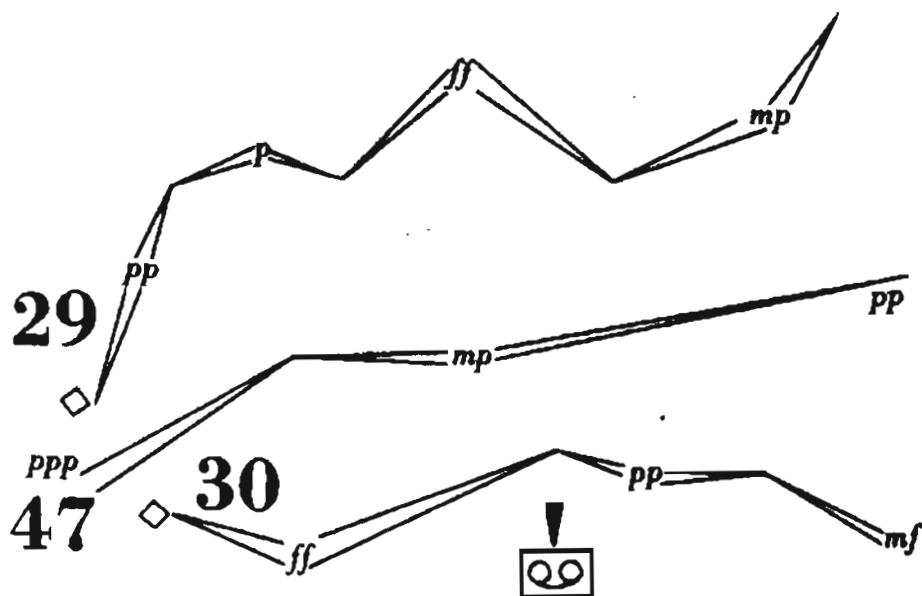
5

3

• Während des Taktes 79 sind Kopplungen von Manualen und Pedalwerk untereinander ad libitum: P.I, P.II, II-I/P

Pedal

115. M. Kagel. "Prima Vista".



116. M. Kagel. "Phonophonie".

Allegretto

Imitator

immer a Tempo

ALLE BEWEGUNGEN SIND MIT DER BEWEGUNGSLEISTUNG ANGEBOUNDEN, ES MUSS FÜR JEDE STRECKE PLATZ SEIN.

1. ACHSELN
2. HÄNDEN
3. ARMBEUGUNGEN
4. ELLEN
5. HÄNDEN
6. FINGER
7. HÄNDEN
8. HÄNDEN
9. HÄNDEN
10. HÄNDEN
11. HÄNDEN
12. HÄNDEN
13. HÄNDEN
14. HÄNDEN
15. HÄNDEN
16. HÄNDEN
17. HÄNDEN
18. HÄNDEN
19. HÄNDEN
20. HÄNDEN
21. HÄNDEN
22. HÄNDEN
23. HÄNDEN
24. HÄNDEN
25. HÄNDEN
26. HÄNDEN
27. HÄNDEN
28. HÄNDEN
29. HÄNDEN
30. HÄNDEN
31. HÄNDEN
32. HÄNDEN
33. HÄNDEN
34. HÄNDEN
35. HÄNDEN
36. HÄNDEN
37. HÄNDEN
38. HÄNDEN
39. HÄNDEN
40. HÄNDEN
41. HÄNDEN
42. HÄNDEN
43. HÄNDEN
44. HÄNDEN
45. HÄNDEN
46. HÄNDEN
47. HÄNDEN
48. HÄNDEN
49. HÄNDEN
50. HÄNDEN
51. HÄNDEN
52. HÄNDEN
53. HÄNDEN
54. HÄNDEN
55. HÄNDEN
56. HÄNDEN
57. HÄNDEN
58. HÄNDEN
59. HÄNDEN
60. HÄNDEN
61. HÄNDEN
62. HÄNDEN
63. HÄNDEN
64. HÄNDEN
65. HÄNDEN
66. HÄNDEN
67. HÄNDEN
68. HÄNDEN
69. HÄNDEN
70. HÄNDEN
71. HÄNDEN
72. HÄNDEN
73. HÄNDEN
74. HÄNDEN
75. HÄNDEN
76. HÄNDEN
77. HÄNDEN
78. HÄNDEN
79. HÄNDEN
80. HÄNDEN
81. HÄNDEN
82. HÄNDEN
83. HÄNDEN
84. HÄNDEN
85. HÄNDEN
86. HÄNDEN
87. HÄNDEN
88. HÄNDEN
89. HÄNDEN
90. HÄNDEN
91. HÄNDEN
92. HÄNDEN
93. HÄNDEN
94. HÄNDEN
95. HÄNDEN
96. HÄNDEN
97. HÄNDEN
98. HÄNDEN
99. HÄNDEN
100. HÄNDEN

1. ACHSELN
2. HÄNDEN
3. ARMBEUGUNGEN
4. ELLEN
5. HÄNDEN
6. FINGER
7. HÄNDEN
8. HÄNDEN
9. HÄNDEN
10. HÄNDEN
11. HÄNDEN
12. HÄNDEN
13. HÄNDEN
14. HÄNDEN
15. HÄNDEN
16. HÄNDEN
17. HÄNDEN
18. HÄNDEN
19. HÄNDEN
20. HÄNDEN
21. HÄNDEN
22. HÄNDEN
23. HÄNDEN
24. HÄNDEN
25. HÄNDEN
26. HÄNDEN
27. HÄNDEN
28. HÄNDEN
29. HÄNDEN
30. HÄNDEN
31. HÄNDEN
32. HÄNDEN
33. HÄNDEN
34. HÄNDEN
35. HÄNDEN
36. HÄNDEN
37. HÄNDEN
38. HÄNDEN
39. HÄNDEN
40. HÄNDEN
41. HÄNDEN
42. HÄNDEN
43. HÄNDEN
44. HÄNDEN
45. HÄNDEN
46. HÄNDEN
47. HÄNDEN
48. HÄNDEN
49. HÄNDEN
50. HÄNDEN
51. HÄNDEN
52. HÄNDEN
53. HÄNDEN
54. HÄNDEN
55. HÄNDEN
56. HÄNDEN
57. HÄNDEN
58. HÄNDEN
59. HÄNDEN
60. HÄNDEN
61. HÄNDEN
62. HÄNDEN
63. HÄNDEN
64. HÄNDEN
65. HÄNDEN
66. HÄNDEN
67. HÄNDEN
68. HÄNDEN
69. HÄNDEN
70. HÄNDEN
71. HÄNDEN
72. HÄNDEN
73. HÄNDEN
74. HÄNDEN
75. HÄNDEN
76. HÄNDEN
77. HÄNDEN
78. HÄNDEN
79. HÄNDEN
80. HÄNDEN
81. HÄNDEN
82. HÄNDEN
83. HÄNDEN
84. HÄNDEN
85. HÄNDEN
86. HÄNDEN
87. HÄNDEN
88. HÄNDEN
89. HÄNDEN
90. HÄNDEN
91. HÄNDEN
92. HÄNDEN
93. HÄNDEN
94. HÄNDEN
95. HÄNDEN
96. HÄNDEN
97. HÄNDEN
98. HÄNDEN
99. HÄNDEN
100. HÄNDEN

11

117. M. Kazelъ. "Ein Brief".



① Stehend, den Blick auf den Brief gerichtet
Standing, gazing at the letter



② Sich langsam setzen, ins Leere starren
Sitting down slowly, gazing empty ahead of her



③ Nach hinten lehnen
Leaning backwards



④ Sich auf den linken Arm stützend, zur Seite beugen
Leaning sideways by resting on the left arm



⑤ Blick nach vorne
Looking ahead



⑥ Blick erneut auf den Brief richten, abrupt aufhören: durch den Mund stark einatmen
Looking at the letter again, stop abruptly: inhale noisily through the mouth

118. M. Kazelъ. "Phonophonie". Инструментальные партии.

pp sempre

B

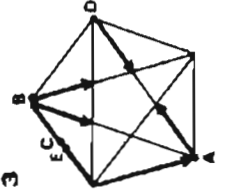
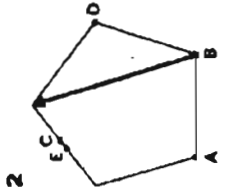
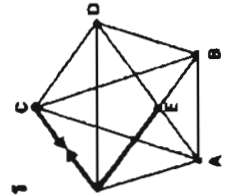
1+3
Metall

2+6
Holz

4+5
Metall

pp

pp sempre



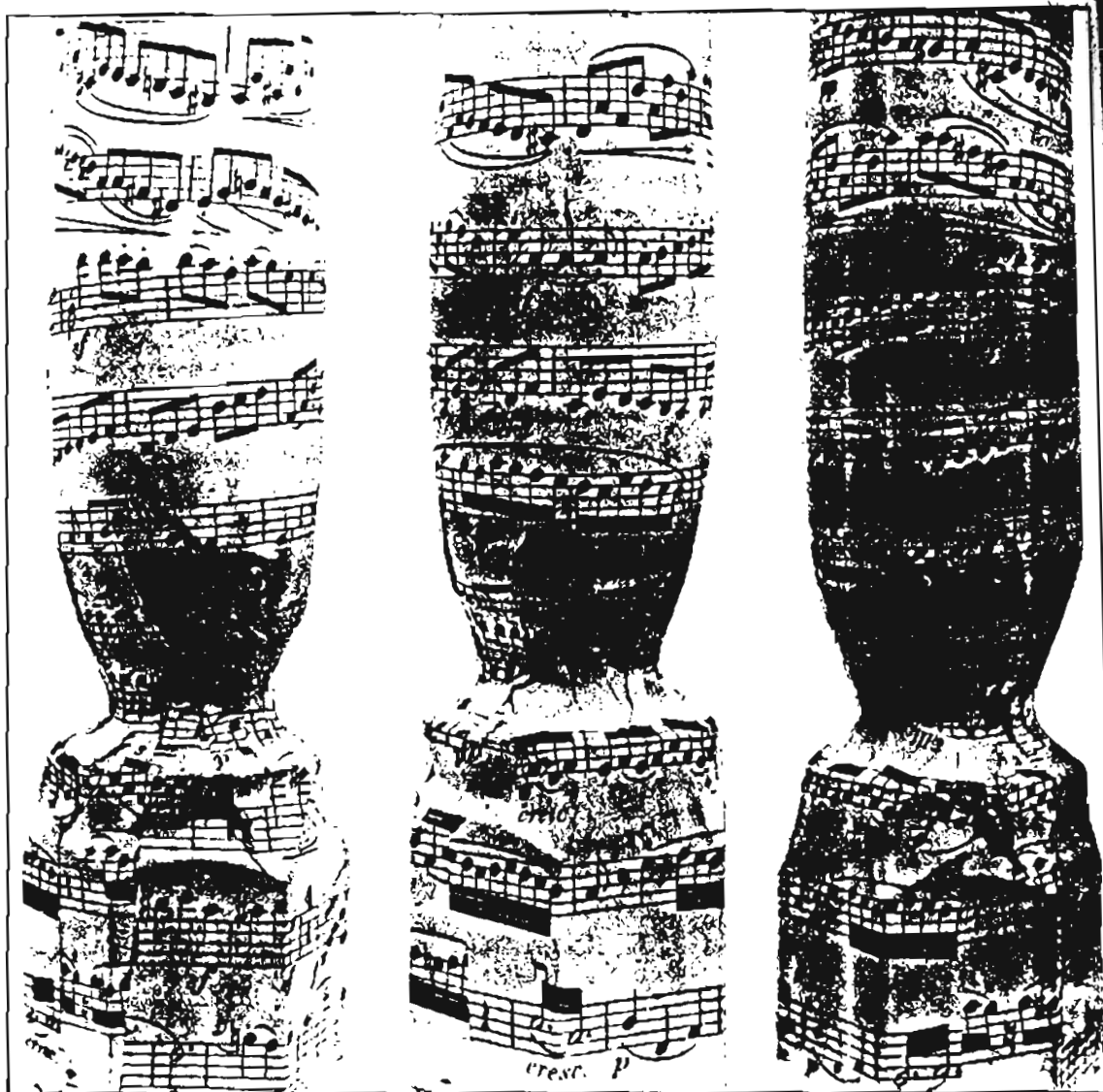
↓ Molto Lento
 Stock (L.H.)
 3 16
 R L R L R L R L
 R L R L R L R L
 acc. ...

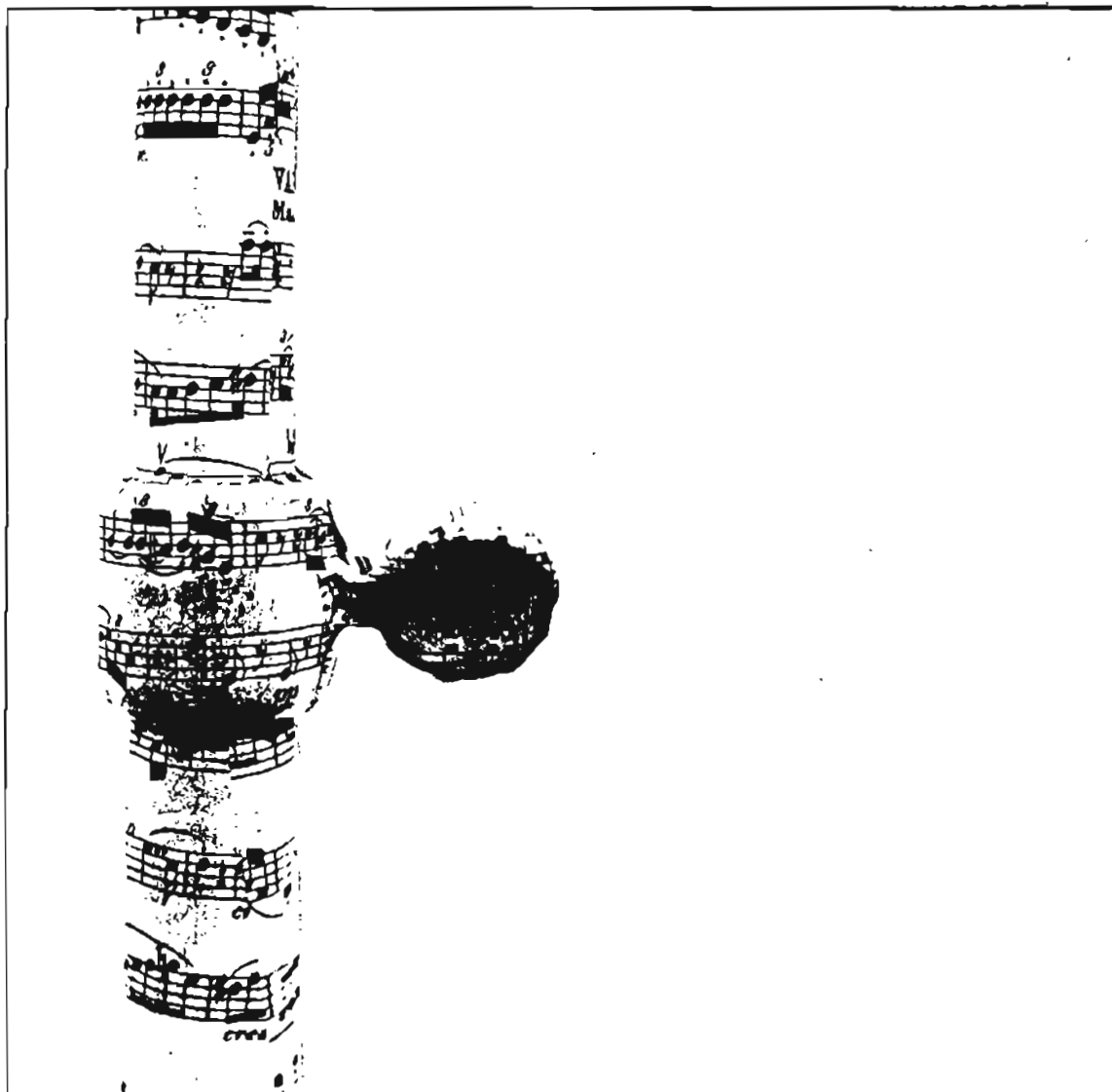
↓ Presto
 Stock (R.H.)
 3 16
 L R L L R L R L
 L R L L R L R L
 acc. ... rall. ... acc. ... rall. ...
 Moderato
 Stock (L.H.)
 5 16
 L R L L R L R L R L
 L R L L R L R L R L

↓ Allegro
 Stock (L.H.)
 2 8
 L R L L R L R L R L R L
 L R L L R L R L R L R L

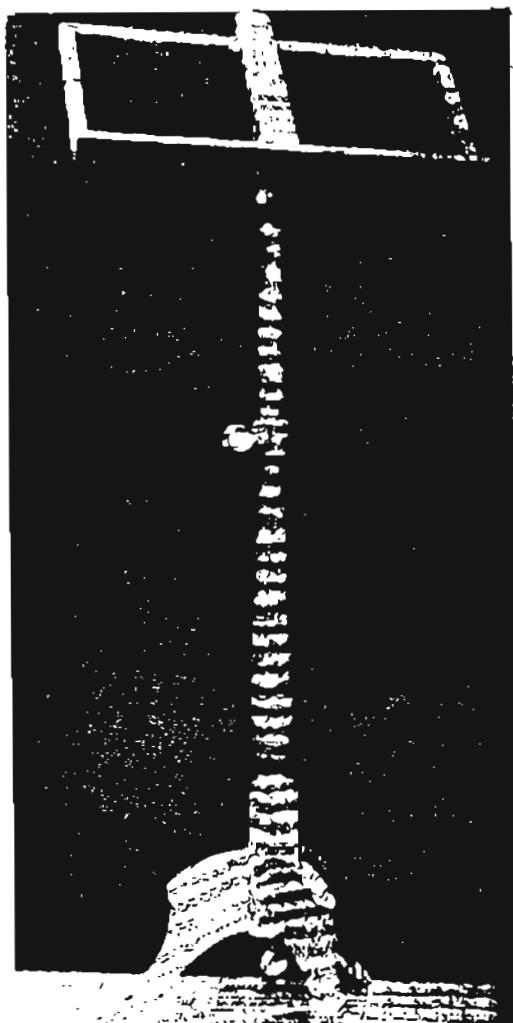
↓ Presto
 Stock (L.H.)
 6 16
 R L R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L
 rall. ...

↓ Molto lento
 Stock (R.H.)
 2 8
 B R L R L R L R L R L
 B R L R L R L R L R L
 Viro
 Stock (R.H.)
 6 16
 B R L R L R L R L R L R L R L
 B R L R L R L R L R L R L R L

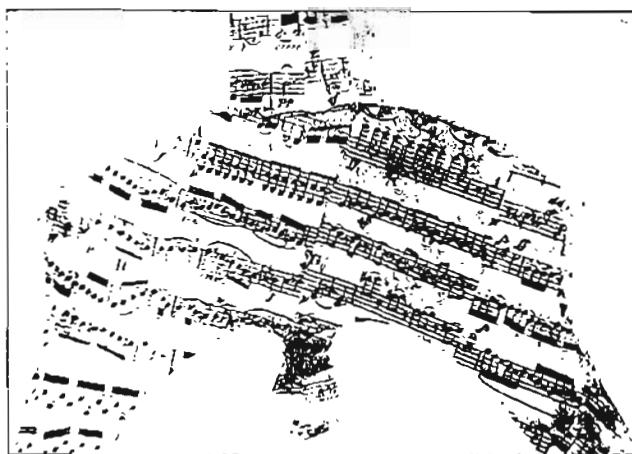




122. *М. Казель. "Ludwig van".*



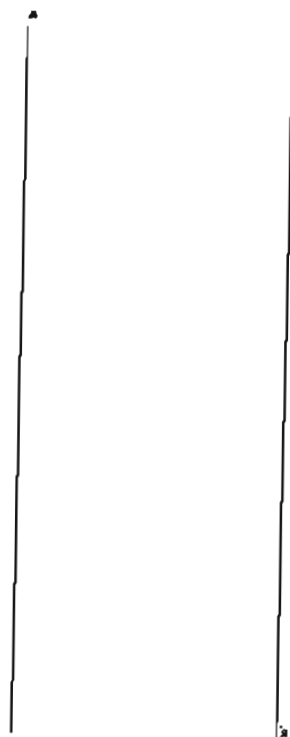
123. *М. Казель. "Ludwig van".*



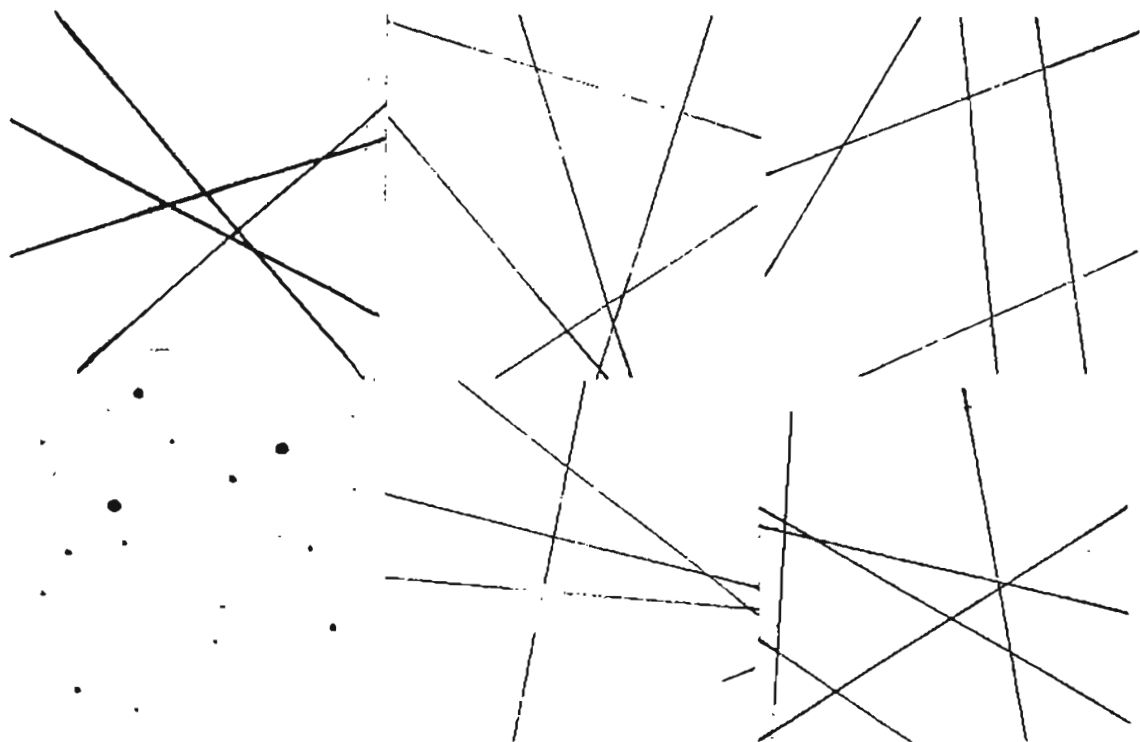
Handwritten musical score for "Imaginary Landscape № 4" by John Cage, page 80. The score consists of 12 staves, numbered 1 to 12 on the left. The notation is sparse, featuring various rhythmic markings and accidentals. Staff 1 has notes with durations 113, 109, 92, and 64. Staff 2 has durations 112 and 108. Staff 9 has durations 106 and 78. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

125. Д. Кейдж. "4'33".

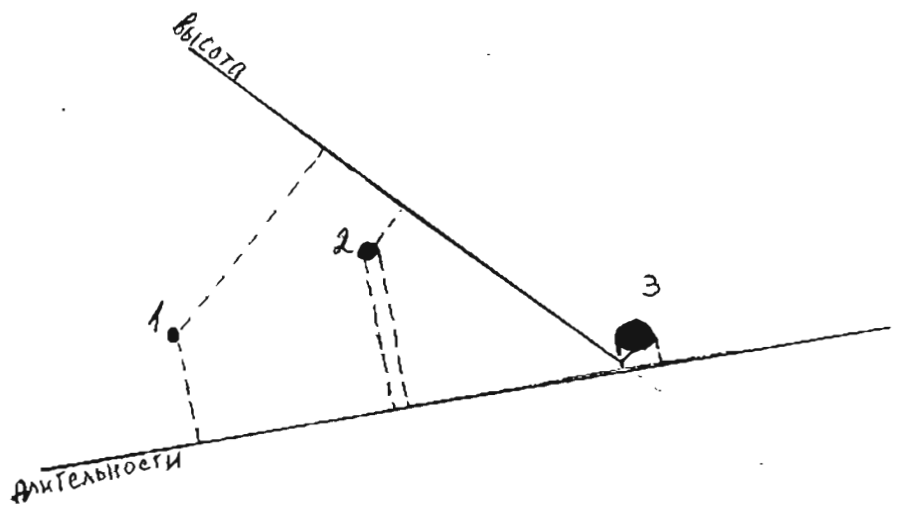
125-433



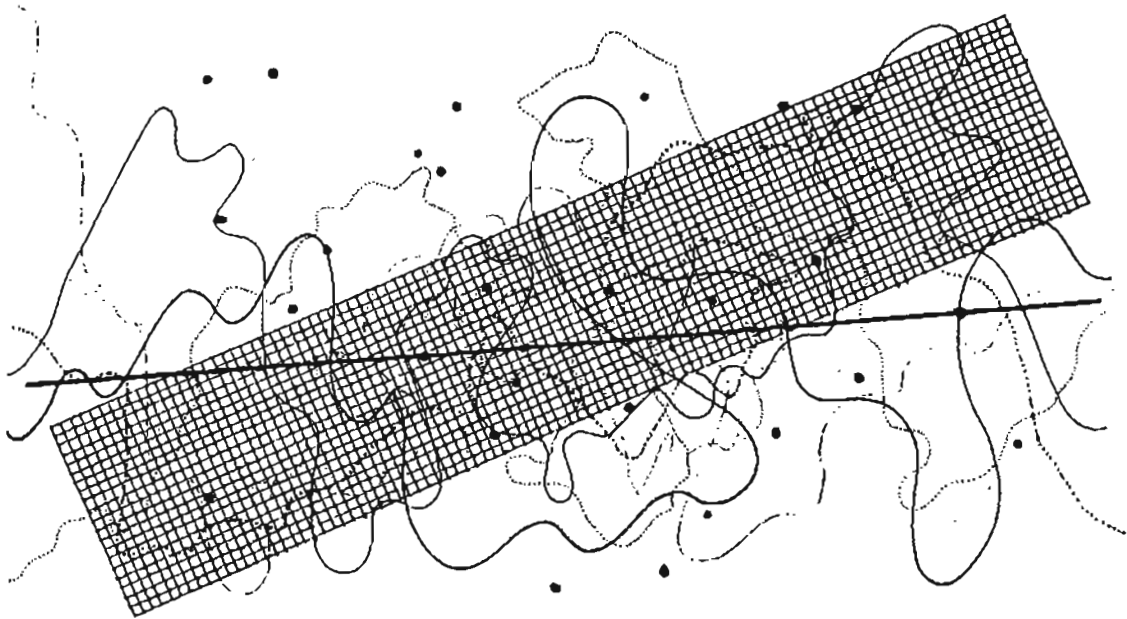
126. Д. Кейдж. "Variations I".



127. Д. Кейдж. "Variations I". Пример расшифровки.



128. Д. Кейдж. "Fontana Mix".



27

: + . . . (((. . . . + . + . + + . .))

27

) + + . + . . . + +

30

+ + . - + +

29

. . . + . . . + + + . . +

24

. . . + + . . + . . + + .

30

+ . . + . . . ((((((((. + +

24

. . . + + + . + . . +

25

+ + . . .)))))))) . . . + + . . . + .

30

. + . + + + + .

29

. + . . + . . + . . . + . . . +

III. ¿De dónde vienes, amor, mi niño?
 (From where do you come, my love, my child?)

The musical score is titled "DANCE OF THE SACRED LIFE-CYCLE". It features a complex arrangement of vocal and instrumental parts. The vocal parts include a soloist and an ensemble. The instrumental parts include strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into several sections, each with its own set of musical notation and performance instructions. The sections are labeled A1, A2, A3, B123, C123, D1, and D2. The score includes detailed performance instructions, dynamics, and articulation marks. The title "DANCE OF THE SACRED LIFE-CYCLE" is prominently displayed in the center of the score.

7. Threnody II: Black Angels! [Tutti] 7 times 7 and 13 times 13

Furiously, with great energy! f ca. 100 ♩

4) This piece should be performed in a very fast manner. However, all precisely indicated durations should be approximately in tempo.

44) & = a prescriptive principle

44.4) The original lyrics in Japanese, Russian, and Spanish:
 Performed: Joo-Tabu, Yoo-rabi, Saki, Yoo-mi, Yoo-lee
 (= slight pause between syllables)

132. Д. Крам. "Black Angels". № 2.

7 in 13 Delicate and somewhat mechanical [A] = 88

Musical score for "Black Angels" No. 2. The score is written for three electric string instruments: Electric Violin I, Electric Violin II, and Electric Cello. The time signature is 7/13. The tempo is marked as [A] = 88. The score includes various performance instructions such as "col legno battuto", "pizz.", "arco", "p", "mp", "mf", and "rit.". There are also notes in Italian: "(quasi Tibetan Prayer Stones)", "(sim)", "(gliss)", "whisper (stacc)", "col legno tratto", and "col legno battuto". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

133. Д. Крам. "Black Angels". № 3.

Musical score for "Black Angels" No. 3, titled "3. Lost Bells (Duo) 13 over 7". The score is written for two instruments, likely Electric Violin I and Electric Violin II. The time signature is 13/7. The score includes performance instructions such as "Bowed, long/rapid", "pizz.", "arco", "p", "mp", "mf", and "rit.". There are also notes in Italian: "Bowed harmonic: On brass or steel", "Bowed harmonic: round string", and "Bowed harmonic: round string". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

134. Д. Крам. "Black Angels". № 4.

Musical score for "Black Angels" No. 4. The score is written for three instruments: Violin I, Violin II, and Cello. The time signature is 7/13. The score includes performance instructions such as "col legno", "pizz.", "arco", "p", "mp", "mf", and "rit.". There are also notes in Italian: "In unusual - phantastic style", "col legno", "pizz.", "arco", "p", "mp", "mf", and "rit.". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

6. Pavana Lachrymæ (Trio)

(der Tod und die Missethäter)

Credo, tekony like a consort of viols
(in single notes of an ancient music)

Electric Viola I.

Solo Obligate: Instrument Sounds

Electric Viola II.

Electric Viola III.

Electric Viola IV.

13
Solo Obligate: Instrument Sounds

13 under 13 Credo, tekony like a consort of viols (in single notes of an ancient music) $\text{♩} = 50$
 $\text{♩} = 50$
ritardando più
(rit. 1/2-3/4)
pppp
(rit. 1/2-3/4)
pppp
(rit. 1/2-3/4)
pppp
(rit. 1/2-3/4)

*** The sound of viola is produced by heavily over-page (the "wrong" side of left hand). As players should hold down in the manner of viol players. Viola and viol should be held the viola the fingering and naturally be corrected, but a little practice will ensure mastery in pitch. The "wrong" pitch could be rectified by a double mark on the fingerboard.

136. Д. Крам. "Black Angels". № 13.

J. 20 Sarabanda de la muerte oscura (echo)

a very rapid tremolo with two double-capped fingers

Electric Viola I

Electric Viola II

Electric Viola III

ppp delicate tremolo
ppp delicate tremolo
ppp delicate tremolo
pppp (tempo 1/2)
pppp

Electric Viola I.

137. С. Губайдулина. "Detto-I".

♩ = 72

Organo

p

1^o

138. С. Губайдулина. "Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского".

Piaatti elneso
al centro

p

13''

Pau

M:

139. С. Губайдулина. "Detto-I". Прелюдирование.

12" 34 ∞

Timp

fff

tutti

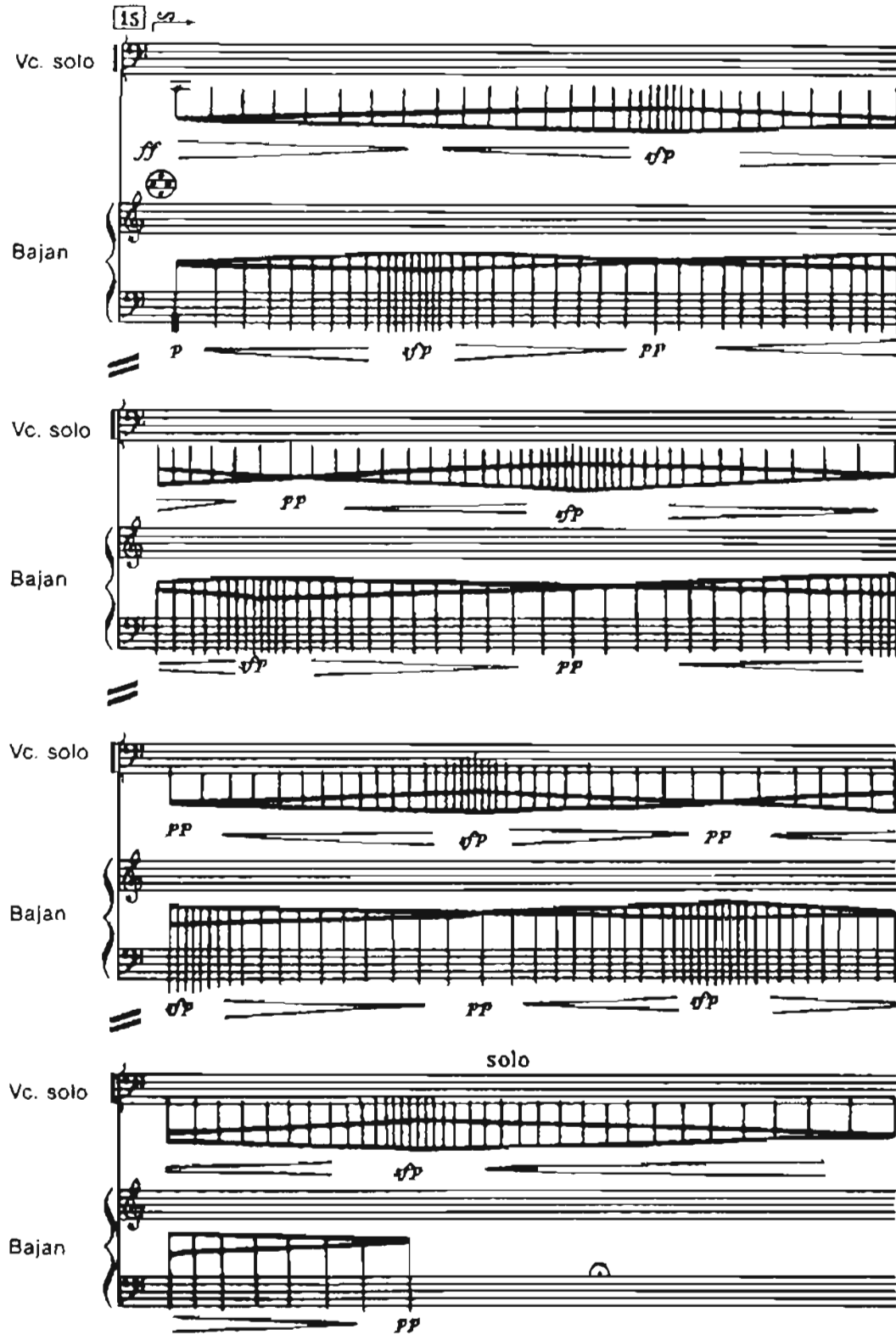
fff

140. С. Губайдулина. "Detto-I". Завершение.

XII 62

pp

141. С. Губайдулина. "Семь слов".

15 

Vc. solo

Bajan

Vc. solo

Bajan

Vc. solo

Bajan

Vc. solo

Bajan

solo

pp

142. С. Губайдулина. "Vivente - non vivente".

The score for 'Vivente - non vivente' consists of two main parts. The upper part is a piano line with a treble clef and a key signature of one flat. It features several measures of music with notes and rests, interspersed with long, wavy horizontal lines representing sustained or tremolo sounds. The lower part is a percussion score with various rhythmic patterns, including wavy lines, zig-zags, and sharp, pointed shapes, indicating different types of percussive sounds.

143. С. Губайдулина. "Rumore e silenzio".

The score for 'Rumore e silenzio' is a multi-staff work. It includes a piano part and several percussion parts. The piano part features a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The percussion parts are represented by various symbols and patterns, including wavy lines, zig-zags, and sharp shapes. Detailed performance instructions are provided in German, describing the actions of the performers and the sounds they produce. The instructions include: 'geht sehr leise zum Cembalo', 'nimmt Schlegel', 'geht zu den Schlaginstr.', 'schlägt dabei den Bambus und wirft Gegenstände auf den Fußboden (Stuhl, Pult...)', 'geht zum Schlagzeuger und beginnt auf dessen Instrumenten zu spielen', 'nimmt alle Instr. des Schlagzeugers weg', 'geht zur Celesta und spielt Jäger-Hanok', 'spielt auf allen Schlaginstrumenten', and 'geht zur Celesta'. The percussion parts are labeled with 'Clöckchen', 'Bambus', 'russ. Knarre', 'Gegenstand', '1/4-Ton Glocken', 'Cemb.', 'Hätsche', and 'Celesta'.


144. С. Губайдулина. "Точки, линии, зигзаги".

The image shows two systems of musical notation for exercise 144. The top system features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings *ff* and *pp*, and a wavy line graphic below the staff. The bottom system is marked with a box containing the number 17, and includes dynamic markings *pp* and *ff*, along with a similar wavy line graphic.

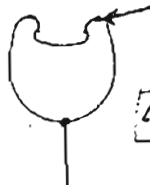
145. С. Губайдулина. "Jetzt immer schnee".


The image displays a musical score for exercise 145, which includes a large graphic of a snowflake. The score is divided into two main sections. The upper section contains handwritten labels for instruments: "4 Bassklarinete", "S. 6", "T. K. Pa", "A. 2", "Holzblasinstrumente", "T. K. 2", "T. K. 1", "Streichinstrumente", "S. 2", "A. 1", "B. 1", "A. 2", and "S. 2". The lower section features a large snowflake graphic with handwritten labels: "S. 2", "A. 1", "S. 4", "S. 2", "A. 2", and "A. 8".

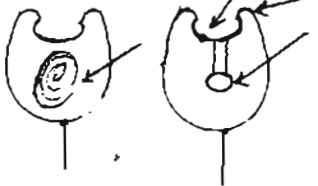
146. С. Губайдулина. "Слышишь ли ты нас, Луиджи?" Левая сторона развора.

① поющая "середины" инструмента  Legato

② переход от "середины" к поверхности возле "среза"  Legato → tr.


③ после нескольких переходов от "середины" к "возле среза" перейти к звучанию "толмико"  Legato → tr.

④ после нескольких переходов от "середины" ↔ к "возле среза", ↔ к центру "толмико", ↔ к ее внутренней границе, → перейти к трели на "горлышке".  Legato ↔ tr. ↔
 ↔ Legato → tr.

⑤ поиграть короткими трелями "росо апіаго" в разных местах поверхности корпуса и перейти → к круговому движению legato на линии "горлышка".  tr. → Legato

147. С. Губайдулина. "Слышишь ли ты нас, Луиджи?" Правая сторона раз-
ворота.

①

1. грещётка

2. стукалозка

Lento → poco accelerando → lento

②

1. "разем со срезом"

2. "середина"

Lento → molto accelerando → riten.

pp <-p> <-f> <-p> <-f>

③

1. "голмик"

2. "возле среза"

3. "середина"

lento rubato

pp <-p> <-f> <-p> <-f>

④

1. "горлышко"

2. "внутренняя граница 'голмики'"

3. "центр 'голмики'"

4. "возле среза"

5. "середина"

6. "корпуса"

lento rubato

p <-f> <-p> <-f> <-p> <-f>

⑤

1. "горлышко"

2. "голмик"

3. "возле среза"

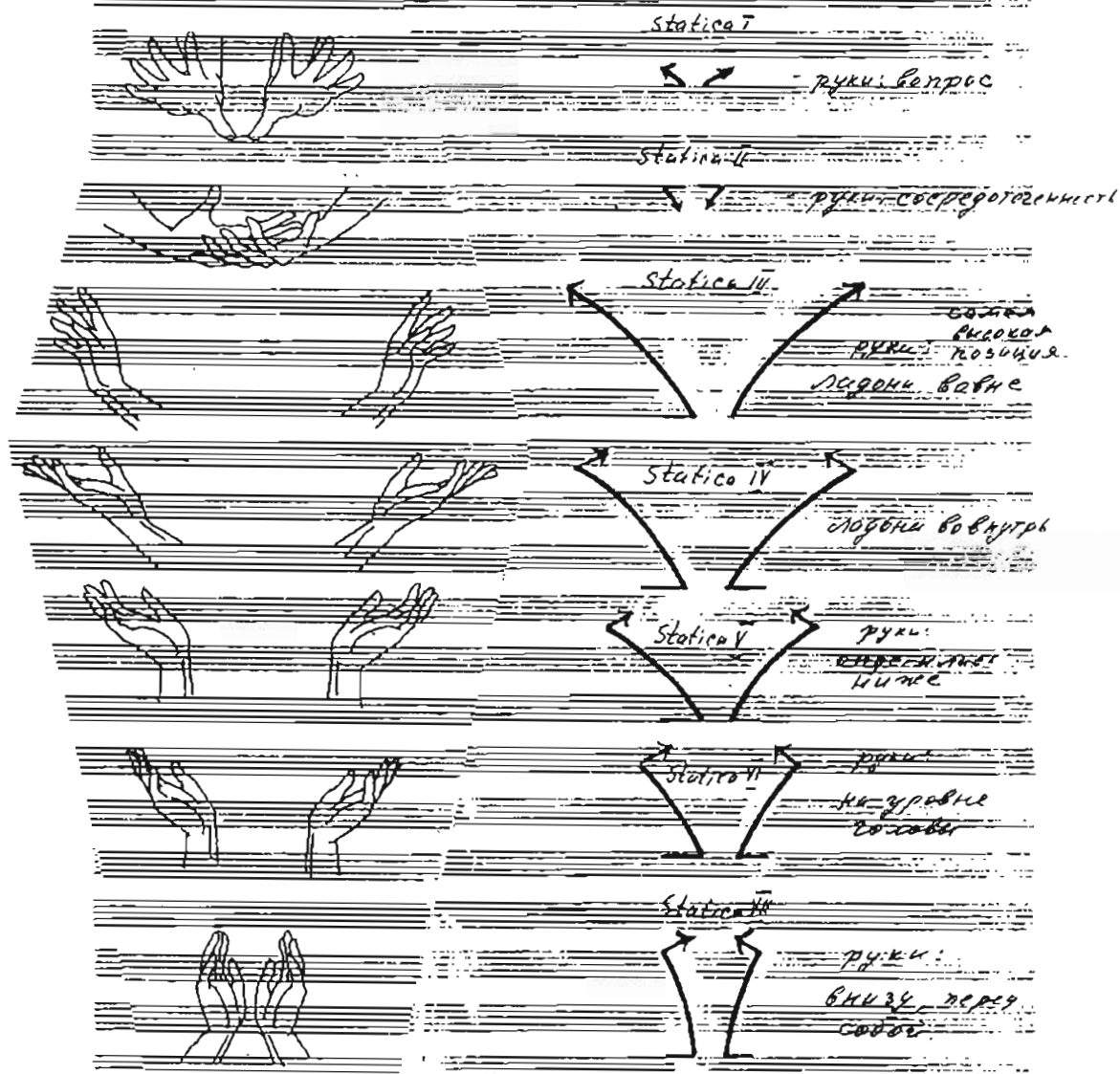
4. "середине"

poco animato

lento → accel. → riten.

-f <-f> f <-p>

Статичные жесты дирижера:



Часть 9

Conductor (Dirigent): *agitato i = 84*, *molto impetuoso*, *staccato*, *ritard.*

Percussion (Perc): *pp*, *ppp*, *5-Cassa*, *Casa de Bita*

Timpani (Тимпани): *pp*, *ppp*

Organ (Орган): *pp*, *ppp*

*) жесты дирижёра: \downarrow \curvearrowright \curvearrowleft \triangle - движение; \triangleright \triangleleft - остановка
 \rightrightarrows \leftrightsquigarrow - руки: вопрос; \curvearrowright \curvearrowleft - руки: сосредоточения; см. стр. 7

Краткие сведения об упоминаемых в книге музыкантах XX века и произведениях

Адамс Джон (Adams John) (1947) – американский композитор, кларнетист и дирижер. Работает в минималистской манере, обогащая ее достижениями классической музыки. Использует в музыке электронные и видео-средства.

Grand Pianola Music ("Большая музыка для пианолы") (1981-1982) для двух фортепиано, двух певцов и камерного ансамбля

Harmonium ("Фистармония") (1980) для хора и оркестра

Shaker Loops ("Шэйкер Лупс") (1978) для струнного септета

Айвз Чарльз (Ives Charles) (1874-1954) – американский композитор и удачливый страховой агент, занимавшийся сочинением музыки в свободное время и получивший признание посмертно. Айвз обобщил в музыке американские народные традиции (пуританский хорал, спиричуэлс, регтайм). Создал новаторскую по звуковому ощущению музыку, стал одним из самых радикальных музыкальных первооткрывателей. Применял микроинтервалику, полистилистику, алеаторику, политональность, полиритмию и многие другие средства задолго до их внедрения в музыку XX века.

67 псалом (1894) для хора

December ("Декабрь") (1922) для голоса и фортепиано

Majority ("Большинство") (1918) для голоса и фортепиано

The Cage ("Клетка") (1906) для голоса и фортепиано

Tone Roads № 3 ("Звуковые пути № 3") (1915) для камерного оркестра

Конкорд-соната (1911-1915) для фортепиано

Первая фортепианная соната (1901-1909)

Три четвертитоновые пьесы (1923-1924) для двух фортепиано

Фортепианное трио

Хорал для четвертитоновых струнных (1914, утерян)

Четвертая симфония (1910-1916) для оркестра

Андриессен Луи (Andriessen Louis) (1939) – нидерландский авангардист, в музыке которого объединяются принципы минимализма, электронная и полистилистическая техники и джазовые идиомы.

Hoketus ("Гокет") (1977) для двух флейт Пана, двух фортепиано и электроники

Paintings ("Рисунки") (1965) для флейты и фортепиано

Workers Union ("Рабочий союз") (1975) для любой громко звучащей группы инструментов

Анри Пьер (Henry Pierre) (1927) – французский композитор, ученик О. Мессиана. Экспериментирует в конкретной и электронной музыке, работал с хореографом М. Бежаром.

Артемьев Эдуард (1937) – российский композитор, лидер отечественной электронной музыки. Одним из первых работал на синтезаторе АНС. Интегрирует в творчестве элементы академической и рок-музыки.

Аймерт Херберт (Eimeri Herbert) (1897-1972) – немецкий композитор и музыкальный критик. Создавал, главным образом, электронную музыку.

Барбер Сэмюэл (Barber Samuel) (1910-1981) – американский композитор, сочинявший в лирико-романтической манере и классических формах.

Бартók Бела (Bartók Béla) (1881-1945) – венгерский композитор и этномузыковед. В его новаторском музыкальном языке соединились народные ладовые системы и методы развития материала с ритмической и темброво-мелодической выразительностью современной музыкальной текстуры.

Микрокосмос (1937) для фортепиано

Берберян Кэти (Berberian Cathy) (1925-1983) – меццо-сопрано армянского происхождения, исполнительница современной музыки, автор нескольких произведений. Специально для нее создавали произведения И. Стравинский, Д. Кейдж, Х. В. Хенце, Л. Берно (ее супруг) и другие композиторы.

Stripsody (1966) для голоса соло

Берг Альбан (Berg Alban) (1885-1935) – австрийский композитор, ученик и коллега А. Шёнберга, входил в новую венскую школу. Видный представитель музыкального экспрессионизма, один из создателей додекафонной техники, коллажа, Берг сочинил вершину оперной драматургии XX века – "Воцек".

Воцек (1925) для солистов, хора и оркестра

Лирическая сюита (1926) для струнного квартета

Лулу (1937) для солистов, хора и оркестра

Скрипичный концерт (1935)

Четыре пьесы для кларнета и фортепиано (1913)

Берно Лучано (*Berio Luciano*) (1925) – итальянский композитор, создатель современной полистилистичности. Разрабатывает структуралистскую концепцию музыки как языка жестов в звуках. Используя различные тембровые решения, Берно тяготеет к созданию театрализованных конгломератов речи, пения, говора, мимики, хореографии, шумов и электронных эффектов.

Allelujah II ("Аллелуйя II") (1956-1958) для оркестра
Chemins I ("Пути I") (1965) для арфы с оркестром
Chemins II ("Пути II") (1969-1972) для малого оркестра
Circles ("Круги") (1960) для женского голоса, арфы и двух ударных
Epifanie ("Эпифания") (1959-1961) для сопрано с оркестром
Passaggio ("Пассаж") (1961-1962) для сопрано, двух хоров и оркестра
Sequenza I ("Секвенция I") (1958) для флейты соло
Sequenza II ("Секвенция II") (1963) для арфы соло
Sequenza III ("Секвенция III") (1966) для голоса соло
Sequenza IV ("Секвенция IV") (1966) для фортепиано
Sequenza V ("Секвенция V") (1966) для тромбона соло
Sequenza VII ("Секвенция VII") (1969) для гобоя соло
Sincronie (1963-1963) для струнного квартета
Sinfonia ("Симфония") (1968) для оркестра
Tempi Concertati (1958-1959) для флейты, скрипки, двух фортепиано и ансамбля

Бернштейн Леонард (*Bernstein Leonard*) (1918-1990) – американский композитор и дирижер. Ассимилировал язык джаза и популярной музыки в рамках классической традиции.

Блох Эрнест (*Bloch Ernest*) (1880-1959) – американский композитор и педагог швейцарского происхождения. Сочинял в неоклассическом стиле, используя в творчестве еврейские мотивы и тематику.

Брандт Генри (*Brandt Henry*) (1913) – канадско-американский композитор. Его музыка отличается тембровой развитостью, пространственной организацией, одновременными стилистическими контрастами в разных исполнительских группах в рамках одного произведения.

Antiphony I ("Антифония I") (1953) для оркестра

Браун Эрл (*Brown Earle*) (1926) – американский композитор, друг и соратник Д. Кейджа. Работает в экспериментальной и электронной музыке, в алеаторике. Брауну принадлежит ряд открытий в области принципов композиции и нотной записи: он изобрел "временную нотацию", "графическую нотацию" и "открытые формы".

25 pages ("25 страниц") (1953) для фортепиано
Available Forms I ("Возможные формы I") (1961) для оркестра
December 1952 ("Декабрь 1952") (1952) для любого состава инструментов
Folio ("Фолио") (1952-1953) для фортепиано и других инструментов
Four Systems ("Четыре системы") (1954) для фортепиано
Музыка для виолончели и фортепиано (1954-1955)

Бузони Ферруччо (*Busoni Ferruccio*) (1866-1924) – итальянский композитор, пианист и музыкальный критик. В своих теоретических работах он обсуждал новаторские идеи: микротонность, новую модальность, полифонию, новые технологии. В творчестве Бузони придерживался традиций музыки барокко и классицизма.

Булез Пьер (*Boulez Pierre*) (1925) – французский композитор и дирижер, один из лидеров европейского авангарда, родоначальник техники сериализма. С 1975 года возглавляет созданный им в Париже "IRCAM" ("Институт исследований и координации музыкально-акустических проблем") и ансамбль современной музыки "InterContemporal". Лучшим произведениям композитора присущи концентрированное выражение ярких и импульсивных эмоций, точный сухой расчет в сочетании с чисто французской изысканностью и утонченностью.

Éclat ("Вспышка") (1965) для 15 инструментов, 1970 – вариант для оркестра под названием "Éclat/Multiples"
Doubles ("Дубли") (1957-1958) для оркестра
Le Marteau sans Maître ("Молоток без мастера") (1952-1954) для голоса и инструментального ансамбля
Le Visage Nuptial ("Свадебный лик") (1952) для солисток, женского хора и оркестра
Pli selon Pli ("Складка на складке") (1958-1967) для сопрано и оркестра
Structures II ("Структуры II") (1961) для двух фортепиано
Вторая соната (1947-1948) для фортепиано
Сонатина для флейты и фортепиано (1946)
Третья фортепианная соната (1956-1957)

Буссотти Сильвано (Bussoni Sylvano) (1931) – итальянский композитор, развивший собственный стиль графической музыки. Позднее увлекся театрально-музыкальными композициями.

Five Piano Pieces for David Tudor (“Пять фортепианных пьес для Дэвида Тюдора”) (1959)

Fragmentations (“Дробление”) (1962) для одного исполнителя на двух арфах

Бэббит Мильтон (Babbitt Milton) (1916) – американский композитор и теоретик, расширивший додекафонию до сериальности с помощью изобретенной им “сет-теории”. Также сочиняет электронную музыку.

Correspondences (“Корреспонденции”) (1967) для струнного оркестра и магнитофонной пленки

Philomel (“Соловей”) (1964) для голоса и магнитофонной пленки

Варез Эдгар (Varèse Edgard) (1883-1965) – американский композитор французского происхождения. Стремился “модернизировать” музыку, вовлекая в нее еще в 20-е годы XX века ударные звучания, сложные ритмы, резкие диссонансы и свободные формы. Создал первые шедевры электронной музыки – пьесы с использованием магнитофонной пленки.

Amériques (“Америки”) (1918-1919) для оркестра

Arcana (“Аркана”) (1927) для большого оркестра

Density 21,5 (“Плотность 21,5”) (1936) для флейты соло

Déserts (“Пустыни”) (1947) для инструментального ансамбля и магнитофонных пленок

Ecuatorial (“Экваториал”) (1934) для баса, инструментального ансамбля и двух терменвоксов

Offrandes (“Приношения”) (1922) для сопрано и камерного оркестра

Веберн Антон (Webern Anton) (1883-1945) – австрийский композитор, дирижер. Представитель новой венской школы, Веберн разработал предельно лаконичный стиль письма в додекафонной манере, предвосхитив в позднем творчестве сериализм и достигнув пуантилистически-прозрачной окраски звучания. Веберн эволюционировал от экспрессионистски-сумрачного мироощущения к светлому, отразившему христианскую духовность, пантеизм и высокую этническую ценность искусства.

Четыре пьесы для скрипки и фортепиано, ор.7 (1910)

Волконский Андрей (1933) – российский композитор, дирижер, клавесинист, живущий во Франции. Экспериментировал в сериальной и алеаторической музыке. Организовал ансамбль старинной музыки “Мадригал” и был его руководителем.

Спита зеркал (1960) для голоса и инструментального ансамбля

Вулф Кристиан (Wolff Christian) (1934) – американский композитор французского происхождения, соратник Д. Кейджа. Вводит в музыку элементы импровизационности и случайности, разрабатывая систему “намеков” (англ. “cuing”), в которой действия одного ансамблевого исполнителя зависят от того, что в данный момент избирает для игры другой исполнитель.

Duet II (“Дует II”) (1961) для валторны и фортепиано

Коллекция прозы (1968) для ансамбля

Вуоринен Чарльз (Wuorinen Charles) (1938) – американский композитор и педагог. Сочиняет, главным образом, серийную музыку, в позднем творчестве иногда основываясь на заранее существующем материале.

Вышнеградский Иван (1893-1979) – российский композитор, один из первопроходцев микротоновой (ультрахроматической) музыки. Создавал яркие фантазийные произведения для микротонового рояля и других инструментов. Разрабатывал идею звукового континуума, гомогенно объединяющего все компоненты музыкального языка.

Красное Евангелие (1918) для фортепиано

Гаццеллони Северино (Gazzelloni Severino) (1919-1992) – итальянский флейтист, исполнитель современной музыки. Специально для него написано свыше ста пятидесяти произведений такими композиторами, как О. Мессиаи, П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Берно, Л. Ноно и др.

Гершвин, Джордж (Gershwin, George) (1898-1937) – американский композитор, пианист. В музыке сочетал традиции европейской музыки, американской эстрадной музыки и джаза. Создал первую национальную американскую оперу “Порги и Бесс”.

Порги и Бесс (1935) для солистов, хора и оркестра

Гласс Филип (Philip Glass) (1937) – американский композитор, один из основоположников минимализма. Для его крупных инструментальных и оперных полотен характерно медитативное репетирование с арпеджированием по тональным аккордовым центрам. В 1968 году Гласс создал ансамбль для исполнения собственной музыки. В последние годы сочиняет музыку к кинофильмам.

Akhmaton (“Эхнатон”) (1984) для солистов, хора и оркестра

Kundun (“Кундук”) (1998) для оркестра и традиционных тибетских инструментов

Глинский Матвей (*Glinski Mateusz*) (1892-19?) – польский композитор и дирижер, учился в России. Сочинял песни и клавирные произведения.

Глобокар Винко (*Globokar Vinko*) (1934) – немецкий композитор и виртуоз-тромбонист. Сочиняет в русле авангарда, используя алеаторику и сериализм. В 1972 году организовал ансамбль современной музыки.

Голышев Ефим (1897-1970) – российский композитор, художник и скрипач, жил в Германии, Португалии, Испании, Франции, Бразилии. В 1914 году создал Струнное трио, в котором каждая из двенадцати нот имела разные длительности. В симфонической поэме Голышева "Das eisige Lied" имеются элементы хэппенинга. В 1919 году Голышев подписал манифест дадаистов. В числе его работ – автопортрет, составленный из сигарных коробок, спичек и хлеба. Изучал химию и акустику.

Das eisige Lied (1920) для оркестра

Струнное трио (1914-1925)

Губайдулина София (1931) – российский композитор, чья деятельность связана с разработкой неизведанного потенциала музыкальных инструментов, религиозным символизмом и особым восприятием времени. Композитор соединяет в творчестве восточные философские теории и теософские постулаты с ориентацией на западную музыкальную традицию: с драматической разработкой материала внутри симфонического развития, с яркой экспрессивностью высказывания.

De Profundis ("Из глубины") (1978) для баяна

Detto-I ("Сказанное-I") (1969-1978) для органа, во второй версии – для органа и ударных

Hell und Dunkel ("Светлое и темное") (1977) для органа

Jetzt immer Schnee ("Теперь всегда снега") (1993) для камерного ансамбля и камерного хора

Rumore e Silenzio ("Шум и тишина") (1975) для клавесина и ударных инструментов

Stimmen... Verstummen ("Слышу... Умолкло") (1986) для оркестра

Vivente - non vivente ("Живое - не живое") (1970) для синтезатора АНС и магнитофона

Квартет для четырех флейт (1977)

Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского (1972)

Посвящение М. Цветаевой (1984) для хора *a cappella*

Семь слов (1982) для виолончели, баяна и струнного оркестра

Слышишь ли ты нас, Луиджи? – вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка (1991) для шести ударников

Точки, линии, зигзаги (1976) для бас-кларнета и фортепиано

Гуд Дэниел (*Goode Daniel*) (1936) – американский кларнетист и композитор. Авангардист Нью-Йоркской богемы, участвует в выступлениях гамелана. Интересуется случайными процессами, групповым музицированием, народной музыкой и пением птиц. Его музыка наполнена медитативной духовностью.

Топанье в темноте (1991) для топающих исполнителей

Гурецкий Хенрик (*Górecki Henryk*) (1933) – польский композитор. В ранних произведениях применял сериальную технику, позднее пришел к тональному стилю и сонорике в русле монументальной простоты.

I Symfonia ("Симфония № 1") (1959) для оркестра

Monodram (*Genesis III*) ("Монодрама (Генезис III)") (1963) для сопрано и камерного оркестра

Давидовский Марио (*Davidovsky Mario*) (1934) – американский композитор аргентинского происхождения. Работает, главным образом, в жанре электронной музыки, соединяя в своих произведениях электронные и традиционные инструментальные средства. В позднем творчестве преобладают сочинения для акустических инструментов.

Synchronism № 7 ("Синхронизм № 7") (1973) для ансамбля ударных инструментов и магнитофонной пленки

Дебюсси Клод (*Debussy Claude*) (1862-1918) – французский композитор, основоположник музыкального импрессионизма. Воплотил в музыке зыбкие мимолетные впечатления, тончайшие эмоциональные нюансы, колорит природы, символистскую недосказанность, тонкий психологизм.

Денисов Эдисон (1929-1996) – российский композитор, один из лидеров отечественной музыки. Свободно используя сериальную технику, он развил сдержанно-лирический стиль на основе русской музыкальной традиции.

Пение птиц (1969) для подготовленного фортепиано и магнитофонной пленки

Ода (1968) для кларнета, фортепиано и ударных

Реквием (1980) для солистов, хора и оркестра
Романтическая музыка (1968) для гобоя, арфы и струнного трио
Солнце инков (1964) для сопрано и ансамбля

Джонсон Том (Johnson Tom) (1939) – американский композитор и критик современной музыки, с 1983 года живет в Париже. Создает строго логическую минималистскую и театрализованную музыку.

Failing ("Слабость") (1975) для контрабаса
Imaginary Music ("Воображаемая музыка") (1974) для любых инструментов
Symmetries ("Симметрии") (1981) для восьми альтов, переработано для фортепиано в четыре руки

Донатони Франко (Donatoni Franco) (1927) – итальянский композитор-авангардист. Сочинял в сериальной манере, позднее разрабатывал алеаторические процессы и конструировал "пермутабельные" формы, в которых ни композитор, ни исполнитель не контролируют течение музыки. В позднем творчестве обращается к более традиционной манере письма, изыскивая необычные инструментальные возможности.

Black and White № 2 ("Черное и белое № 2") (1968) для двух фортепиано
Etwas ruhiger im Ausdruck ("Немного спокойнее в выражении") (1967) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано

Дэвис Питер Максвелл (Davies Peter Maxwell) (1934) – английский композитор. Дэвис использует статический тип изложения, добарочные, преимущественно - средневековые техники композиции (изоритмию и др.), соединяя их со спонтанностью и эффективностью высказывания.

Alma redemptoris mater (1957) для квинтета деревянных духовых инструментов
Eight Songs for a Mad King ("Восемь песен для сумасшедшего короля") (1969) для певца и камерного оркестра
Струнный квартет (1980)

Дюшам Марсель (Duchamp Marcel) (1887-1968) – американский художник-экспериментатор. Изобрел технику "готово-сделанных работ" (англ. "ready-mades"), когда каждодневные предметы демонстрируются в качестве произведений искусства. Друг Д. Кейджа, М. Дюшам также сочинял музыку.

Musical Erratum ("Музыкальная опечатка") (1913) для игроков в карты

Екимовский Виктор (1947) – российский композитор и музыковед. Каждое его сочинение экспериментально с точки зрения методов композиции и стилистики. Композитор использует в разных сочинениях едва ли не все типы и техники современного музыкального языка: сериализм, алеаторику, коллажистику, стилизацию, "инструментальный театр", графическую нотацию и т.п.

Balletto ("Балетто") (1974) для любого состава инструментов
В созвездии Гончих Псов (1986) для трех флейт
Композиция 43 (1985) для двух фортепиано
Лирические отступления (1971) для виолончелей *solì* и оркестра
Мандала (1983) для девяти исполнителей
Полеты воздушных змеев (1992) для квартета сопрановых блок-флейт
Успение (1989) для ударных

Ичянаги Тоши (Ichiyanagi Toshi) (1933) – японский композитор, обучавшийся в Нью-Йорке, где находился под большим влиянием Д. Кейджа. По возвращении в Японию организовал несколько ансамблей современной музыки. Развивает в творчестве идеи американских экспериментаторов.

Кагель Маурисио (Kagel Mauricio) (1931) – немецкий композитор аргентинского происхождения. Пытаясь осмыслить музыку как сцену мирового театра, разрабатывает необычные инструментальные звучания, новые вокальные техники, конкретную и электронную музыку с главенством театрального аспекта, необычно комбинирует ситуации и разрывает форму и содержание. Посредством персонализации тембров, звуков, жестов Кагель высвобождает музыкальные компоненты из-под груза традиций и, манипулируя ими, создает неповторимый игровой музыкальный мир, в котором элегантно и умудренно развиваются банальность и абсурдность.

Anagrama I ("Анаграмма I") (1955) для одиннадцати различных инструментов, . четырех солистов и хора
Antithese ("Антитеза") (1962) для одного исполнителя с электроникой и "звуками публики"
Aus Deutschland ("Из Германии") (1981) для солистов, хора и оркестра
Ein Brief ("Письмо") (1986) для меццо-сопрано и оркестра
Improvisation ajoutée ("Добавленная импровизация") (1961-1962) для органа
Ludwig van ("Людвиг ван") (1969-1970) для любых инструментов
Match ("Матч") (1964) для двух виолончелей и ударных
Mimetics ("Подражания") (1961) для фортепиано соло в возможном сочетании с другими инструментами
Pas de cinq ("Сцена прогулки") (1965) для пяти исполнителей с палками или зонтиками для опоры при ходьбе

Phonophonie (1963-1964) для двух певцов и других источников звука
Prima Vista (1962-1964) для слайдов и неопределенных источников звука
Sankt-Bach-Passion ("Страсти по святому Баху") (1985) для солистов, органа, трех хоров и оркестра
Sexteto ("Секстет") (1953-1957) для струнных
Sonant (1960) для гитары, арфы, контрабаса и мембранофонов
Staatstheater ("Государственный театр") (1971) для солистов, хора и оркестра
Sur Scène ("На сцене") (1959-1960) для чтеца, мима, магнитофонной пленки, певца и трех инструменталистов
Transición II (1958-1959) для пианиста, ударника и магнитофонной пленки
Репетиция (1971) для коллектива импровизирующих исполнителей

Канчели Гия (1935) – грузинский композитор. В его преимущественно симфонической музыке соединяется медитативно-лирическая статика и драматические эмоциональные взрывы.

Оплаканные ветром (1988) для оркестра и солирующего альты

Кардью Корнелиус (*Cardew Cornelius*) (1936-1981) – английский композитор и руководитель ансамбля недетерминированной музыки "Scratch music" (англ. "Разношерстная музыка"), развивавший в творчестве метод случайных операций, графическую музыку и импровизационность. В поздний период жизни стал поклонником социализма и внедрял в музыку элементы политической пропаганды.

Treatise ("Трактат") (1963-1967) для любых инструментов

Карев Леонид (1969) – российский композитор и органист, с 1992 года живет во Франции. Продолжая русские традиции и адаптируя к современности старинные русские песнопения, старается сохранить в своем, по преимуществу камерном и органном, творчестве контекстуальные условия жизни знаменного распева, его религиозную сущность.

Каркошка Эрхард (*Karkoschka Erhard*) (1923) – немецкий композитор и теоретик. Организовал ансамбль современной музыки и руководил студией электронной музыки в Штуттгарте.

Каррилло Хулиан (*Carrillo Julián*) (1875-1965) – мексиканский композитор и теоретик. К 1900-му году разработал теорию микротоновости и пропагандировал ее до конца жизни. Создал оркестр микротоновой музыки в Мексике, конструировал микротоновые рояли. Несмотря на обилие микротоновости, его музыка сохраняет романтическую окраску в диатоническом стиле.

Картер Эллиот (*Carter Elliott*) (1908) – американский композитор. К середине столетия развил индивидуальный стиль на основе собственной теории о метрических модуляциях. Живая инструментальная фактура его произведений составляется из необычных сопоставлений контрастных материалов.

Струнный квартет № 1 (1951)

Каспаров Юрий (1955) – российский композитор, руководитель Ансамбля Современной Музыки. Использует серийную технику, опираясь при этом на основополагающие для его композиций устойчивые ритмические или тембро-временные структуры, берущие на себя роль тоники.

Концерт для гобоя с оркестром (1988)

Кауэлл Генри (*Cowell Henry*) (1897-1965) – американский композитор, смелый экспериментатор и первооткрыватель многих общепринятых явлений музыки XX века (кластеров, формы "mobile", игры на струнах рояля и т.п.). Пропагандировал современную американскую музыку, в том числе гений Айвза. В своем многогранном творчестве соединял американские и экзотические традиции, работал с Л. Терменом.

Aeolian Harp ("Эолова арфа") (1923) для фортепиано

Ensemble ("Ансамбль") (1924) для струнных инструментов и трех колотушек

Fabric ("Фабрика") (1917) для фортепиано

Mosaic Quartet ("Мозаичный квартет") (1934) для струнного квартета

The Tides of Manaunaun ("Потоки Манаунауна") (1912) для фортепиано

Антиномия (1917) для фортепиано

Тигр (1928) для фортепиано

Романтический квартет (1914-15) для струнных инструментов

Кейдж Джон (*Cage John*) (1912-1992) – американский композитор, взорвавший и реформирующий саму суть искусства музыкальной композиции и исполнительства, внося в него элемент недетерминированности. Его обширное наследие наполнено свободой творения и раскрепощением звучания как такового. Интерес к восточной философии повлек Кейджа к созданию методов "случайных операций" и алеаторики, воплотившихся в его зрелых произведениях. Кейдж проложил дорогу едва ли не всем современным музыкальным направлениям, связанным с экспериментаторством, эксцентричностью, театральностью, необычным звуковым наполнением.

0'00'' (1962) (хэппенинг)

4'33'' (1952) для любого исполнителя

59 ½ seconds ("59 ½ секунд") (1953) для струнного инструмента

Aria ("Ария") (1958) для голоса соло
Bacchanale ("Вакханалия") (1940) для подготовленного фортепиано
Cheap Imitation ("Простая имитация") (1969) для фортепиано
Credo in Us ("Вера в нас") (1942) для ударных
Etudes Auscrales ("Австралийские этюды") (1974–1975) для фортепиано
Europeras ("Европеры") (1987–1991) для солистов, хора и оркестра
First Construction (in Metal) ("Первая конструкция (в металле)") (1938) для ударных
Fontana Mix ("Смесь для Фонтаны") (1958–1959) для электроники
HPSCHD (сокращение от "harpsichord" – клавесин) (1967–1969) для семи клавесинов и электроники (хэппенинг) (в соавторстве с Л. Хиллером)
Imaginary Landscape № 1 ("Воображаемый пейзаж № 1") (1939) для двух патефонов, магнитофонных записей, фортепиано и цимбал
Imaginary Landscape № 3 ("Воображаемый пейзаж № 3") (1942) для шести исполнителей с электроникой
Imaginary Landscape № 4 ("Воображаемый пейзаж № 4") (1951) для двенадцати радиоприемников
Imaginary Landscape № 5 ("Воображаемый пейзаж № 5") (1952) для магнитофонной пленки
Music for ("Музыка для ") (1984–1985) для инструментального ансамбля
Music for Amplified Toy Piano ("Музыка для усиленных игрушечных фортепиано") (1960)
Music for Carillons ("Музыка для колоколов") (1952)
Music for Piano ("Музыка для фортепиано") (1952–1956)
Music of Changes ("Музыка перемен") (1951) для фортепиано
Music Walk ("Музыкальная прогулка") (1958) для одного или более исполнителей на фортепиано
Musicircus ("Музцирк") (1967) (хэппенинг)
Solo with obligato ("Соло с облигато") (1933) для любых трех и или более инструментов
Song Books ("Книги песен") (1970) для голоса соло
Two ("Два") (1987) для флейты и фортепиано
Variations I ("Вариации I") (1958) для любого количества исполнителей и инструментов любого рода
Variations II ("Вариации II") (1961) для любого количества исполнителей и инструментов любого рода
Water Music ("Водная музыка") (1952) для одного исполнителя на подготовленном фортепиано, радио, водяных контейнерах, колоде карт, свистках и других вспомогательных "инструментах"
What about the noise... ("Как насчет шума...") (1986) для разных исполнителей количеством от трех до десяти
Williams Mix (1952) для магнитофонной пленки
Концерт для подготовленного фортепиано (1951) с камерным оркестром
Концерт для фортепиано с оркестром (1957–1958)
Сонаты и интерлюдии (1948) для подготовленного фортепиано
Тридцать пьес для пяти оркестров (1981)
Шестнадцать танцев (1950–1951) для камерного ансамбля и четырех исполнителей на ударных инструментах

Кнайфель Александр (1943) – российский композитор, представитель отечественного авангарда. Разрабатывает микроинтервальные и математически-символические аспекты в музыке.

A Prima Vista (1972) для ударных

Копленд Аарон (Copland Aaron) (1900–1990) – американский композитор с ярко индивидуальным творческим наследием, стремившийся создать американское качество в музыке с помощью открытости и доступности выражения, яркой мелодики в диатоническом гомофонном стиле.

Копытман Марк (1929) – израильский композитор российского происхождения, эмигрировавший из СССР в 1972 году. Его творчество отличается насыщенным лирическим тоном экспрессивного повествования, исповедальностью высказывания, колористичностью звучания. Разработал гетерофонную технику композиции на основе еврейского фольклора.

Dedication ("Посвящение") (1986) для скрипки или альтя

Letters of Creation ("Буквы творения") (1986) для голоса и струнных

October Sun ("Октябрьское солнце") (1974) для голоса и камерного ансамбля

Коуп Дэвид (Cope David) (1941) – американский композитор и исследователь современной музыки. Его резко диссонантные композиции со спорадической ритмикой и импульсивной фразировкой строятся на резких сопоставлениях лирических фрагментов с напряженно-агрессивными построениями.

Крам Джордж (Crumb George) (1929) – американский композитор, создавший неповторимый музыкально-образный мир, фундамент которого – символическое звуковое слышание и тонко разработанные инструментальные техники. В его небольшом творческом наследии (главным образом – камерном) продуманы мельчайшие детали утонченного и лирического в основе музыкального языка.

Ancient Voices of Children (“Древние голоса детей”) (1970) для сопрано и ансамбля

Apparition (“Призрак”) (1970) для сопрано и фортепиано

Black Angels (“Черные ангелы”) (1970) для струнного квартета

Echoes of Time and the River (“Эхо времени и реки”) (1967) для оркестра

Eleven Echoes of Autumn (“Одиннадцать отзвуков осени”) (1966) для флейты, кларнета, фортепиано и скрипки

Lux Aeterna (“Вечный свет”) (1971) для солиста и инструментального ансамбля

Makrokosmos I (“Макрокосмос I”) (1970–1971) для фортепиано

Makrokosmos II (“Макрокосмос II”) (1970–1971) для фортепиано

Makrokosmos III (“Макрокосмос III”) (1974) для двух фортепиано

Night of the Four Moons (“Ночь четырех лун”) (1969) для альты и инструментального ансамбля

Songs, Drones and Refrains of Death (“Песни, бурдоны и рефрены смерти”) (1968) для баритона и инструментального ансамбля

Star-Child (“Звезда-дитя”) (1977) для сопрано, детского хора и оркестра

Vox Balaenae (“Голос кита”) (1979) для трех исполнителей на флейте, фортепиано и виолончели в масках

Zeitgeist (1987) для двух фортепиано

Пять пьес для фортепиано (1962)

Ксенакис Яннис (Xenakis Iannis) (1922) – греческий композитор, архитектор и инженер. Его творчество фокусируется вокруг нахождения путей для реализации математических структур и процессов в звучащей музыке. Создал стохастическую (вероятностную) систему сочинения музыки, экспериментировал с музыкальным пространством.

Akrata (1965) для ансамбля деревянных духовых

Eonta (“Эонта”) (1964) для фортепиано и 5 струнных

Euryali (“Эвриали”) (1973) для фортепиано

Linaia-Agon (“Линеа-Агон”) (1972) для трех медных инструментов

Metastasis (“Метастазис”) (1954) для струнного оркестра

Syrtos (“Сирмос”) (1959) для струнного оркестра

Terrêtektorh (“Терретектор”) (1966) для оркестра

Куртаг Дьердь (Kurtág György) (1926) – венгерский композитор, испытавший в раннем творчестве влияние Б. Бартока и А. Веберна, а позднее разработавший неповторимый стиль. Его немногочисленные произведения наполнены экспрессивной выразительностью и изобретательным остроумием.

Jaketok (“Игры”) (1973–1976) для двух фортепиано

Кшенек Эрнст (Křenek Ernst) (1900–1991) – американский композитор и музыковед австрийского происхождения. Радикальный новатор, использовавший атональную музыку, Кшенек разработал свое понимание додекафонии и, позднее, сериализма с главенством принципа ротации материала. Увлекался неоклассицизмом, алеаторикой, электронной музыкой.

Пять пьес для тромбона и фортепиано (1967)

Лакенманн Хельмут (Lachenmann Helmut) (1935) – немецкий композитор, сочиняющий электронную и акустическую диссонантную музыку. Экспериментирует с необычными инструментальными техниками.

Accanto (1975–76) для кларнетиста с оркестром

Introversion I (“Интроверсия I”) (1964) для шести инструменталистов

Pression (1969) для виолончели соло

Лигети Дьердь (Ligeti György) (1923) – крупнейший венгерский композитор современности, обосновавшийся в Германии. Работает едва ли не во всех направлениях современной музыки (сериализме, алеаторике, электронике), создав собственный “микрополифонический” стиль статической сонорной композиции, ткань которой живет и дышит, образуя то красочный “бессобытийный” фон, то мощные динамические взрывы. Скепсис, ирония, пародия сочетаются в творчестве Лигети с эмоциональной яркостью и экспрессивностью.

Apparitions (“Появления”) (1958–1959) для оркестра

Atmosphères (“Атмосферы”) (1961) для оркестра

Aventures (“Приключения”) (1962) для трех солистов и инструменталистов

Lontano (“Лонтано”) (1967) для оркестра

Nouvelles Aventures (“Новые приключения”) (1962–1965) для трех солистов и семи инструменталистов

Ramifications (“Разветаления”) (1968–1969) для двойного струнного оркестра

Voluntina ("Объемы") (1961-1962) для органа
Десять пьес (1968) для духового квинтета

Липс Фридрих (1948) – российский баянист-экспериментатор и педагог. Для него создавали музыку многие современные композиторы, в том числе С. Губайдулина

Логофетис Анеетис (*Logothetis Anesis*) (1921) – греческий композитор. Работал в сериальной и электронной музыке, с 60-х годов применяет графическую нотацию почти во всех своих алеаторических произведениях. Его партитуры выставлялись на художественных выставках и продавались как произведения искусства.

Лурье Артур (1892-1966) – российский композитор, живший после отъезда из России в Германии, Франции (где общался с И. Стравинским и сочинял модальную музыку под влиянием русских церковных традиций) и США. Сочинял в постскрябинской, додекафонной, микротоновой и атональной техниках.

Формы в воздухе (1915, партитура издана в Москве в 1922 году) для фортепиано

Люнетта Стэнли (*Lunetta Stanley*) (1937) – американский композитор, исполнитель на ударных инструментах и скульптор, ученик Д. Кейджа и К. Штокхаузена. Работает в сфере мультимедиа.
Piano Music ("Фортепианная музыка") (1966)

Лютославский Витольд (*Lutoslawski Witold*) (1913-1994) – польский композитор. Сочинял в додекафонной технике, трактуя ее достаточно свободно. В 50-е годы экспериментировал в области тональности, выстраивая в гомофонной фактуре ритмически статичные двенадцатизвучные аккорды. Позднее разработал стиль ограниченной алеаторики. Его произведения покоряют поэтической элегантностью и классической красотой, интонационным лаконизмом и эмоциональной выразительностью.

Gry weneckie ("Венецианские игры") (1960-1961) для малого оркестра
Струнный квартет (1964)
Три поэмы Анри Митто (1963) для хора и оркестра

Мадерна Бруно (*Maderna Bruno*) (1920-1973) – итальянский композитор и дирижер, один из организаторов электронной студии Миланского радио. Сочинял неоклассическую, сериальную и электронную музыку с использованием интерактивных комбинаций и сценических действий.

Musica su due Dimensioni ("Музыка в двух измерениях") (1952) для флейты и магнитофонной пленки с записью флейтовой игры

Малер Густав (*Mahler Gustav*) (1860-1911) – австрийский композитор, дирижер, оперный режиссер. Малер соединил в своем творчестве черты позднего романтизма и экспрессионизма. В поисках ответов на вопросы о сути и смысле человеческого бытия создал особый симфонический стиль, сочетающий расширение оркестровой фактуры, тяготение к камерному письму и линейности.

Kindertotenlieder ("Песни об умерших детях") (1904) для голоса с оркестром
Симфония № 2 (1895)
Симфония № 8 (1906)

Мамма Гордон (*Mumma Gordon*) (1935) – американский композитор, сочиняющий, главным образом, электронную музыку. Конструирует специальное оборудование для каждого исполнения своей музыки, чтобы добиться "киберсонического эффекта", при котором производство и модификации звуков контролируются сигналами, производимыми от движений исполнителя.

Маринетти Филиппо Томмазо (*Marinetti Filippo Tommaso*) (1876-1944) – основоположник итальянского футуризма, поэт, драматург, автор музыки.

Мартино Дональд (*Martino Donald*) (1931) – американский композитор. Сочиняет сложную по замыслу музыку в серийной технике с необычными тембровыми эффектами, разрабатывая различные способы табулатурной нотной записи.

Мартынов Владимир (1946) – российский композитор, создавший произведения на границе Западной и Восточной традиций, религиозного и светского искусства, акустической и электронной музыки, классической ориентации и рока, старинной музыки и минимализма. Экспериментирует едва ли не во всех областях современного музыкального искусства.

Weihnachtsmusik ("Рождественская музыка") (1976) для смешанного ансамбля и детского хора
Пьеса для контрабаса solo (1974)

Матюшин Михаил (1861-1934) – российский художник, график, композитор. Автор первой футуристической оперы. Занимался проблемами свето-цвето-звука и микротоновой музыкой (в частности, для скрипки).

Мёллендорф Вилли (*Möllendorff Willi*) (1872-19?) – немецкий композитор, дирижер и пианист. Разрабатывал микротоновую музыку.

Мессиаен Оливье (*Messiaen Olivier*) (1908-1992) – французский композитор. Его музыка проникнута живым интересом к природе, любовной экзальтированностью, теологическими размышлениями и знанием восточных религий и традиций. Один из вдохновителей сериализма, Мессиаен писал колористичную музыку с нетрадиционными тембровыми решениями и многогранно разработанной ритмикой, опираясь на принципы статической композиции.

Couleurs de la Cité Céleste (“Цвета града небесного”) (1963) для инструментального ансамбля

Timbres-Durées (“Тембры-длительности”) (1952) для магнитофонной пленки

Моран Роберт (*Moran Robert*) (1937) – американский пианист и композитор, сочиняющий алеаторическую и импровизационную музыку, нередко требующую участия аудитории. Работает в сфере музыки-действия.

4 vision (“Четыре видения”) (1964) для флейты, арфы и струнного квартета

Найман Майкл (*Nyman Michael*) (1944) – английский композитор-минималист, автор большого количества киномузыки. Развивает в минимализме традиции европейского гармонического стиля.

Ноно Лунджи (*Nono Luigi*) (1924-1990) – итальянский композитор-авангардист. Работал в сериализме, электронной музыке. Соединяя музыкальный радикализм с политической “левизной”, сочинял авангардную вокальную и инструментальную музыку, проникнутую ярким лиризмом и вместе с тем настойчивой твердостью. Социально-политическая направленность его произведений придала им особую гуманистичность тона.

Intolleranza (“Нетерпимость”) (1960) для солистов, хора и оркестра

Sul ponte di Hiroshima. Canti di vita e d'amore (“На мосту Хиросимы. Песни жизни и любви”) (1962) для солистов, оркестра и электроники

Композиция для оркестра № 2, Diario polacco (“Польский дневник”) (1958) для оркестра

Нэнкэрроу Конлон (*Nancarrow Conlon*) (1912-1997) – американский композитор, проживший большую часть жизни в Мексике. С конца 40-х годов сочинял почти исключительно для механического пианино, разрабатывая небывалые ритмические и координационные возможности фортепианной фактуры. Использовал различные канонические и симметричные структуры, экстремальные темпы и высотные сочетания в рамках тональности. Для публики Нэнкэрроу открыл Джон Кейдж в начале 70-х годов.

Этюды для “играющего пианино” (годы создания неизвестны)

Обухов Николай (1892-1954) – российский композитор, после революции эмигрировавший во Францию. Независимо от А. Шёнберга и даже несколько опережая его, экспериментировал с двенадцатитоновой техникой композиции, сконструировал один из ранних электронных инструментов (“sgoix sonore”).

Оливерос Полин (*Oliveros Pauline*) (1932) – американский композитор-авангардист и аккордео-нистка. Работает в музыке-действии, создавая театрализованные и ритуализированные композиции, электронные пьесы. Ее статическая музыка базируется на бурдонных принципах фактуры и долгих длительностях.

Valentine for SAG (“День св. Валентина для САГ”) (1968) (хэппенинг)

Онеггер Артур (*Honegger Arthur*) (1892-1955) – французский композитор швейцарского происхождения, создавший новые разновидности сценических жанров, развернутых по принципу синтеза искусств.

Оно Йоко (*Ono Yoko*) (1933) – художник, композитор, работающая в “театре смешанных средств”.

Пьеса ударов (1965) для любого исполнителя

Остин Ларри (*Austin Larry*) (1930) – американский композитор, соединяющий в музыке экспериментаторские находки и дух джазовой импровизационности. Работает в сфере музыки-действия и электронной музыки.

The Maze (“Лабиринт”) (1967) (произведение мультимедиа)

Парч Хэрри (*Partch Harry*) (1901-1974) – американский композитор-самоучка и изобретатель музыкальных инструментов. Экспериментировал с разными настройками инструментов (в том числе, микротоновыми). Аппелировал к коренным американским, африканским и восточным традициям. Оказал влияние на авторов минималистской и мультимедийной музыки.

Пекарский Марк (1940) – российский исполнитель на ударных инструментах, организатор и художественный руководитель Ансамбля ударных инструментов. Многие современные композиторы создают музыку специально для него и его ансамбля.

Пендерекский Кшиштоф (*Penderecki Krzysztof*) (1933) – польский композитор-авангардист. Экспериментировал в сериализме и электронике, разрабатывая сонористические возможности музыки (бла-

годаря открытию необычных тембровых эффектов на струнных и ударных инструментах, микротоновости, кластерам). С 1974 года сочиняет в новом стиле, обогащенном тонким лиризмом, романтической оркестровкой и модальностью. Звуковые формы музыки Пендерещкого зримы и пластичны, он ищет новые способы артикуляции и звучания инструментов.

Aplaklasis ("Преломления") (1960) для ансамбля ударных и струнного оркестра
Capriccio ("Каприччио") (1967) для скрипки с оркестром
De Natura Sonoris (I) ("О природе звука" (I)) (1966) для оркестра
Fluorescences (1961) для оркестра
Wyżniary czasu i ciszy ("Измерения времени и тишины") (1961) для хора и камерного ансамбля
Плач по жертвам Хиросимы (1960) для пятидесяти двух струнных инструментов
Страсти по Луке (1965) для солистов, хора и оркестра, с хором мальчиков

Попов Валерий (1937) – российский фоготист-виртуоз и педагог, первый исполнитель многих посвященных ему произведений (в том числе, С. Губайдуллиной и А. Шнитке).

Пран Натх (*Pran Nath*) (1918) – классический индийский певец и композитор. В 1971 году стал гражданином Америки и оказал большое влияние на американских композиторов (в частности, на минималистов). Изобретает музыкальные инструменты.

Прокофьев Сергей (1891-1953) – российский композитор, пианист, дирижер, один из крупнейших музыкантов современности, творчество которого проникнуто гармоничностью мировосприятия. Создал самобытный стиль, сочетающий дух раннего классицизма с современным музыкальным языком.

Пуссер Анри (*Pousseur Henri*) (1929) – бельгийский композитор, работает, главным образом, в электронной музыке, применяя полистилистику и экспериментируя в области текстово-музыкальных композиций.

Caractères ("Характеры") (1961) для фортепиано

Пярт Арво (1935) – эстонский композитор, с 1980 года живущий в Германии. Пробовал себя в разных видах композиторских техник – до тех пор, пока не начал изучать музыку Средневековья, в которой нашел идеалы простоты, самоуглубленности и красоты. Пярт разработал стиль "tintinnabuli" (итал. "колокольчики") со строгой модальной диатоникой и общим аскетизмом средств, предполагающий очищение от обыденности и обращение к высшему, вечному.

Collage sur B-A-C-H ("Коллаж на В-А-С-Н") (1964) для струнных, гобоя, клавиесина и фортепиано

Credo ("Кредо") (1968) для фортепиано, хора и оркестра

Pro et contra ("За и против") (1966) для виолончели с оркестром

Раева Ольга (1971) – российский композитор. Сочиняет, главным образом, камерную инструментальную музыку, отличающуюся тонкой проработкой фактуры и тембровыми находками.

...to him ("...к нему") (1996) для фортепиано

Райли Терри (*Riley Terry*) (1935) – американский композитор-минималист. Гипнотически-медитативное развитие его произведений сочетается с яркой колористичностью. Под влиянием индийской музыки пришел к разработке чистой интонации и нетемперированных звучаний.

In C (1964) для оркестра

Rainbow in Curved Air ("Радуга в искривленном воздухе") (1970) для фортепиано

St. Adolf Ring ("Круг Святого Адольфа") (1992) для камерного ансамбля

Райх Стив (*Reich Steve*) (1936) – американский композитор, один из основоположников минимализма. Использует репетитивную технику в недрах красочно развертываемых статических композиций. С 1974 года, после изучения еврейского фольклора, Райх пронизывает музыку яркой широкой мелодичностью.

Clapping Music ("Музыка хлопков") (1972) для двух музыкантов

Different Trains ("Разные поезда") (1988) для струнного квартета и магнитофонной пленки

Music for Mallet Instruments, Voices and Organ ("Музыка для колотушек, голосов и органа") (1973)

Music for Pieces of Wood ("Музыка для кусков дерева") (1973)

Pendulum Music ("Музыка маятников") (1968)

Piano Phase ("Фортепианная фаза") (1967) для двух фортепиано

Tehillim ("Техиллим") (1981) для певцов и камерного ансамбля

The Desert Music ("Музыка пустыни") (1983) для оркестра

Рейнольдс Роджер (*Reynolds Roger*) (1934) – американский композитор. Использует широкий спектр ресурсов: традиционные инструменты, электронные и компьютерные средства, работает в сериальной, графической и полистилистической музыке, а также в "инструментальном театре".

The Emperor of Ice Cream ("Император мороженого") (1963) для восьми голосов, фортепиано, ударных и контрабаса

Рек Дэвид (*Reck David*) (1935) – американский композитор, развивающий в творчестве элементы джаза и философию абстрактного экспрессионизма.

Blues and Screamer ("Блюз и необычайный кинофильм") (1965–1966) для пленки и пяти исполнителей

Ржевский (**Ржевски**) **Фредерик** (*Rzewski Frederic*) (1938) – американский композитор и пианист. Экспериментирует в минимализме, коллективной импровизации, графической нотации и двенадцатитоновой технике, привлекает в свои сочинения народную и популярную музыку. Создатель ансамбля *Musica Elettronica Viva*.

Coming together ("Прибывающая вместе") (1972) для чтеца и камерного ансамбля

Рибемон-Дессень Жорж (*Ribemont-Dessaignes Georges*) (1884–1974) – французский художник, писатель и издатель. Пропагандист современного искусства, Рибемон-Дессень экспериментировал в разных областях творчества, в том числе и в музыке.

Рид Гарднер (*Read Gardner*) (1913) – американский композитор и музыковед. Преподавал теорию музыки в крупных университетах США. Автор и редактор многих музыковедческих изданий.

Рождественский Геннадий (1931) – один из ведущих российских дирижеров, первый исполнитель многих произведений современных композиторов.

Рокберг Джордж (*Rochberg George*) (1918) – американский композитор, основоположник неоромантизма, под которым он подразумевает использование стилевых комплексов самых разных композиторов (от XVI века до наших дней) с субъективным отражением внешнего мира. Работает в техниках сериализма и полистилистики.

Contra Mortem et Tempus ("Наперекор смерти и времени") (1965) для флейты, кларнета, скрипки и фортепиано

Диалоги (1956) для кларнета и фортепиано

Сальцедо Карлос (*Salzedo Carlos*) (1885–1961) – французский композитор и арфист-виртуоз. Разработал новые возможности исполнительства на арфе.

Сати Эрик (*Satie Erik*) (1866–1925) – французский композитор и пианист. Независимый и оригинальный мастер, Сати создавал сочинения с тривиальной естественностью высказываний, открывая в них новые гармонические и композиционные горизонты. Парадоксальный эксцентрик и пророк, он написал первые произведения минимализма и "инструментального театра" и проложил дорогу наиболее оригинальным явлениям XX века.

Parade ("Парад") (1917) для оркестра

Relâche ("Перерыв") (1924) для оркестра

Socrate ("Сократ") (1918) для 4 сопрано и камерного оркестра

Сероцкий Казимир (*Serocki Kazimierz*) (1922–1981) – композитор, представитель польского музыкального авангарда. Работая в неоклассицизме, сериализме и "инструментальном театре", он создал эклектический стиль, характерной особенностью которого является необычная инструментовка.

Continuum ("Континуум") (1965–1966) для шести исполнителей на 123-х инструментах

Freski Symfoniczne ("Симфонические фрески") (1964) для оркестра

Сидельников Николай (1930–1992) – российский композитор, воспевший в своих преимущественно программных сочинениях картинно-изобразительного характера героико-эпический дух русского народа, его скомороший задор и наивно-сказочную образность.

Сильвестров Валентин (1937) – украинский композитор, авангардист, преломивший типичные авангардные средства (сериализм и алеаторику) в ярко эмоциональной музыке сонорико-статического характера. Пробует себя в полистилистике и неоромантизме, семантизируя и глубоко осмысливая все свои начинания.

Драма (1971) для трех исполнителей

Медитация (1972) для виолончели и камерного оркестра

Скрябин Александр (1872–1915) – российский композитор, пианист, выдающийся представитель музыкального искусства на переломе столетий, отразивший в творчестве бунтарский дух своей эпохи и дерзновенный порыв к космическим высотам посредством соединения романтических идей с красками экспрессионизма, символичностью и напряженностью высказываний.

Слонимский Сергей (1932) – российский композитор и музыковед. Создает национально-самобытную музыку с новаторской ритмикой и запоминающимся мелодизмом, синтезируя при этом русскую традицию с многогранным мировым музыкальным наследием (древней и ренессансной музыкой, разнообразным фольклором, джазом и роком, авангардными техниками и др.). Работал в области микрохроматики, в "инструментальном театре".

Solo espressivo (1975) для гобоя
Антифоны (1968) для струнного квартета
Колористическая фантазия (1972) для фортепиано
Новгородская пляска (1980) для кларнета, тромбона, виолончели, фортепиано,
ударных и магнитофонной ленты
Польские строфы (1963) для голоса и фортепиано
Соната для скрипки соло (1960)

Соколов Иван (1960) – российский пианист и композитор-экспериментатор, продолжатель дела Д. Кейджа. Необычайное обаяние его творческой природы отражается в наивно-странной, эстетически красивой и новаторской музыке, главным образом – фортепианной.

Волокос для фортепиано
О Кейдже (1992) для фортепиано
Тринадцать пьес (1988) для фортепиано

Стоковский Леопольд (*Stokowski Leopold*) (1882-1977) – американский дирижер, пропагандист современной музыки.

Стравинский Игорь (1882-1971) – российский композитор мирового значения, создавший оригинальный новаторский стиль и собственную концепцию искусства. Огромный диапазон техник, направлений, жанров, которые использовал композитор, сочетается с устойчивостью основных элементов музыкального языка, с единством стиля. Рациональность изложения объединяется в музыке Стравинского с интуитивной свободой, ритмической легкостью, театральностью образов.

Movements ("Движения") (1958-1959) для фортепиано с оркестром
Threni ("Плач пророка Иеремии") (1957-1958) для хора с оркестром
Поцелуй феи (1928) для оркестра
Пульчинелла (1920) для певцов с оркестром
Реквием (1966) для хора с оркестром

Суботник Мортон (*Subotnick Morton*) (1933) – американский композитор, работающий в сфере электро-акустической и мультимедийной музыки. Вносит в исполнение своих произведений театральный аспект благодаря участию "живых" исполнителей.

Electrical Christmas ("Электрическое Рождество") (1967) (произведение мультимедиа)

Суслин Виктор (1942) – российский композитор, развивающий традиции нововенской школы и обогащающий их микротонностью, сонорикой и импровизационностью.

Gioco Appassionato (1974) для трех или четырех исполнителей на струнных

Такемицу Тору (*Takemitsu Toru*) (1930-1996) – японский композитор, объединивший в творчестве основные техники европейского авангарда (сериализм, алеаторику, расширенную инструментальную технику, мультимедиа, графическую и электронную музыку) с традициями японской музыки и национальным инструментарием.

Green ("Зеленый") (1967) для оркестра
Masque ("Маска") (1960) для двух флейт
Star Isle ("Звездный остров") (1982) для оркестра
Voice ("Голос") (1971) для флейты
Waves ("Волны") (1976) для кларнета, валторны, двух тромбонов и ударных

Тан Дун (*Tan Dun*) (1957) – китайский композитор, в 1986 году эмигрировал в Америку. Вовлекает в свои ориентированные на западную музыку симфонические, камерные, оперные и вокальные произведения китайские традиционные инструменты и звучания, преодолевая зависимость от западной музыки и в то же время объединяясь с ней.

On Taoism ("О даосизме") (1985) для голоса и оркестра

Тарнопольский Владимир (1955) – российский композитор. Структурность форм и содержательная конкретность музыкального материала отличает большинство его стилистически разнообразных композиций.

Отзвуки ушедшего дня (1989) для кларнета, виолончели и фортепиано

Термен Лев (1896-1993) – российский физик, музыкант и изобретатель, создавший один из первых электронных музыкальных инструментов (терменвокс) и ставший одним из родоначальников электронной музыки.

Турецкий Бертрам (*Turetzky Bertram*) (1933) – американский композитор и контрабасист-экспериментатор. Для него писали музыку многие современные композиторы, в том числе Д. Мартино.

Тюдор Дэвид (*Tudor David*) (1926-1997) – американский виртуозный пианист-экспериментатор, друг Д. Кейджа. Первый исполнитель большинства произведений современной экспериментальной фортепианной классики (Второй сонаты П. Булеза, "Музыки перемен" Д. Кейджа и др.). Ему посвящали

свои произведения многие крупнейшие композиторы современности. Сочинял мультимедийную и электронную музыку.

Усачевский Владимир (*Ussachevsky Vladimir*) (1911-1990) – американский композитор русского происхождения. После создания лирических композиций, навеянных русским церковным пением, обратился к электронной музыке и стал одним из первооткрывателей направления "tape music".

Пьеса для магнитофона (1956)

Уствольская Галина (1919) – российский композитор. Ее трагедийно-лирическая, внутренне противоречивая и окрашенная в архаические тона музыка, стоящая в стороне от современных направлений, наполнена одержимыми ритмами и экспрессивными контрапунктическими диссонансами.

Вторая соната для фортепиано (1949)

Фелдман Мортон (*Feldman Morton*) (1926-1987) – американский композитор-экспериментатор, друг Д. Кейджа. Писал медитативную музыку, подолгу любясь красотой избираемых гармоний. "Тихая сонорика" Фелдмана повлекла за собой растяжение времени: его пьесы длятся часами, почти бесконечно. Он считается одним из вдохновителей минимализма.

Durations I ("Длительности I") (1960-1961) для разных инструментальных составов

In Search of an Orchestration ("В поисках оркестровки") (1967) для оркестра

Intersection II ("Интерсекция II") (1951) для фортепиано

Last Pieces ("Последние пьесы") (1959) для фортепиано

Projections I ("Проекция I") (1950) для виолончели соло

Viola and Orchestra ("Альт и оркестр") (1979)

Фернейхоу Брайан (*Ferneyhough Brian*) (1943) – английский композитор, развивающий в музыке принципы "новой сложности": тотальный сериализм, максимально нагруженную фактуру, сложнейшие возможности исполнительства, смысловую перегруженность композиций.

Unity Capsule ("Оболочка единства") (1975-1976) для флейты соло

Фосс Лукас (*Foss Lukas*) (1922) – американский композитор немецкого происхождения. В раннем творчестве придерживался неоклассицизма, к середине 60-х годов перешел к экспериментаторству: например, разрабатывал такой способ сериализма, при котором исполнитель выбирает, каким образом генерировать серию. Создает также минималистскую и полистилистическую музыку.

Хаба Алоиз (*Hába Alois*) (1893-1973) – чешский композитор и теоретик, создавший систему микротоновой музыки и микротоновые инструменты. Использовал в творчестве лады народной музыки.

Сюита для виолончели соло (1955)

Сюита для четвертитонового кларнета и четвертитонового фортепиано, ор. 24 (1925)

Четвертитоновый квартет (1922) для струнных инструментов

Хаубеншток-Рамати Роман (*Haubenstock-Ramati Roman*) (1919-1994) – польский композитор, живший в Израиле и Австрии. Работал в алеаторике, развивая принципы открытой формы, использования неспецифизированных инструментов и графической нотации (устраивал выставки своих партитур).

Credentials ("Рекомендации") (1960) для инструментального ансамбля

Mobile for Shakespeare ("Мобиль для Шекспира") (1960) для голоса и шести инструменталистов

Séquences ("Последования") (1958) для скрипки с оркестром

Хенце Ханс Вернер (*Henze Hans Werner*) (1926) – немецкий композитор и дирижер. Постулирует доступность своей музыки благодаря принципам романтической оперы, кантленному мелодизму, сказочным сюжетам, стилистическому плюрализму и чувству юмора.

El Cimarrón (1970) для баритона и трех инструменталистов

Heliogabalus Imperator (1972) для оркестра

Sinfonia № 6 ("Симфония № 6") (1969) для оркестра

Антифоны (1960) для оркестра

Хиллер Леярен (*Hiller Lejaren*) (1924-1994) – американский композитор, один из ведущих экспериментаторов в области электронной и компьютерной музыки. Также сочинял сериальные, микротоновые, алеаторические произведения.

HPSCHD (сокращение от "harpsichord" – клавесин) (1967-1969) для семи клавесинов и электроники (хэппенинг) (в соавторстве с Д. Кейджем)

Хиндемит Пауль (*Hindemith Paul*) (1895-1963) – немецкий композитор, представитель неоклассицизма. Создавал полифонически разработанные произведения с эпически-объективным тоном повествования.

Холлигер Хайнц (*Holliger Heinz*) (1939) – швейцарский гобоист-виртуоз и композитор, экспериментирующий с необычными инструментальными техниками. Исполнитель множества современных

произведений, которые специально для него создавали Э. Денисов, А. Шнитке, Х. В. Хенце, В. Лютославский, Л. Берио, К. Штокхаузен и др.

Хуза Карел (*Husa Karel*) (1921) – чешский композитор и дирижер, живущий в Америке. В большинстве его произведений выдерживается четко-ритмичный неоклассицистский стиль, позднее дополненный принципами сериализма и – реже – алеаторики.

Струнный квартет № 3 (1968)

Хэррисон Лу (*Harrison Lou*) (1917) – американский композитор. Хэррисон сочиняет для инструментов оркестра гамелана (и сам их конструирует) и на основе гармонических традиций гамеланной музыки, переняв от гамелана яркий мелодизм, созерцательный характер развития образов, колористическую инструментовку, бесконфликтность и безмятежность.

Циммерман Бернд Алоиз (*Zimmermann Bernd Alois*) (1918-1970) – немецкий композитор, введший в свой “тотальный театр” элементы кино, конкретную и электронную музыку, драматический театр, изобразительные искусства, цирк, пантомиму, разворачивая действие сразу на нескольких сценических площадках в пределах прошлого, настоящего и будущего одновременно. Наследуя технику нововенцев, развивал метод полистилистики.

Die Soldaten (“Солдаты”) (1958-1964) для солистов, хора и оркестра

Intercomunicazione (1967) для виолончели и фортепиано

Musique pour les soupers du roi Ubu (“Застольная для короля Убу”) (1966) для оркестра

Photoptosis (1968) для оркестра

Stille und Umkehr (1970) для оркестра

Шалонек Витольд (*Szalonek Witold*) (1927) – польский композитор, эклектически соединяющий в творчестве многофункциональную тональность, пуантилизм, кластеры и другие техники современной музыки.

Les Sons (“Звуки”) (1965) для оркестра

Шанкар Рави (*Shankar Ravi*) (1920) – индийский ситарист и композитор. Оказал большое влияние на американских музыкантов, в частности – на минималистов.

Шэффер Богуслав (*Schäffer Boguslaw*) (1929) – польский композитор и теоретик. Первым среди польских композиторов начал использовать додекафонию и сериализм, работал в микротоновой музыке и позднее – в алеаторике, “инструментальном театре” и графической музыке.

Music for MI (“Музыка для MI”) (1963) для солистов, джазового ансамбля и оркестра

Scultura (“Скульптура”) (1960) для оркестра

Topofonica (“Топофоника”) (1960) для оркестра

Шеффёр Пьер (*Schaeffer Pierre*) (1910-1995) – французский композитор, создатель “конкретной музыки”. Отображал окружающий мир в произведениях для магнитофонной пленки с помощью немзыкальных звуков, передающих его разноголосицу и многоликость.

Шёнберг Арнольд (*Schönberg Arnold*) (1874-1951) – австрийский композитор и теоретик, один из величайших мастеров XX века, в творчестве которого соединились высокая эмоциональность и структурный рационализм. Шёнберг был одним из создателей метода додекафонии, упорядочив тем самым атональность. Кричащая диссонантность и жесткость гармоний, линейность фактуры, изломанность мелодических очертаний, *Sprechstimme* и *Klangfarbenmelodie* отразили в творчестве Шёнберга его экспрессионистски-трагическое мироощущение.

Лунный Пьеро (1912) для голоса с инструментальным ансамблем

Пять фортепианных пьес, ор. 23 (1923)

Шиллингер Иосиф (1895-1943) – российский композитор, теоретик и педагог, эмигрировавший в США и создавший там математическую теорию анализа и сочинения музыки и собственную школу композиции. Автор одного из первых произведений для терменвокса и нескольких камерных и симфонических сочинений, Шиллингер разработал в своих теориях основания для создания сериализма, электронной музыки, статистических композиций, искусства смешанных средств.

Первая аэрофоническая сюита (1929) для терменвокса и оркестра

Шнебель Дитер (*Schnebel Dieter*) (1930) – немецкий композитор, музыковед, теолог. Занимается композиционной связью зрительных и фонических образов, развивает вокальные и театрализационные ресурсы музыки, а также аранжирует классическую музыку.

Шнитке Альфред (1934-1998) – российский композитор. Синтезировал различные элементы современной композиторской техники с классическими традициями, создавая масштабные концептуальные произведения с яркой экспрессией высказывания. Основоложник отечественной полистилистики.

Cantus perpetuus (1975) для фортепиано

Первая симфония (1972)

Третий квартет (1983)

Три мадригала (1980) для сопрано и инструментального ансамбля

Шостакович Дмитрий (1906-1975) – российский композитор, запечатлевший в музыке человеческую трагедию своей эпохи. Гениальный симфонист, Шостакович сочетал в произведениях одухотворенную лирику с возвышенным трагизмом, динамику и контрастность развития материала с яркой пластичностью тона, тонкий психологизм с ироничностью повествования.

Штайн Рихард (*Stein Richard*) (1882-1942) – немецкий теоретик и композитор, разрабатывал микротоновую музыку. Два концертные пьесы ор. 26 для виолончели и фортепиано стали первой опубликованной партитурой четвертитоновой музыки. Также изобрел четвертитоновый кларнет.

Два концертные пьесы ор. 26 (1906) для виолончели и фортепиано

Штокхаузен Карлхайнц (*Stockhausen Karlheinz*) (1928) – немецкий композитор, один из лидеров мирового авангарда, стремящийся создать “музыку всего мира”. Эволюционировал от сериализма к концепции открытой формы и алеаторике, разрабатывал электронную музыку. Под влиянием изучения восточных философий с конца 60-х годов Штокхаузен тяготеет к медитативности, работая над ритуализованной музыкой и акцентируя внимание на общем процессе развития, а не на деталях его формирования. Создал ансамбль для исполнения собственной музыки. Крупнейший теоретик современной музыки.

Adieu (“Прощание”) (1966) для духового квинтета

Aus den Sieben Tagen (“Из семи дней”) (1968) вербальная партитура в 15 частях для инструментов в любых комбинациях

Expo (1969-1970) для трех инструменталистов или певцов и коротковолнового радиоприемника

Gesang der Jünglinge (“Пение отроков”) (1956) электронная музыка

Gruppen (“Группы”) (1957) для трех оркестров

Hymnen (“Гимны”) (1966-1967) электронная и конкретная музыка

Klavierstück V (“Фортепианная пьеса V”) (1955)

Klavierstück VI (“Фортепианная пьеса VI”) (1955)

Klavierstück VII (“Фортепианная пьеса VII”) (1955)

Klavierstück X (“Фортепианная пьеса X”) (1955)

Klavierstück XI (“Фортепианная пьеса XI”) (1956)

Klavierstück I-IV (“Фортепианные пьесы I-IV”) (1952-1953)

Klavierstück V-X (“Фортепианные пьесы V-X”) (1954-1955, IX и X окончены в 1961)

Kontakte (“Контакты”) (1960) для электроники или для электроники, фортепиано и ударных

Kreuzspiel (“Перекрестная игра”) (1951) для инструментального ансамбля

Kurzwellen (“Короткие волны”) (1968) для инструменталистов и электроники

Licht (“Свет”) (1977-) цикл из семи опер для солистов (певцов, инструменталистов, танцоров), хоров, оркестра, балета и мимов; электронной и конкретной музыки

Mikrophonie I (“Микрофония I”) (1964) для там-тама, двух микрофонов и электронных приборов

Mixtur (“Смесь”) (1964) для оркестра, синус-генераторов и круговых модуляторов

Momente (“Моменты”) (1961-1969) для сопрано, четырех хоровых групп, октета медных духовых, двух электроорганов и трех ударных

Plus-Minus (“Плюс-минус”) (1963) для одного или нескольких исполнителей

Pole (1969-1970) для двух инструменталистов или певцов и коротковолнового радиоприемника

Prozession (“Процессия”) (1967) для инструменталистов и электроники

Refrain (“Рефрен”) (1959) для фортепиано, челесты, виброфона, ударных и вокальных звучаний

Solo (“Соло”) (1956) для любого мелодического инструмента и магнитофонов

Spiral (“Спираль”) (1969) для солиста и коротковолнового радиоприемника

Stimmung (“Настрой”) (1968) для шести вокалистов, поющих в микрофоны

Studie II (“Этюд II”) (1954) для электроники

Telemusik (“Телемузыка”) (1966) для электроники

Zeitmasse (1956) для пяти деревянных духовых инструментов

Zyklus (“Цикл”) (1959) для одного ударника

Штраус Рихард (*Strauss Richard*) (1864-1949) – немецкий композитор и дирижер, творчество которого развивает романтические традиции и новые веяния первой половины XX века. Разрабатывал жанр симфонической поэмы, в которой сочетались яркая изобразительность и философская концепционность.

Also sprach Zarathustra ("Так говорил Заратустра") (1896)
Домашняя симфония (1903)

Шуллер Гюнтер (*Schuller Gunter*) (1925) – американский композитор и дирижер. Основатель "третьего течения", в котором компоненты джаза развиваются в недрах классической музыки. Один из крупнейших теоретиков джаза.

American Triptych ("Американский триптих") (1965) для оркестра

Щедрин Родион (1932) – российский композитор и пианист, внедряет в свои произведения жанры и традиции русского фольклора. В музыкально-театральных сочинениях претворяет русскую литературную классику, создает инструментальные произведения.

Симфония № 2 (1965)

Эшли Роберт (*Ashley Robert*) (1930) – американский композитор, разрабатывающий мультимедийные и театральные аспекты музыки. Создатель жанра телевизионной оперы, Эшли активно использует электронные и видео-средства.

in memoriam ... CRAZY HORSE ("Памяти... СУМАСШЕДШЕЙ ЛОШАДИ") (1963) для оркестра

in memoriam ... KIT GARSON ("Памяти... КИТА ГАРСОНА") (1963) для ансамбля
Public Opinion Descends upon the Demonstrators ("Публичное мнение обрушивается на демонстрантов") (1961) для электроники

Янг ЛаМонт (*Young La Monte*) (1935) – американский композитор и кларнетист. Увлечение западными культурами привело его к открытию принципов минимализма. Изучал теорию чистой интонации и создал "Театр вечной музыки" для исполнения статических произведений с протянутыми гармониями в нетемперированном строе на фоне электронных бурдонов.

Композиция 1960 № 10 для любого инструмента

Указатель имен композиторов, их музыкальных произведений и исполнителей

- Адамс, Джон, 13, 115, 118, 266
Grand Pianola Music, 118, 266
Harmoniium, 118, 266
Shaker Loops, 118, 266
- Айвз, Чарльз, 10, 20, 28, 49, 54, 93, 94, 101, 103, 104, 266, 271
67 псалом, 20, 266
December, 20, 266
Majority, 21, 266
The Cage, 20, 266
Tone Roads № 3, 94, 266
Конкорд-соната, 21, 96, 165, 266
Первая фортепианная соната, 10, 96, 266
Три четвертигоновых пьесы, 94, 266
Фортепианное трио, 104
Хорал для четвертигоновых струнных, 67, 94, 266
Четвертая симфония, 47, 94, 214, 266
- Аймерт, Херберт, 70, 266
- Андриессен, Луи, 118, 119, 266
Noketus, 119, 266
Paintings, 39, 186, 266
Workers Union, 119, 266
- Анри, Пьер, 121, 266
- Артемьев, Эдуард, 120, 266
- Барбер, Сэмюэл, 102, 266
- Барток, Бела, 20, 21, 45, 54, 63, 66, 67, 114, 266, 273
Микрокосмос, 47, 266
- Бах, Иоганн Себастьян, 101, 102, 103
Английская сюита № 6, 101
Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах, 103
Хорал, 101
Хорошо темперированный клавир, 102, 103
- Берберян, Кэти, 9, 27, 45, 46, 99, 266
Stipsody, 41, 189, 266
- Берг, Альбан, 21, 56, 67, 69, 103, 104, 266
Вошек, 266
Лирическая сюита, 101, 266
Лулу, 68, 266
Скрипичный концерт, 101, 266
Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, 104, 266
- Берд, Уильям, 46
- Берио, Лучано, 9, 27, 31, 34, 41, 49, 50, 51, 53, 57, 61, 62, 66, 68, 81, 96, 104, 133, 138, 140, 266, 267, 268, 280
Allelujah II, 125, 267
Chemins I, 61, 267
Chemins II, 61, 66, 267
Circles, 25, 34, 58, 61, 106, 172, 180, 267
Epifanie, 106, 267
Passaggio, 41, 188, 267
Sequenza I, 27, 56, 104, 174, 267
Sequenza II, 61, 267
Sequenza III, 27, 174
Sequenza IV, 51, 267
Sequenza V, 27, 56, 58, 267
Sequenza VII, 27, 56, 267
Sincronie, 48, 50, 267
Sinfonia, 58, 68, 102, 267
Tempi Concertati, 27, 38, 267
- Бернштейн, Леонард, 118, 267
- Бетховен, Людвиг ван, 96, 102, 111, 118, 136
33 вариации на тему вальса Дябелли, 136
Hammerklavier, 103
Большая fuga, 102
Соната для фортепиано, ор.26, 72, 210

- Блох, Эрнест, 67, 267
 Брамс, Иоганнес, 102
 Брандт, Генри, 267
 Antiphony I, 41, 267
 Браун, Эрл, 6, 9, 11, 25, 26, 31, 35, 36, 40, 64, 81, 88, 89, 93, 106, 132, 139, 154, 267
 25 pages, 35, 267
 Available Forms 1, 36, 37, 40, 181, 182, 267
 December 1952, 40, 187, 267
 Folio, 26, 35, 267
 Four Systems, 33, 179, 267
 Музыка для виолончели и фортепиано, 25, 26, 173, 267
 Бузони, Ферруччо, 9, 70, 74, 93, 267
 Булез, Пьер, 9, 20, 29, 34, 51, 54, 56, 68, 81, 94, 97, 98, 104, 105, 113, 124, 138, 140, 267, 268
 Éclat, 54, 60, 98, 99, 267
 Doubles, 125, 267
 Le Marteau sans Maître, 26, 267
 Le Visage Nuptial, 51, 267
 Pli selon Pli, 34, 47, 89, 98, 267
 Structures II, 98, 140, 267
 Вторая соната, 267, 278
 Сонатина для флейты и фортепиано, 56, 104, 223, 267
 Третья фортепианная соната, 64, 97, 98, 267
 Буссотти, Сильвано, 61, 67, 268
 Five Piano Pieces for David Tudor, 39, 187, 268
 Fragmentations, 61, 268
 Бэббит, Мильтон, 51, 268
 Correspondences, 122, 268
 Philomel, 123, 268
 Вагнер, Рихард, 13, 101, 102
 Тристан и Изольда, 101
 Варез, Эдгар, 120, 268
 Amériques, 56, 62, 268
 Arcana, 59, 268
 Density 21,5, 104, 268
 Déserts, 59, 120, 268
 Equatorial, 49, 50, 59, 120, 268
 Offrandes, 54, 268
 Веберн, Антон, 21, 28, 268, 273
 Четыре пьесы для скрипки и фортепиано, op.7., 104, 105, 268
 Вёлфли, Адольф, 113
 Верди, Джузеппе
 Травиата, 41
 Волконский, Андрей, 120, 268
 Сюита зеркал, 101, 268
 Вулф, Кристиан, 37, 43, 88, 89, 106, 139, 268
 Duet II, 33, 37, 87, 183, 268
 Коллекция прозы, 43, 268
 Вуоринен, Чарльз, 88, 268
 Вышнеградский, Иван, 30, 31, 94, 268
 Красное Евангелие, 30, 268
 Гайдн, Иозеф, 102
 Гашцеллони, Северино, 27, 268
 Гершвин, Джордж, 11, 268
 Порги и Бесс, 268
 Гласс, Филип, 6, 13, 112, 115, 116, 117, 268
 Akhmaton, 115, 268
 Kundun, 118, 268
 Глинский, Матвей, 70
 Глябокар, Винко, 9, 27, 269
 Глюк, Кристоф Виллибальд, 142
 Гольшев, Ефим, 70, 94, 269
 Das eisige Lied, 269
 Струнное трио, 269
 Гретри, Андре, 101
 Григ, Эдвард, 102
 Губайдулина, София, 6, 9, 14, 20, 21, 51, 57, 79, 100, 119, 120, 124, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 269, 274, 276
 De Profundis, 150, 269

- Detto-I, 149, 257, 258, 269
 Heli und Dunkel, 149, 269
 Jetzt immer schnee, 152, 261, 269
 Rumore e Silenzio, 149, 152, 260, 269
 Stimmen... Verstummen, 153, 264, 265, 269
 Vivente - non vivente, 151, 260, 269
 Квартет для четырех флейт, 151, 269
 Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского, 102, 149, 257, 269
 Посвящение М. Цветаевой, 149, 269
 Семь слов, 150, 259, 269
 Слышишь ли ты нас. Луиджи?, 59, 153, 262, 263, 269
 Точки, линии, зигзаги, 152, 261, 269
 Гуд, Дэниел, 269
 Топанье в темноте, 111, 136, 269
 Гурецкий, Хенрик, 53, 269
 I Symfonia, 50, 269
 Monogram (Genesis III), 67, 269
 Давидовский, Марио, 123, 269
 Synchronism № 7, 123, 230, 269
 Дебюсси, Клод, 102, 269
 Денисов, Эдисон, 9, 40, 57, 89, 100, 113, 120, 269, 280
 Ода, 27, 269
 Пение птиц, 42, 120, 193, 269
 Реквием, 133, 270
 Романтическая музыка, 61, 270
 Солнце инков, 89, 101, 270
 Джонсон, Том, 116, 270
 Failing, 106, 270
 Symmetries, 39, 270
 Воображаемая музыка, 41, 190, 191, 270
 Диабелли, Антон, 136
 Донатони, Франко, 102, 270
 Black and White № 2, 24, 170, 270
 Etwas ruhiger im Ausdruck, 102, 270
 Дэвис, Питер Максвелл, 14, 270
 Alma redemptoris mater, 102, 270
 Eight Songs for a Mad King, 46, 199, 270
 Струнный квартет, 45, 270
 Дюшам, Марсель, 270
 Musical Erratum, 96, 270
 Екимовский, Виктор, 6, 89, 106, 270
 Balletto, 42, 192, 270
 В созвездии Гончих Псов, 46, 200, 270
 Композиция 43, 49, 52, 54, 270
 Лирические отступления, 102, 270
 Мандала, 100, 221, 270
 Полеты воздушных змеев, 76, 213, 270
 Успение, 100, 221, 270
 Ичиянаги, Тоши, 106, 270
 Кагель, Маурисио, 6, 34, 47, 51, 53, 61, 62, 63, 64, 68, 73, 75, 81, 88, 96, 107, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 270
 Anagrama I, 22, 34, 49, 56, 58, 60, 61, 132, 133, 237, 270
 Antithese, 135, 270
 Aus Deutschland, 136, 270
 Ein Brief, 135, 244, 270
 Improvisation ajoutée, 22, 135, 242, 270
 Ludwig van, 76, 136, 246, 247, 248, 270
 Match, 67, 270
 Mimetics, 63, 133, 134, 135, 241, 270
 Pas de cinq, 48, 136, 245, 270
 Phonophonie, 135, 243, 244, 271
 Prima Vista, 135, 136, 243, 271
 Sankt-Bach-Passion, 136, 271
 Sexteto, 54, 66, 271
 Sonant, 60, 61, 66, 67, 133, 240, 241, 271
 Staatstheater, 136, 271
 Sur Scène, 107, 271
 Transición II, 34, 64, 65, 133, 238, 239, 271

- Репетиция, 136, 271
- Канчели, Гия, 119, 271
- Оплаканные ветром, 133, 271
- Кардью, Корнелиус, 16, 38, 42, 43, 76, 89, 155, 271
- Treatise, 42, 192, 271
- Карев, Исонид, 6, 271
- Каркошка. Эрхард, 10, 18, 32, 74, 80, 81, 271
- Каррилло, Хулиан, 93, 271
- Картер, Эллиот, 20, 52, 55, 88, 271
- Струнный квартет № 1, 20, 271
- Каспаров, Юрий, 57, 100, 271
- Концерт для гобоя с оркестром, 23, 57, 271
- Кауэлл, Генри, 15, 21, 29, 31, 36, 49, 53, 62, 64, 87, 88, 93, 164, 271
- Aeolian Harp, 62, 271
- Fabric, 20, 52, 205, 271
- Mosaic Quartet, 35, 271
- The Tides of Manaupau, 21, 164, 271
- Ансамбль, 38, 186, 271
- Алтиномия, 21, 164, 271
- Романтический квартет, 29
- Тигр, 21, 271
- Кейдж, Джон, 6, 9, 13, 14, 15, 20, 23, 24, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 44, 46, 62, 64, 79, 80, 81, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 120, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 154, 266, 267, 268, 270, 271, 274, 275, 278, 279
- 0'00'', 111, 271
- 4'33'', 40, 105, 109, 137, 138, 140, 250, 271
- 59 ½ seconds, 23, 34, 271
- Aria, 41, 45, 99, 197, 272
- Bacchanale, 15, 272
- Cheap Imitation, 143, 272
- Credo in Us, 101, 272
- Etudes Australes, 141, 272
- Europeras, 13, 142, 143, 272
- First Construction (in Metal), 60, 137, 272
- Fontana Mix, 99, 140, 251, 272
- HPSCHD, 96, 111, 272
- Imaginary Landscape № 1, 137, 272
- Imaginary Landscape № 3, 137, 272
- Imaginary Landscape № 4, 132, 249, 272
- Imaginary Landscape № 5, 33, 272
- Music for, 20, 23, 57, 168, 272
- Music for Amplified Toy Piano, 99, 272
- Music for Carillons, 33, 178, 272
- Music for Piano, 36, 97, 216, 272
- Music of Changes, 64, 97, 98, 140, 215, 272, 278
- Music Walk, 99, 272
- Musicircus, 111, 272
- Solo with obligato, 20, 272
- Song Books, 143, 272
- Two, 34, 35, 180, 272
- Variations I, 38, 42, 99, 139, 140, 250, 251, 272
- Variations II, 38, 99, 139, 272
- Water Music, 107, 224, 272
- What about the noise...., 141, 252, 272
- Williams Mix, 137, 272
- Концерт для подготовленного фортепиано, 140, 272
- Концерт для фортепиано с оркестром, 38, 45, 65, 99, 100, 139, 217
- Сонаты и интерлюдии, 24, 138, 169, 272
- Тридцать пьес для пяти оркестров, 34, 272
- Шестнадцать танцев, 140, 272
- Кнайфель, Александр, 272
- A Prima Vista, 42, 193, 272
- Копленц, Аарон, 118, 272
- Копытман, Марк, 6, 272
- Dedication, 48, 272
- Letters of Creation, 46, 204, 272
- October Sun, 49, 204, 272

- Коридорф, Николай, 106, 120
 Дал, 106
 Ярило, 120
- Коуп, Дэвид, 25, 272
- Крам, Джордж, 6, 13, 15, 18, 45, 46, 48, 49, 51, 62, 64, 67, 68, 76, 78, 103, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 273
 Ancient Voices of Children, 61, 62, 78, 103, 144, 253, 273
 Apparition, 103, 273
 Black Angels, 65, 66, 67, 68, 103, 107, 145, 146, 147, 254, 255, 256, 273
 Echoes of Time and the River, 47, 50, 106, 273
 Eleven Echoes of Autumn, 46, 145, 201, 273
 Lux Aeterna, 145, 273
 Makrokosmos I, 46, 62, 103, 145, 202, 203, 273
 Makrokosmos II, 46, 62, 103, 145, 273
 Makrokosmos III, 60, 103, 273
 Night of the Four Moons, 56, 103, 273
 Songs, Drones and Refrains of Death, 46, 79, 103, 106, 273
 Star-Child, 103, 273
 Vox Baltaenae, 103, 107, 146, 273
 Zeitgeist, 103, 273
 Пять пьес для фортепиано, 62, 273
- Ксенакис, Яннис, 22, 67, 69, 76, 79, 273
 Akata, 58, 273
 Eonta, 58, 106, 273
 Evryali, 273
 Linaia-Agon, 58, 273
 Metastasis, 19, 22, 58, 76, 163, 166, 211, 212, 273
 Sirmos, 50, 273
 Terêtektorh, 45, 107, 273
- Куперен, Луи, 104
- Куртаг, Дьердь, 22, 273
 Jacketok, 22, 273
- Кшенек, Эрнст, 273
 Пять пьес для тромбона и фортепиано, 58, 273
- Лассо, Орландо
 Stabat Mater, 102
- Лахенманн, Хельмут, 25, 57, 65, 273
 Accanto, 56, 273
 Introversion I, 45, 273
 Pression, 24, 170, 273
- Лигети, Дьердь, 23, 28, 45, 51, 57, 67, 68, 69, 81, 88, 116, 118, 133, 273
 Apparitions, 66, 273
 Atmosphères, 23, 56, 273
 Aventures, 56, 58, 68, 69, 107, 273
 Lontano, 58, 273
 Nouvelles Aventures, 106, 273
 Ramifications, 67, 273
 Volumina, 23, 167, 274
 Десять пьес, 58, 274
- Липс, Фридрих, 9, 150, 274
- Логофетис, Анастис, 39, 274
- Лурье, Артур, 94, 274
 Формы в воздухе, 46, 198, 274
- Люкетта, Стэнли, 274
 Piano Music, 45, 274
- Лютославский, Витольд, 81, 100, 274, 280
 Gry weneckie, 100, 274
 Струнный квартет, 21, 100, 219, 274
 Три поэмы Анри Мишо, 100, 274
- Мадерна, Бруно, 64, 124, 274
 Musica su due Dimensioni, 121, 274
- Малер, Густав, 45, 57, 66, 102, 103, 118, 274
 Песни об умерших детях, 103, 274
 Симфония № 2, 102, 274
 Симфония № 8, 65
 Симфония № 8, 274
- Мамма, Гордон, 106, 274
- Маринетти, Филиппо Томмазо, 109, 140, 274

- Мартено, Маурис, 120
 Мартино, Дональд, 88, 274, 278
 Мартынов, Владимир, 6, 106, 119, 120, 274
 Weihnachtsmusik, 119, 274
 Пьеса для контрабаса solo, 65, 209, 274
 Матошин, Михаил, 94, 274
 Машо, Гильом де
 Douce dame jolie, 110
 Меллендорф, Вилли, 94, 274
 Мессиан, Оливье, 49, 53, 54, 81, 121, 268, 275
 Couleurs de la Cité Céleste, 48, 275
 Timbres-Durées, 121, 227, 275
 Монтеверди, Клаудио, 102
 Моран, Роберт, 275
 4 vision, 41, 275
 Моцарт, Вольфганг Амадей, 111
 Musikalisches Würfelspiel, 96
 Канон для двух скрипок, 125, 231
 Похищение из сераля, 143
 Мусоргский, Модест
 Борис Годунов, 103
 Классик, 101
 Найман, Майкл, 118, 275
 Ноно, Луиджи, 66, 153, 268, 275
 Intolleranza, 109, 275
 Sul ponte di Hiroshima. Canti di vita e d'amore, 58, 275
 Композиция для оркестра № 2, Diario polacco, 125, 275
 Нэнкэрроу, Конлон, 27, 28, 29, 30, 31, 275
 Этюды, 28, 29, 30, 31, 275
 № 1, 29, 30
 № 10, 30
 № 11, 30
 № 2, 30
 № 21, 29
 № 22, 29, 30
 № 23, 29
 № 24, 30
 № 25, 30, 31, 175
 № 27, 29
 № 28, 30
 № 29, 30
 № 3, 30
 № 33, 30
 № 40, 29
 № 41, 29
 № 42, 30
 № 45, 30
 № 48, 29, 30
 № 5, 30
 № 7, 30
 № 8, 29
 Обухов, Николай, 70, 94, 275
 Оливьрос, Полин, 69, 111, 275
 Valentine for SAG, 111, 275
 Онеггер, Артур, 70, 275
 Оно, Йоко, 275
 Пьеса ударов, 43, 275
 Остин, Ларри, 275
 The Maze, 109, 224, 275
 Парч, Хэрри, 96, 275
 Пекарский, Марк, 9, 102, 275
 Пондерекский, Кшиштоф, 22, 23, 50, 55, 56, 64, 67, 68, 81, 96, 275, 276
 Anaklasis, 55, 61, 276
 Capriccio, 22, 49, 276
 De Natura Sonoris (I), 56, 276
 Fluorescences, 56, 57, 60, 66, 276
 Wymiaru czasu i ciszy, 50, 60, 61, 276

Плач по жертвам Хиросимы, 22, 52, 65, 66, 166, 276
Страсти по Луке, 69, 276
Попов, Валерий, 9, 276
Пран Натх, 117, 276
Прокофьев, Сергей, 21, 276
Пуссер, Анри, 47, 276
 Caract(')eres Ib, 45, 276
Пуччини, Джакомо, 142
Пярт, Арво, 101, 118, 276
 Collage sur B-A-C-H, 101, 276
 Credo, 101, 276
 Pro et contra, 68, 207, 276
Расва, Ольга, 6, 64, 276
 ...to him, 22, 65, 208, 276
Райли, Терри, 113, 116, 117, 276
 In C, 113, 114, 117, 118, 226, 276
 Rainbow in Curved Air, 117, 276
 St. Adolf Ring, 41, 113, 188, 276
Райх, Стив, 115, 117, 118, 276
 Clapping Music, 114, 115, 276
 Different Trains, 115, 226, 276
 Music for Mallet Instruments, Voices and Organ, 117, 276
 Music for Pieces of Wood, 117
 Pendulum Music, 43, 113, 196, 276
 Piano Phase, 114, 225, 276
 Tehillim, 118, 276
 The Desert Music, 118, 276
Рахманинов, Сергей, 20
Рейнольдс, Роджер, 276
 The Emperor of Ice Cream, 41, 190, 277
Рек, Дэвид, 277
 Blues and Screamer, 46, 197, 277
Ржевский, Фредерик, 277
 Coping together, 115, 277
Рибемон-Дессень, Жорж, 96, 277
Рид, Гарднер, 6, 26, 55, 81, 95, 277
Рождественский, Геннадий, 153, 277
Рокберг, Джордж, 6, 103, 104, 105, 277
 Contra Motem et Tempus, 104, 105, 223, 277
 Диалоги, 104, 277
Сальцедо, Карлос, 55, 277
Саги, Эрик, 140, 277
 Parade, 120, 140, 277
 Relâche, 140, 277
 Socrate, 143, 277
Сероцкий, Казимир, 50, 60, 61, 277
 Continuum, 60, 207, 277
 Freski Symfoniczne, 50, 277
Сидельников, Николай, 79, 277
Сильвестров, Валентин, 120, 277
 Драма, 102, 277
 Медитация, 102, 277
Скрябин, Александр, 94, 277
Слонимский, Сергей, 53, 55, 79, 277
 Solo espressivo, 53, 106, 206, 278
 Антифоны, 107, 278
 Колористическая фантазия, 63, 208, 278
 Новгородская пляска, 22, 278
 Польские строфы, 96, 278
 Соната для скрипки соло, 96, 278
Соколов, Иван, 6, 107, 108, 278
 Волокос, 107, 108, 278
 О Кейдже, 108, 278
 Тринадцать пьес, 63, 278
Стоковский, Леопольд, 93, 278
Стравинский, Игорь, 29, 45, 56, 67, 118, 266, 274, 278

- Movements, 46, 199, 278
 Threni, 47, 278
 Поцелуй феи, 101, 278
 Пульчинелла, 101, 278
 Реквием, 46, 278
 Суботник, Мортон, 278
 Electrical Christmas, 110, 278
 Суслин, Виктор, 278
 Gioco Appassionato, 96, 215, 278
 Такемицу, Тору, 56, 57, 96, 278
 Green, 56, 106, 278
 Masque, 47, 278
 Star Isle, 61, 278
 Voice, 23, 56, 57, 106, 171, 278
 Waves, 56, 278
 Тан Дун, 278
 On Taoism, 100, 220, 278
 Тарнопольский, Владимир, 6, 56, 57, 65, 68, 278
 Отзвуки ушедшего дня, 27, 56, 63, 65, 176, 278
 Тартини, Джузеппе, 146
 Термен, Лев, 120, 271, 278
 Турецкий, Бертрам, 9, 278
 Тюдор, Дэвид, 9, 97, 138, 139, 278
 Усачевский, Владимир, 123, 279
 Пьеса для магнитофона, 123, 229, 279
 Уствольская, Галина, 279
 Вторая соната для фортепиано, 20, 279
 Фелдман, Мортон, 10, 32, 33, 38, 42, 88, 89, 133, 139, 156, 279
 Durations I, 38, 104, 185, 279
 In Search of an Orchestration, 48, 279
 Intersection II, 32, 178, 279
 Last Pieces, 104, 279
 Projections I, 32, 178, 279
 Viola and Orchestra, 38, 184, 279
 Фернейхоу, Брайан, 18, 19, 34, 279
 Unity Capsule, 18, 19, 56, 57, 163, 279
 Фосс, Лукас, 64, 88, 279
 Хаба, Алоиз, 94, 95, 279
 Сюита для виолончели соло, 95, 279
 Сюита для четвертитонового кларнета и четвертитонового фортепиано, ор.24, 56, 279
 Четвертитоновый квартет, 94, 279
 Хаубеншток-Рамати, Роман, 39, 48, 58, 88, 279
 Credentials, 34, 279
 Mobile for Shakespeare, 45, 196, 279
 Sequences, 48, 279
 Хенце, Ханс Вернер, 57, 266, 279, 280
 El Cimarrón, 106, 279
 Heliogabalus Imperator, 56, 61, 279
 Sinfonia № 6, 15, 56, 67, 279
 Антифоны, 101, 279
 Хиллер, Леярен, 279
 HPSCHD, 96, 111, 279
 Хиндемит, Пауль, 279
 Холлигер, Хайнц, 9, 27, 57, 279
 Хуза, Карел, 280
 Струнный квартет № 3, 65, 280
 Хэррисон, Лу, 96, 280
 Циммерман, Бернд Алоиз, 58, 63, 101, 280
 Die Soldaten, 101, 280
 Intercomunicazione, 65, 280
 Musique pour les soupers du roi Убу, 101, 280
 Photopsis, 56, 58, 280
 Stille und Umkehr, 58, 280
 Чайковский, Петр, 102
 Пиковая дама, 101
 Шалонек, Витольд, 280
 Les Sons, 84, 280

- Шанкар, Рави, 116, 280
- Шёнберг, Арнольд, 6, 20, 21, 54, 63, 67, 68, 70, 71, 72, 266, 275, 280
 Лунный Пьеро, 72, 210, 280
 Пять фортепианных пьес, op.23, 102, 280
- Шеффер, Богуслав, 79, 280
 Music for MI, 60, 280
 Scultura, 50, 58, 280
 Tорофоніса, 32, 45, 177, 280
- Шеффер, Пьер, 14, 280
- Шиллингер, Иосиф, 11, 280
 Первая аэрофоническая сюита, 120, 280
- Шнебель, Дитер, 38, 39, 280
- Шнитке, Альфред, 13, 101, 102, 106, 119, 120, 276, 280
 Capitus repertius, 46, 280
 Первая симфония, 102, 281
 Третий квартет, 102, 281
 Три мадригала, 133, 281
- Шопен, Фредерик, 102, 111
 Вальс cis-moll, 102
 Экспромт-фантазия, 103
- Шостакович, Дмитрий, 45, 56, 281
- Штайн, Рихард, 94, 281
 Две концертные пьесы, op. 26, 281
- Штокхаузен, Карлхайнц, 6, 36, 41, 42, 46, 47, 51, 53, 54, 55, 57, 63, 64, 68, 69, 74, 76, 79, 81, 100, 101, 102, 106, 118, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 135, 138, 140, 268, 274, 280, 281
 Adieu, 55, 58, 59, 281
 Aus den Sieben Tagen, 42, 132, 194, 281
 Exo, 131, 281
 Gesang der Jünglinge, 124, 131, 281
 Gruppen, 26, 101, 124, 281
 Hymnen, 15, 102, 130, 222, 281
 Klavierstück V, 64, 281
 Klavierstück VI, 55, 281
 Klavierstück VII, 63, 281
 Klavierstück X, 22, 281
 Klavierstück XI, 36, 63, 89, 97, 98, 124, 281
 Klavierstück I-XI, 131, 281
 Klavierstück V-X, 97, 281
 Kontakte, 126, 131, 232, 281
 Kreuzspiel, 124, 281
 Kurzwellen, 15, 131, 132, 138, 281
 Licht, 13, 107, 132, 281
 Mikrophonie I, 130, 131, 281
 Mixtur, 42, 195, 281
 Momente, 36, 69, 101, 131, 281
 Plus-Minus, 45, 126, 130, 232, 233, 281
 Pole, 131, 281
 Prozession, 131, 281
 Refrain, 34, 100, 106, 125, 218, 281
 Solo, 131, 281
 Spiral, 131, 281
 Stimmung, 111, 130, 131, 234, 235, 236, 281
 Studie II, 79, 121, 124, 228, 281
 Telemusik, 101, 130, 131, 281
 Zeitmasze, 33, 47, 124, 230, 281
 Zyklus, 33, 73, 89, 125, 126, 231, 281
- Штраус, Иоганн, 102
- Штраус, Рихард, 102, 281
 Домашняя симфония, 65, 282
 Жизнь героя, 65
 Так говорил Заратустра, 103, 282
- Шуберт, Франц
 Смерть и девушка, 103, 146, 148
- Шуллер, Гюнтер, 88, 282
 American Triptych, 59, 282

Щедрин, Родион, 79, 282
Симфония № 2, 65, 282
Эшли, Роберт, 106, 110, 282
in memoirs ... CRAZY HORSE, 42, 191, 282
in memoirs ... KIT GARSON, 42, 282
Public Opinion Descends upon the Demonstrators, 110, 282
Янг, ЛаМонт, 105, 106, 111, 116, 117, 282
Композиция 1960 № 10, 43, 282

Предметный указатель

- Klangfarbenmelodic, 280
Sprechgesang, 68
Sprechstimme, 20, 46, 68, 87, 280
tintinnabuli, 276
авангард, авангардный, 14, 83, 84, 103, 109, 112, 113, 114, 124, 140, 156, 267, 269, 272, 275, 277, 278, 281
авангардист, 46, 125, 133, 266, 269, 270, 275, 277
агогика, агогический, 19, 55, 134
акустика, акустический, 10, 14, 15, 16, 24, 28, 29, 43, 44, 75, 77, 112, 120, 121, 122, 123, 126, 135, 137, 143, 151, 153, 267, 269, 273, 274
алеаторика, алеаторический, 10, 13, 24, 32, 35, 39, 79, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 110, 114, 125, 130, 133, 138, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281
 исполнительского процесса, 36, 97, 98
 неограниченная или неконтролируемая, 99, 100, 136
 ограниченная или контролируемая, 100
 творческого процесса, 97
артефакт, 14, 137
артикуляция, артикуляционный, 17, 18, 32, 54, 79, 81, 83, 84, 86, 88, 125, 131, 149, 276
гамелан, гамеланный, 117, 118, 269, 280
гетерофония, 46
джаз, джазовый, 14, 42, 46, 57, 59, 75, 82, 89, 101, 102, 111, 115, 266, 267, 275, 277
динамика, динамический, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 26, 27, 32, 34, 36, 37, 41, 53, 54, 62, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 100, 111, 118, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 144, 151, 273, 281
звукоизвлечение, 55, 59, 149
знак случайный, 47, 49, 70, 72, 82, 86, 87, 95, 135
импрессионизм, 13, 269
импровизация, импровизационный, 10, 14, 39, 42, 63, 75, 89, 98, 99, 100, 102, 105, 110, 114, 116, 117, 132, 136, 137, 144, 153, 268, 271, 275, 277, 278
квадрат алеаторический, 100, 149, 152
классицизм, классический, 13, 42, 104, 114, 126, 142, 266, 267, 274, 280
кластер, 18, 19, 21, 22, 23, 40, 50, 61, 62, 76, 77, 79, 83, 86, 87, 88, 100, 123, 133, 134, 135, 144, 149, 150, 151, 156, 271, 276, 280
коллаж, 101, 102, 103, 111, 136, 139, 142, 266, 270
коммуникация музыкальная, 74, 75, 76, 77, 85, 88, 110, 154
композиция текстово-звуковая, 43, 44
материал музыкальный, 10, 14, 15, 18, 24, 36, 37, 44, 68, 77, 82, 84, 94, 96, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 122, 124, 126, 127, 132, 133, 136, 141, 148, 266, 268, 269, 271, 273, 278, 281
мелизматика, 93
метод
 авторский, 101, 145
 записи, 156
 исполнения, 62
 композиции, 9, 10, 16, 81, 83, 270
 додекафонный, 280
 нумерологический, 113, 145
 полистилистический, 102, 103, 280
 репетитивный, 114
 стохастический, 76
 нотации, 10, 17, 25, 32, 33, 73, 81, 88, 89, 104, 123, 143
 партитурный, 25
 развития материала, 112, 266
 случайных операций, 33, 80, 97, 99, 105, 139, 140, 142, 271
 творческий, 11, 155
 фиксации, 75, 81
методология композиции, 10
микроинтервалика, 26, 117, 266
микротоновость, микротоновый, 21, 22, 50, 51, 56, 58, 61, 67, 72, 73, 86, 93, 95, 96, 121, 267, 268, 271, 274, 275, 276, 279
микрохроматика, 79, 93, 94, 96, 277
минимализм, минималистский, 10, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 131, 266, 268, 270, 274, 275, 276, 277, 279, 282
минималист, 13, 41, 43, 109, 112, 114, 115, 116, 119, 275, 276, 280
модальность, модальный, 81, 87, 114, 117, 267, 274, 276
модернизм, 109, 118
модуляция метрическая, 55, 88, 271

музыка

- акустическая, 16, 131, 274
- алеаторическая, 32, 88, 96
- визуальная, 83, 85
- графическая, 38, 39, 40, 42, 44, 276, 278
- детерминированная, 16
- живая электроника, 120, 130
- импровизационная, 42
- интерактивная, 121
- интуитивная, 132
- камерная, 136
- классическая, 10, 118, 266, 280, 282
- компьютерная, 123
- конкретная, 14, 24, 98, 101, 120
- микротоновая, 93, 95, 268, 271, 274, 279, 280, 281
- минималистская, 113, 116, 117, 118, 279
- музыка-действие, 43, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 139, 140, 156
- музыка-процесс, 105
- мультимедийная, 275, 278, 279
- ндетерминированная, 15, 16
- окружающей среды, 106
- полистилистическая, 276, 279
- политональная, 20
- понятий, 118
- популярная, 116, 118, 267
- рок-музыка, 110, 111, 118, 119, 266, 274, 277
- с магнитофонной пленкой, 120, 121, 122, 139, 279
- сернальная, 16, 276
- серийная, 268
- словесная, 43
- случайностей, 98
- сонористическая, 21
- техническая, 79
- тотально детерминированная, 79
- ультрахроматическая, 268
- фольклорная, 82
- четвертитоновая, 281
- шумов, 34, 98
- экспериментальная, 35, 139
- электро-акустическая, 44, 278
- электронная, 10, 16, 32, 80, 81, 82, 83, 89, 101, 109, 110, 111, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 131, 139, 151, 274, 278, 279
- мультимедиа, мультимедийный, 13, 39, 106, 108, 109, 110, 111, 274, 275, 278, 282
- мультифония, 23, 57, 58, 152
- мультихорд, 57
- мутирование, 58, 60, 64
- невмы ритмические, 53
- неоклассицизм, 13, 267, 273, 274, 277, 279, 280
- неоромантизм, 13, 103, 104, 277
- неосредневековые, 13
- неофольклоризм, 13
- нетемперированный, 81, 276
- новая сложность, 18, 279
- нота-линия, 26, 51, 131
- нотация, нотационный, 6, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 51, 53, 59, 61, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 109, 113, 115, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 153, 155, 156
- mobile, 18, 35, 37, 45, 124, 156
- алеаторической музыки, 32, 88
- аналитическая, 87
- аналоговая, 87
- античная, 93
- аппликатурная, 23
- ассоциативная, 42, 43
- без аудиальной реализации, 41
- безлинейная, 16

бестактовая, 135, 138
бесштыльвая, 104
буквенная, 81
вербальная, 9, 18, 33, 42, 43, 75, 77, 78, 88, 108, 133, 140, 156
византийская, 93
во временных пределах, 23, 34, 143
временная, 25, 26, 33, 35, 36
графическая, 9, 18, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 75, 77, 78, 85, 86, 87, 89, 152, 153, 156
детерминированная, 16, 18, 19, 21, 24, 79, 126, 148
дискурсивная, 36, 40, 41, 86
зонная, 18, 32, 33, 34, 35, 42, 81, 87, 88, 133
индетерминированная, 24
индикативная, 81
инструктирующая, 42, 43, 140
интуитивная, 42
качественная, 79, 80
клавирскрибо, 72, 73, 79, 81, 83, 87, 88, 210
кластеры, 21, 23, 83
круговая, 125
линейная, 16
мензуральная, 11
метрическая, 26
микротоновая, 19, 21, 51, 81, 86, 87, 88, 94, 96
минимализма, 113
мнемоническая, 87
музыки-действия, 43, 106, 109
невменная, 81, 85, 89
недетерминированная, 16, 18, 24, 37, 78, 83, 87, 88, 89, 124, 125, 126, 138, 139
нотно-линейная, 81
ортохроническая, 81
партитурная, 20, 21
подразумевающая, 83
приблизительная, 79
пропорциональная, 25
рамочная, 32
рисунчатая, 16
ритмическая модальная, 81
с аудиальной реализацией, 41
словесная, 16
суггестивная, 40, 41
табличная, 9, 32, 33, 156
табулатурная, 18, 19, 23, 24, 41, 83, 88, 151
темперированная, 26, 72, 79, 80, 81, 87
точная, 18, 27, 81, 87, 97
традиционная, 14, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 31, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 62, 71, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 86, 87, 88, 97,
98, 100, 104, 108, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 140, 141, 142, 143, 152, 154
флуктуационная, 18, 22, 25, 27, 31, 34, 42, 47, 51, 52, 67, 79, 83, 86, 87, 88, 122, 152, 156
эквипот, 72, 73, 79, 81, 83, 87, 88
электронной музыки, 16, 78, 80, 81, 89, 121, 122
пантонализм, 93
параметр экспрессии, 149
параметры нотации, 17, 19, 31, 32, 33, 36, 47, 49, 78, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 123, 124, 133, 139, 140
агогический, 55
артикуляционный, 17, 32, 54, 83
временной, 17, 32, 78, 79
временнзмрительный, 26
высотный, 17, 26, 32, 49, 78, 79, 84, 87
динамический, 17, 32, 53, 83, 84, 126
метрический, 25
ритмический, 51
сопориетический, 17
стереофонический, 126
тембровый, 32, 79, 84
темповый, 25, 55
партитура, партитурный, 9, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,

88, 94, 96, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 274, 279, 281
 вербальная, 42, 80, 132
 графическая, 39, 40, 42, 44
 круговая, 125
 минималистская, 118
 музыки-действия, 106
 постпартитура, 20
 предпартитура, 20
 рсализационная, 122
 репрезентативная, 102, 122, 126, 151
 сводная, 21
 слушательская, 122
 схема, 121, 122
 традиционная, 16, 26, 39, 40
 хронометрированная, 102, 110
 электронная, 10, 121, 122, 123, 126
пианино
 играющее, 28, 29, 31
 механическое, 28, 275
пиктография, 38
полиритмия, 266
 полистилистика, 10, 101, 102, 103, 104, 119, 130, 266, 267, 276, 277, 279, 280
 политональность, 87, 266
 поставангард, 110
 постминимализм, 118
 постмодернизм, 118, 119, 156
 принцип случайности, 13, 38, 96, 97, 98, 140, 268, 269
 раслев знаменный, 271
 ретронотация, 38
 ритмикон, 120
 романтизм, романтический, 279, 281
рояль
 микротоновый, 268
 ультрахроматический, 31
 четвертитоновый, 94
семиотика, семиотический, 12, 74, 77, 87
 система, 77
 система динамическая, 78
сериализм, сериальный, 13, 16, 19, 22, 102, 105, 114, 118, 124, 140, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281
серийность, серийный, 99, 101, 268, 271, 274
сет-теория, 268
синтезатор, 115, 120, 151
скордатура, 24, 65
сонорика, сонорный, 17, 21, 22, 24, 68, 93, 100, 123, 126, 133, 143, 149, 269, 273, 275, 277, 278, 279
стилизация, 101, 103, 270
табулатура, 18, 19, 23, 24, 41, 57, 72, 81, 83, 88, 151, 156, 274
 препараты, 23
театр
 инструментальный, 27, 39, 41, 79, 106, 107, 126, 133, 135, 152, 270, 276, 277, 280
 смешанных средств, 109, 112, 275
 тотальный, 101, 280
тембр, тембровый, 15, 16, 22, 23, 24, 32, 36, 37, 55, 62, 78, 79, 81, 84, 88, 99, 117, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 131, 139, 144, 147, 148, 266, 267, 270, 271, 274, 275, 276
темп, 10, 18, 25, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 41, 55, 61, 66, 78, 81, 82, 88, 107, 108, 131, 136, 138, 140, 152, 275
темперация, темперированный, 21, 24, 26, 70, 72, 79, 80, 81, 87, 93, 94, 96, 102, 121, 123, 282
техника звуковая, 24
техника игры, 23, 61, 62, 67, 146
техника исполнения, 149
техника композиции, 10, 11, 13, 15, 24, 27, 34, 38, 53, 68, 96, 97, 98, 101, 102, 112, 114, 118, 132, 145, 148, 149, 155, 270, 274, 276, 277, 278, 280
 алеаторическая, 13, 24, 114
 атональная, 274
 гетерофонная, 272
 групп, 125
 додекафонная, 266, 274

индийской музыки, 117
инструментальная, 9, 18, 23, 62, 81, 83, 144, 148, 149, 273, 278
кластерная, 21, 22, 133
микротоновая, 58, 93, 94, 96, 274, 278
минимализма, 118
нововенская, 278
полистилистическая, 266, 277
постскрябинская, 274
репетитивная, 114, 118, 119, 276
сериальная, 13, 114, 267, 269, 277, 278, 280
серийная, 101, 271, 274
средневековая, 270
схем, 140
электронной музыки, 266

техника транспозиций, 127

фольклор, 13, 82, 272, 276, 277, 282

форма музыкальная, 9, 10, 13, 14, 16, 35, 48, 89, 96, 98, 99, 102, 105, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 126, 130, 131, 136, 137, 143, 146
момент-форма, 126
открытая форма, 13, 15, 35, 36, 100, 113, 116, 124
палиндром, 30, 34, 146
сонатная форма, 10, 30
форма mobile, 35, 36, 38, 126
форма мензурального канона, 30
форма произведения, 10, 124
форма сочинения, 10, 108

фортепиано
подготовленное, 15, 23, 24, 62, 64, 107, 137, 138, 140, 272
расширенное, 62
четвертитоновое, 56
электрическое, 144

функции нотации
коммуникативная, 74, 75
фиксирующая, 74
эстетическая, 74, 75, 76, 89

экспенинг, 13, 39, 43, 75, 106, 109, 110, 111, 112, 135, 137, 139, 140, 269

шум белый, 22

экспрессионизм, 13, 266, 268, 274, 277, 280

Библиография

1. Альенде-Блен Х. Разговор с Иваном Вышнеградским // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 2. – С. 150-155.
2. Амирова Т. Функциональная взаимосвязь письменного и звукового языка. – М., 1985.
3. Аполлинер Г. Стихи. – М., 1967.
4. *Arts Notandi*. Нотация в меняющемся мире. – М., 1997.
5. Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка. – М., 1991. – № 1. – С. 106-111.
6. Балан Дж. К вопросу о философском содержании музыки // Эстетические очерки. – М., 1963. – Вып. 1. – С. 101-132.
7. Балашов Н. Аполлинер и его место во французской поэзии // Гийом Аполлинер. Стихи. – М., 1967. – С. 203-282.
8. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997.
9. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. – М., 1994.
10. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: “за” и “против”. – М., 1975. – С. 114-163.
11. Бердяев Н. Смысл истории. – М., 1990.
12. Болховский Р. Вещественность знака как фактор художественного воздействия // Эстетические очерки. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 164-179.
13. Большой энциклопедический словарь. – М., 1991. – Т. 1, 2.
14. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). – М., 1991.
15. Вермайер А. Континуум, звук и двенадцатизвучие // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 2. – С. 156-159.
16. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Пер. с нем. И. Добронравова и Д. Лахути. Общ. ред. д-ра ф. н. проф. В. Ф. Асмуса. – М., 1958.
17. Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания. – М., 1995.
18. Волков А. А. Грамматология. Семиотика письменной речи. – М., 1982.
19. Волков А. Г. Язык как система знаков. – М., 1966.
20. Гойевы Д. Иосиф Шиллингер – композитор и утопист // *Russian Literature*. – North Holland, 1991. – № XXIX. – С. 57-65.
21. Грум-Гржимайло Т. Переступив порог кабинета (интервью с Э. Денисовым) // Огонек. – 1990. – № 31. – С. 25-26.
22. Денисов Э. “Ода” для кларнета, фортепиано и ударных. Авторский анализ // Музыка Эдисона Денисова. – М., 1995. – С. 122-135.
23. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
24. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С. 95-133.
25. Дубинец Е. Американская музыка второй половины XX века: нотация и методы композиции / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1996. – 2 тома.
26. Дубинец Е. Американский минимализм. Некоторые проблемы генезиса // “Альтернатива-90”. Грани минимализма. – М., 1991. – С. 6-17.
27. Дубинец Е. Есть ли смысл бить по консервным банкам? // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 4. – С. 57-61.
28. Дубинец Е. Музыка – это все, что звучит вокруг // Время и мы. – М.-Нью-Йорк, 1994. – С. 169-182.
29. Дубинец Е. Открывая далекий материк // Советская музыка. – М., 1991. – № 10, 11. – С. 26-31, 50-55.
30. Дубинец Е. Джон Кейдж. Творчество сквозь призму нотации // Музыкальная академия. – М., 1997. – № 2. – С. 191-201.
31. Дубинец Е. Эрл Браун: открытия в нотации // *Arts Notandi*. Нотация в меняющемся мире. – М., 1997. – С. 101-108.
32. Екимовский В. Вперед, к нотации без музыки! // *Arts Notandi*. Нотация в меняющемся мире. – М., 1997. – С. 113-124.
33. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М., 1989.
34. Завтра. Фантастический альманах. – Вып. 4. – М., 1992.

35. Зись Я. К вопросу о природе искусства и некоторых аспектах его исследования // Искусство и точные науки. – М., 1979. – С. 3-22.
36. Иванов В. О воздействии “эстетического эксперимента” Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. – М., 1988. – С. 338-366.
37. Ивашкин А. Вечное, сиюминутное // Советская музыка. – М., 1988. – № 1. – С. 93-98.
38. Ивашкин А. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. – М., 1988. – № 8. – С. 116-123.
39. Ивашкин А. Чарльз Айвз. – М., 1991.
40. Ивашкин А., Хитрук А. Предисловие к сборнику “Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано”. – М., 1991. – С. 3-7.
41. Карс А. История оркестровки / Под редакцией М. Иванова-Борешкого и Н. Корндорфа. – М., 1990.
42. Катунян М. “Пение птиц” Э. Денисова: композиция – графика – исполнение // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова <...> / Ред.-составитель В. Ценова. – М., 1999. – С. 382-398.
43. Кейдж Д. Из книги “Тишина”. Перевод с английского Е. Дубинец и С. Завражновой // Музыкальная академия. – М., 1997. – № 2. – С. 205-211.
44. Кисунько В. Альберт Эйнштейн и гуманитарные аспекты естественнонаучного знания // Искусство и точные науки. – М., 1979. – С. 246-294.
45. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
46. Койль (Кауэлл) Г. Музыка в Соединенных Штатах Америки // Советская музыка. – М., 1934. – № 7. – С. 3-19.
47. Кон Ю. Алеа и деконструкция // Сообщение на конференции Союза композиторов. – М., 1995. – Рукопись.
48. Кон Ю. Вопрос об открытой форме // Сообщение на конференции Союза композиторов. – Л., 1979. – Рукопись.
49. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М., 1965.
50. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975.
51. Костецкий А. Содержательные функции поэтической графики / Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. – Киев, 1975.
52. Кремлев Ю. Фортепианные новации Генри Коуэлла // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 103-118.
53. Крючкова В. Поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1987. – С. 234-249.
54. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. – М., 1990.
55. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – М., 1990.
56. Лосев А. Из ранних произведений: Философия имени; Музыка как предмет логики; Диалектика мифа. – М., 1990.
57. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
58. Лосева О. Пути развития, формы и функции нотной записи современной музыки (по материалам советских и зарубежных изданий). – М., 1987.
59. Лотман Ю. Динамическая модель семиотической системы. – М., 1974.
60. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1992.
61. Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры / Избранные статьи. В 3-х томах. – Таллинн, 1992. – Т.1.
62. Лурье А. К музыке высшего хроматизма // Стрелец. – Сб.1. – Петроград, 1915. – С. 81-83.
63. Матвеев В., Матвеева С. Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. – М., 1975. – С. 215-272.
64. Матюшин М. Руководство к изучению четвертой тона для скрипки. – М., 1915.
65. Медушевский В. Как устроены художественные средства музыки? // Эстетические очерки. – М., 1977. – Вып. 4. – С. 79-113.
66. Медушевский В. К теории коммуникативной функции // Советская музыка. – М., 1975. – № 1. – С. 21-27.
67. Мессиян О. Техника моего музыкального языка // Пер. и комментарии М. Чебуркиной. – М., 1994.
68. Музыка из бывшего СССР / Ред.-составитель В. Ценова. – Вып. 1, 2. – М., 1994, 1996.
69. Музыка Эдисона Денисова / Ред.-составитель В. Ценова. – М., 1995.
70. Музыка XX века. Очерки. – М., 1976-1977. – Ч. I, Кн. 1, 2. – М., 1970-1987. – Ч. II, Кн. 3, 5а.
71. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах. – М., 1973-1982.
72. Музыкальное искусство XX века. – Вып. 2. – М., 1995.

73. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990.
74. Нестьев И. Антимузыка под флагом “Анархии” // Советская музыка. – 1973. – № 9. – С. 127-130.
75. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. – Киев, 1980.
76. Пистон У. Оркестровка. – М., 1990.
77. Польдяева Е. Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому (1893-1979) // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 2. – С. 135-150.
78. Польдяева Е. “Реформа нотописания” в России 1910-х годов. Poleмика и ее основания // *Arg Notandi*. Нотация в меняющемся мире. – М., 1997. – С. 97-100.
79. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 4. – С. 74-82.
80. Поспелов П. Репетитивная техника или так называемый минимализм в творчестве советских композиторов и композиторов русского зарубежья / Дипломная работа. Руководитель И. Барсова. – Московская консерватория, 1990. – Рукопись.
81. Прокошин Ю. Опера в США: 80-е годы // Опера в современной культуре Запада. – М., 1989. – С. 29-55.
82. Просняков М. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. – М., 1992. – С. 91-99.
83. Раева О. О моих композициях // *Musica theoretica*. – Вып. 2 (на правах рукописи). – М. 1996. – С. 162-169.
84. Редепеннинг Д. Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха? – Т. 2. – Нижний Новгород, 1997. – С. 202-231.
85. Рейнгардт Л. Отречение от искусства // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1987. – С. 250-278.
86. Родионова Л. Симфония для препарированного рояля // *Musica theoretica*. – Вып. 4 (на правах рукописи). – М., 1998.
87. Сабанеев Л. Письма о музыке. № 1. Ультрахроматическая полемика // Музыкальный современник. – 1916. – № 6. – С. 99-108.
88. Сабольчи М. Видоизменения знака в современном западно-европейском неоавангарде // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 59-74.
89. Сапонов М. Искусство импровизации. – М., 1982.
90. Сапонов М. Феномен музыки в мировоззрении поколения 1920-х годов во Франции // Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. – М., 1988. – С. 179-201.
91. Смирнов Д. Преодолевая границы // Музыкальная академия. – М., 1996. – № 2. – С. 202-208.
92. Современное буржуазное искусство. Критика и размышления / Сост. Р. Лейтес. – М., 1975.
93. Современное искусство музыкальной композиции / Отв. ред. Н. Гуляницкая. – М., 1985.
94. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса, 1996.
95. Соколов А. Музыка вокруг нас. – М., 1996.
96. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977.
97. Супонева Г. Проблемы нотации в музыке XX века. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М., 1993.
98. Ухов Д. Нотация в современном джазе // *Arg Notandi*. Нотация в меняющемся мире. – М., 1997. – С. 109-113.
99. Ухов Д. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 3. – С. 191-195.
100. Ухов Д. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. – М., 1995. – № 26. – С. 133-143.
101. Федоров В. Инструментальные сочинения К. Пендерешко начала 60-х годов // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 292-319.
102. Фейнберг Е. Две культуры: интуиция и логика в искусстве и науке. – М., 1992.
103. Философский энциклопедический словарь. – М., 1988.
104. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.
105. Флоренский П. У водоразделов мысли. – М., 1990.
106. Фрай Д. Возрождение тональности в музыке США конца XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? – Том 2. – Нижний Новгород, 1997. – С. 159-184.
107. Хаба А. Гармоническая основа четвертетоновой системы // К новым берегам. – М., 1923. – № 3. – С. 6-10.
108. Хемминг Я. В звуковых лабиринтах // Музыкальная академия. – М., 1996. – № 2. – С. 209-212.

109. Хлыбова С. Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТ / Дипломная работа. – Московская консерватория, 1997. – Рукопись.
110. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. – Вып.8. – М., 1974. – С. 229-277.
111. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988.
112. Холопов Ю. Четвертитоновая система // Музыкальная энциклопедия. – Т.5. – С. 218.
113. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993.
114. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. – М., 1996.
115. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990.
116. Цареградская Т. Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Вильнюс, 1988. – С. 107-137.
117. Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. – М., 1990.
118. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный “авангард” и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. – М., 1985.
119. Чередниченко Т. Новая музыка № 6 // Новый мир. – 1993. – № 1. – С. 218-232.
120. Чередниченко Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. – М., 1987.
121. Чинаев В. Стив Райх. Мортон Фелдман // Программа концерта фестиваля современной музыки “Альтернатива –?”. – М., 11.10.89.
122. Чинаев В. Фортепиано в истории музыкального авангарда // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. – М., 1991. – С. 3-26.
123. Шендерова Д. Космос в творчестве Джорджа Крама / Курсовая работа по истории зарубежной музыки. Рук. Д. Михайлов. – Московская консерватория, 1990. – Рукопись.
124. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 327-330.
125. Штайн Р. Четвертетонная музыка // К новым берегам. – М., 1923. – № 3. – С. 10-15.
126. Штокхаузен К. Музыка и графика // Пер. М. Чаплыгиной. – Рукопись.
127. Шуцкий Ю. Китайская классическая “Книга перемен”. – М., 1993.
128. Эммерик П. Джон Кейдж и “креолизация” сериализма // Музыкальная академия. – М., 1997. – № 2. – С. 201-205.
129. Юзефович В. Пример, достойный осмысления // Советская музыка. – М., 1987. – № 3. – С. 116-123.
130. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствознание. – Сост. Ю. Лотман и В. Петров. – М., 1972. – С. 82-87.
131. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. – М., 1975. – С. 193-230.
132. XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. – Вып. 2. – М., 1995.
133. Abdy Williams C. The Story of Notation. – New York, 1903.
134. A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday // Compiled and edited by P. Gena and J. Brent. – New York, 1982.
135. American Composers on American Music / Ed. by H. Cowell. – New York, 1961.
136. Anderson E. R. Contemporary American Composers. A Biographical Dictionary. – Boston, 1976.
137. Ashton D. Art Review: Cage, Composer, Shows, Calligraphy of Notic // The New York Times. – 1958. – May, 6.
138. Bartolozzi B. New Sounds of Woodwind. – London, 1967.
139. Behrman D. What Indeterminate Notation Determines // Perspectives of New Music. – 1965. – Vol. 3, № 2. – P.58-73.
140. Boatwright H. Ives' Quarter-tone Impressions // Perspectives of New Music. – Spring-Summer 1965. – Vol. 3, № 2. – P.22-31.
141. Boulez P. Alca // Perspectives on Contemporary Music Theory. – New York, 1972. – P. 45-56.
142. Brindle R. Contemporary Percussion. – London, 1970.
143. Brindle R. The New Music: the Avant-garde since 1945. – London, 1975.
144. Brooks W. Choice and Change in Cage's Recent Music // A John Cage Reader / Ed. By P. Gena and J. Brent. – New York, 1982. – P.82-100.
145. Brown E. Form in New Music // Source. – № 1. – Davis, 1967. – P.48-51.
146. Brown E. The Notation and Performance of New Music // The Musical Quarterly. – 1986. – № LXXII/2. – P. 180-201.
147. Bunker R. The Well-Prepared Piano. – Colorado Springs, 1973.
148. Busoni F. Sketch of New Aesthetic of Music. – New York, 1911.
149. Busoni F. The Future of Music. – Great Britain, 1957.

150. Bylaws of Music Notation Modernization Association. – Kirksville, 1986.
151. Cage J. Notations. – New York, 1969.
152. Cage J. Silence. – Cambridge, 1961.
153. Cardew C. Notation – Interpretation, etc. // Tempo. – 1961. – № 58. – P. 21-33.
154. Charles D. Figuration and Prefiguration: Notes on Some New Graphic Notions // Writings about John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. – Ann Arbor, 1993. – P. 248-263.
155. Cole H. Some Modern Tendencies in Notation // Music and Letters. – July, 1952. – P. 243-249.
156. Cole H. Sounds and Signs. Aspects of Musical Notation. – New York, Toronto, 1974.
157. Cope D. New Directions in Music. – Ohio, 1971.
158. Cope D. New Music Composition. – London, 1975.
159. Cope D. New Music Notation. – Dubuque, 1976.
160. Cowell H. New Musical Resources. – New York, 1969.
161. Current Problems in Notation. International Musicological Society: Report of Twelfth Congress, Berkeley, 1977. – Kassel, 1981. – P. 742-743.
162. Dahlhaus C. Notenschrift heute // Notation Neuer Musik / Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX. – Mainz, 1965. – S. 9-34.
163. Dahlhaus C. Schönberg and the New Music. – Cambridge, 1990.
164. DeLio T. Sound, Gesture and Symbol: The Relation Between Notation and Structure in American Experimental Music // Interface. – 1981. – № 10. – P. 199-219.
165. Dictionary of Contemporary Music / ed. by J. Vinton. – New York, 1974.
166. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Vom Klang der Bilder. – München, 1985.
167. Donora L. Semiografia della nuova musica. – Padova, 1978.
168. Dorfler G. Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja muzyczna // Res Facta. – 1972. – № 6. – S. 211-220.
169. Dorfler G. Objectalite et artifice dans la notation musicale moderne // Musique en jeu. – № 13. – November, 1973. – P. 14-23.
170. Duckworth W. Expanding Notational Parameters in the Music of John Cage // Thesis, submitted for the degree of Doctor of Education in Music Education. – Urbana, 1972.
171. Dufallo R. Trackings. – New York, 1989.
172. Emmerik P. Syllabus muzieknotatie in de twintigste eeuw. – Universitet Utrecht, 1995.
173. Eye music: the graphic art of new musical notation / Ed. P. Griffiths. – London, 1986.
174. Fennelly B. A Descriptive Notation for Electronic Music // Thesis, submitted for the degree of Doctor of Philosophy. – Yale, 1968.
175. Fennelly B. Electronic Music: Notation // Dictionary of Contemporary Music / ed. by J. Vinton. – New York, 1974. – P. 216-219.
176. Fetterman W. John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances. – Amsterdam, 1996.
177. Fink R., Ricci R. The Language of Twentieth Century Music. – New York, 1975.
178. François J.-Ch. Writing without Representation, and Unreadable Notation // Perspectives of New Music. – 1992. – vol. 30, № 1. – P. 6-21.
179. Freibord: Zeitschrift für Literatur und Kunst / Herausgegeben von Gerhard Jaschke. – 1991. – № 78.
180. Gaburo V. Notation. – California, 1977.
181. Gann K. American Music in the Twentieth Century. – New York, 1997.
182. Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. – Cambridge, 1995.
183. George Crumb: Profile of a Composer. – New York, 1986.
184. George Rochberg. A Bio-bibliographic Guide to His Life and Works / Ed. by Joan DeVee Dixon. – New York, 1992.
185. Giezeler W. Zur Semiotik graphischer Notation // Melos, 1978. – № 1. – S.27-33.
186. Gligo N. Schrift ist Musik? // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – 1987-1988. – № 18-19. – P. 145-162, 75-115.
187. Goodman N. Languages of Art. – Indianapolis, 1976.
188. Griffiths P. Cage. – London, 1981.
189. Griffiths P. Encyclopaedia of 20th-Century Music. – New York, 1986.
190. Griffiths P. György Ligeti. – London, 1997.
191. Griffiths P. Modern Music (the Avant Garde since 1945). – New York, 1981.
192. Griffiths P. Modern Music and After (Directions since 1945). – Oxford, 1995.
193. Haba A. Neue Harmonielehre... – Leipzig, 1927.
194. Hamm C., Netti B., Byrnside R. Contemporary Music and Music Cultures. – New Jersey, 1975.
195. Harding T. Terry Riley: Minimalism, Mysticism and More // New Music Across America. – California, 1992. – P. 58-61.
196. Harnoncourt A. Paying Attention // Rolywholyover: A Circus. – Los Angeles, 1993.

197. Haubenstock-Ramati R. Notation – Material and Form // Perspectives of New Music. – 1965. – № IV/I. – P. 39-44.
198. Hicks M. Cowell's Clusters // The Musical Quarterly. – Fall, 1993. – Vol.77, № 3. – P. 428-458.
199. Hillier P. Arvo Pärt. – Oxford, 1997.
200. Hitchcock H. Music in the United States: a Historical Introduction. – New York, 1988.
201. Holmes T. Electronic and Experimental Music. – New York, 1985.
202. Holzaepfel J. David Tudor and the Performance of American Experimental Music, 1950-1959 // Thesis, submitted for the degree of Doctor of Philosophy. – New York, 1994.
203. Hood M. and Maceda J. Music. – Leiden, 1972.
204. Husarik S. John Cage and Lejaren Hiller: HPSCD, 1969 // American Music Summer. – 1983. – Vol. 1, № 2. – P. 1-21.
205. Jameux D. Pierre Boulez. – Cambridge, 1991.
206. John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. – New York-Washington, 1970.
207. John Cage: an Antology / Ed. by R. Kostelanetz – New York, 1990.
208. John Cage Anarchic Harmony // Hg. von S. Schaedler und W. Zimmerman. – Mainz, 1992.
209. John Cage at Seventy-Five / Ed. by R. Fleming and W. Duckworth. – Bucknell Review. – 1989. – V. 32.
210. John Cage: Composed in America / ed. by M. Perloff and Ch. Junkerman. – Chicago, 1994.
211. John Cage: Writer / Selected and introduced by R. Kostelanetz. – New York, 1993.
212. Johnson T. The Voice of New Music. New York city, 1972-1982. – New York, 1989.
213. International Conference on New Musical Notation Report. – Amsterdam, 1975.
214. Kagel M. Komposition – Notation – Interpretation // Notation Neuer Musik / Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX. – Mainz, 1965. – S. 55-63.
215. Karkoschka E. About the Relationship of Eye to Ear // International Musicological Society: Report of Twelfth Congress, Berkeley, 1977. – Kassel, 1981. – P. 751- 753.
216. Karkoschka E. Notation in New Music. – London, 1972.
217. Karkoschka E. Notation Wohin? (Schlus) // Melos. – April, 1975. – S.272-277.
218. Keislar D. Music Notation Evaluation Procedure. – Kirksville, 1994.
219. Kingman D. American Music: A Panorama. – New York, 1979.
220. Kostelanetz R. Dictionary of the Avant-Gardes. – Chicago, 1993.
221. Kostelanetz R. Text-sound Are: A Survey // Text – Sound Texts / ed. By R. Kostelanetz. – New York, 1980.
222. Kostelanetz R. The Theatre of Mixed Means. – New York, 1968.
223. Lachenmann H. Klangtypen der neuen Musik // Zeitschrift für Musiktheorie. – 1970. – Vol. 1, № 1. – S.20-30.
224. Lebrecht N. The Companion to 20th Century Music. – New York, 1996.
225. Lester J. Analytic Approaches to Twentieth-Century Music. – New York, 1989.
226. Ligeti G. Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck? // Notation Neuer Musik / Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX. – Mainz, 1965. – S. 35-50.
227. Ligeti G. Tendenzen der Neuen Musik in den USA. – im Gespräch mit C. Gottwald // Melos. – 1975. – № 4. – S. 266-272.
228. Literally speaking. – Göteborg, 1993.
229. Luening O. Origins // The Development and Practice of Electronic music. – New Jersey, 1975. – P. 1-21
230. Machlis J. Introduction to Contemporary Music. – New York, 1979.
231. MacLean S. George Crumb, American Composer and Visionary // George Crumb: Profile of a Composer. – New York, 1986. – P. 20-25.
232. Mauricio Kagel: Skizzen, Korrekturen, Partituren. – Köln, 1991.
233. Mayer H. Moderne notaties in de muziek. – Utrecht, 1986.
234. Mead R. Cowell, Ives and New Music // Musical Quarterly. – 1980. – Vol. 66. – № 4. – Oct.-Dec. – P. 538-559.
235. Mender M. Music Manuscript Preparation. – New Jersey-London, 1991.
236. Metzger H.-K. John Cage oder die freigelassene Musik // John Cage. Musik-Konzepte. Her. von H.-K. Metzger und R. Riehn. – Sonderband. – München. – Mai, 1990. – S.5-17.
237. Michniewski W. Proba okreslenia zasad funkcjonowania zapisu grafiki muzycznej // Res Facta. – 1977. – № 8. – P. 135-155.
238. Morgan R. Twentieth-century music. – New York, 1991.
239. Music of George Rochberg // Complete program notes to the cassette of the Anthology Cassette Series. – USA, 1985.
240. New Directions in Instrumental Music // The Instrumentalist. – 1974. – Vol. XXVII. – № 10.
241. Nicholls D. American Experimental Music 1890-1940. – Cambridge, 1990.

242. Nordwall T. Krzysztof Penderecki – studium notacji i instrumentacji // *Res Facta*. – 1968. – № 2. – S. 79-112.
243. *Notation Neuer Musik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. – Bd. IX. – Mainz, 1965.
244. Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. – New York, 1974.
245. *Perspectives on Notation and Performance / Ed. by B. Boretz and T. Cone*. – New York, 1976.
246. Pritchett J. *The Music of John Cage*. – Cambridge, 1993.
247. Rastall R. *The Notation of Western Music*. – London, 1983.
248. Read G. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. – Westport, 1993.
249. Read G. *Contemporary Instrumental Techniques*. – New York, 1976.
250. Read G. *Modern Rhythmic Notation*. – Bloomington, 1978.
251. Read G. *Music Notation, a Manual of Modern Practice*. – Boston, 1969.
252. Read G. *Source Book of Proposed Music Notation Reforms*. – New York, 1987.
253. Read G. *Thesaurus of Orchestral Devices*. – New York, 1953.
254. Read G. *Twentieth Century Microtonal Notation*. – New York, 1990.
255. Reed T. *Directory of Music Notation Proposals*. – Kirksville, 1997.
256. Risatti H. *New Music Vocabulary*. – Chicago, 1975.
257. Rochberg G. *The Aesthetics of Survival*. – Ann Arbor, 1984.
258. Rockwell J. *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*. – New York, 1984.
259. Rose B. "Not Wanting to Say about Marcel" // *Source*. – № 7. – Sacramento, 1970. – P. 20.
260. Rosen C. *The Piano Music // Pierre Boulez. A Symposium*. – New York, 1986. – P. 85-98.
261. Salzedo C. *Modern Study of the Harp*. – New York, 1921.
262. Salzman E. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. – Englewood Cliffs, 1974.
263. Schaffer B. *Nowa muzyka*. – Krakow, 1969.
264. Schillinger, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*. Eds. L. Dowling and A. Shaw. – New York, 1946.
265. Schönberg A. *Eine Neue Zwölftonschrift // Musikblätter des Anbruch*. – 1925. – № 1. – S.1-7.
266. Schoenberg A. *A new Twelve-tone notation // Arnold Schoenberg. Style and Idea*. Ed. by L. Stein. – London, 1975. – P. 354-362.
267. Schoenberg A. *Pictorial Notation // Arnold Schoenberg. Style and Idea*. Ed. by L. Stein. – London, 1975. – P. 351-352.
268. Schwartz E., Godfrey D. *Music since 1945*. – New York, 1993.
269. Schwarz K. *Minimalists*. – London, 1996.
270. Slonimsky N. *Music Since 1900*. – New York, 1985.
271. Smith S. and S. *Visual Music // Perspectives of New Music*. – 1982. – № 20. – P. 75-93.
272. *Soundings*. – Issues № 1-13. – California, 1972-1984.
273. *Source: Music of the Avant Garde*. – Issues № 1 – 11. – California, 1967-1973.
274. Stephan R. *Notation // Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hg. von F. Blume. – Kassel, 1961. – B.9. – S.1662-1666.
275. Stockmann D. *Two Communication Models and a Theory of Notation // International Musicological Society: Report of Twelfth Congress, Berkeley, 1977*. – Kassel, 1981. – P. 743-747.
276. Stoianova I. *Geste – Texte – Musique*. – Paris, 1978.
277. Stoianova I. *Musikalische Graphik // Zeitschrift für Semiotik*. – 1987. – № 9. – S.283-299.
278. Stone K. *Foreword // Read G. Source Book of Proposed Music Notation Reforms*. – New York, 1987. – P. IX-X.
279. Stone K. *Music Notation in the 20th Century*. – New York, 1980.
280. Stone K. *Notation // Dictionary of Contemporary Music / ed. by J. Vinton*. – New York, 1974. – P. 517-526.
281. Strickland E. *American composers*. – Indiana, 1991.
282. Strickland E. *Minimalism: Origins*. – Bloomington, 1993.
283. *The Boulez-Cage Correspondence // Ed. by Jean-Jacques Nattiez*. – Cambridge, 1992.
284. *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. – Cambridge, London, 1996.
285. *The New Grove Dictionary of American Music / Ed. by W. Hitchcock and S. Sadie*. – In 4 Volumes. – New York, 1986.
286. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie*. – In 20 volumes. – London, 1980.
287. *The New Harvard Dictionary of Music*. – Cambridge, London, 1986.
288. Toop R. *Notations // Collage*. – № 9. – December, 1970. – P. 93-98.
289. Turcitzky B. *The Contemporary Contrabass*. – Berkeley, 1974.
290. *Tut i Tam (Hier und Dort): Russische und Deutsch-sprachige Poesie*. – Rigodon-Verlag, 1987.
291. Ussachevsky V. *Notes on a Picce for the Tape Recorder / Problems of Modern Music*. – New York, 1962. – P. 64-71.

292. Visuele Partituren // Texte Selma Klein Essink. – Amsterdam, 1986.
293. Vogt H. Neue Musik seit 1945. – Stuttgart, 1972.
294. Warfield G. A Communication Model // International Musicological Society: Report of Twelfth Congress, Berkeley, 1977. – Kassel, 1981. – P. 747-750.
295. Warfield G. Writings on Contemporary Music Notation: an Annotated Bibliography. – New York, 1976.
296. Weisberg A. Performing Twentieth-Century Music. – Yale University Press, 1993.
297. Weiss P., Taruskin R. Music in the Western World. – New York, 1984.
298. Welsh J. Open Form and Earle Brown's Modules I and II (1967) // Perspectives of New Music. – Vol. 32, № 1. – Winter, 1994. – P. 254-287.
299. Wilson G., Cope D. An Interview with Pierre Boulez // The Composer I. – 1969, September. – P. 82-83.
300. Writings about John Cage // Ed. by R. Kostelanetz. – Ann Arbor, 1993.
301. Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. – Bloomington, 1971.
302. Yates P. Twentieth Century Music: Its Evolution from the End of the Harmonic Era to the Present Era of Sound. – USA, 1967.
303. Zimmerman W. Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians. – Vancouver, 1976.

Summary

This book is devoted to problems of contemporary notation. The first part of the book tells about contemporary notation in its theoretical aspect.

Chapter 1 is called "The place of notation in composition." Correlation of notation and compositional techniques is a major issue in contemporary theory of music - both composition and performance. Composers have to make their own decisions about how to notate their musical thoughts more clearly in order for the performer and listener to interpret them adequately. On the other hand, the performer of modern music must know how to read the author's notational signs correctly.

This last task has become increasingly more complicated: nearly each composer wants to put his stamp on the history of notation by inventing more and newer symbols. Modern authors introduce their innovations in different ways: some describe each notational sign in detail in prefaces and comments to the scores; others let musicians interpret their notation on their own. When studying modern music, performers often have to learn new principles of notation and their realization before they can play the music.

In their own ways, many contemporary performers-virtuosos and experimentalists inspired the composers' search for new sonorities, that were previously impossible on their instruments. For instance, a singer of extraordinary scenic gift, Kathy Berberian, stimulated creation of many outstanding vocal pieces not only by her husband Luciano Berio, but a whole generation of composers, including John Cage and Pierre Boulez. Cage and his associates also composed piano pieces to be played by David Tudor. Sofia Gubaidulina created pieces specially for the bayan-player Fridrikh Lips and bassoonist Valery Popov. The trombonist Vinko Globokar, oboist Heinz Holliger, double-bass player Bertram Turezky, percussionist Mark Pekarsky and other performers have contributed to the creation of new music and invention of special tricks for notating previously non-existent instrumental techniques (i.e. a totality of different methods for playing a particular instrument).

The usage of the term "notation" in modern music theory has been extended. Notation is still a written representation of music. It is a form of graphical expression of exterior sound and other subjective ideas. Edison Denisov defined notation as graphical coding of musical information by a totality of chosen symbols.

Even in its traditional form, notation influences the form of the musical piece, which changes, for instance, when part of the material is left out in accordance with the performer's plan (e.g. in the First Piano Sonata by Charles Ives); or when the composer provides for a repetition of a certain text in a semi-improvisational version. The origins of this mode lie in classical music (for instance, repetition of the exposition in sonata form was not notated either, being merely identified by a special repetition sign). In modern music certain exact and variant repetitions of a particular model may not be notated (e.g. in minimal music). In the latter case the form of composition and its duration is different in each new performance. Moreover, the piece may radically change in appearance from one performance to another, owing to the usage of opposite tempos.

Today, notation symbolically reflects not only the sound form of the composition, but also the entire compositional methodology and process of its acoustical realization. In fact, it is sometimes believed insufficient or unnecessary, and composers duplicate it or replace by new means of recording music that have accompanied its evolution: by analog and digital recording, and computer programs. However, the role of notation is distinct from that of recording: it consists in summing-up the major features of music - not in merely fixing certain variants of its performance.

In a wider sense, notation can be called a visual representation of the composer's ideas, because it is directly connected with methods of composition used in a piece. Compositional techniques and the ways they are notated cannot, of course, directly depend on each other: experimentation in musical notation accompanies innovations in compositional techniques; its function is to reflect and represent them. On the other hand, in contemporary music there is space for development in the opposite direction: notation itself can create opportunities for compositional innovations. Thus, notation becomes an act of composition, which allows composers to make unprecedented discoveries and contribute their inventions to compositional techniques.

The second chapter - "Origins of new types of notation in accordance with new developments in musical aesthetics" - answers the question why there is necessity for developing previously unknown forms of notation.

The need in notational innovations emerges only when music becomes so different in essence from what was generally accepted, that it can no longer be squeezed into the limited space of the existing

notation: in this case notation becomes unable to embody all the aspects of the creative process. Changes in notation happen only when there is a significant gap between the established and newer forms of musical aesthetics and philosophy. The two main reasons prompting the composers to change notation are:

1. A tendency to simplify the methods of music fixation for the convenience of performers and researchers;
2. An aspiration for inventing new kinds of fixing music, which would meet the demands of modern compositional techniques and new forms of thinking.

For instance, the invention of the score in the 16th century demonstrated the first tendency: to a great degree scores made life easier for those performers who could not very well cope with the proportions in mensurable notation.

In the next century, basso continuo marked the increase of composers' interest in instrumental and ensemble writing, and at the same time represented an even greater simplification of notation: instead of the multiple lines of the score, there was only the bass and numbers attached to it.

However, the notational reforms became more numerous, variegated, and decentralized only in the 20th century. That is why a study of any innovational notation should begin with the question why the composer needs the new signs? To answer this question, one usually needs to analyze the composer's creative method, his style, his writing techniques, his aesthetics. Learning about the notational principles of certain composers enables one to discover specific features of their creative method.

Thus, new music needs new notation, unlimited by any tradition. The function of notation is not merely to represent time, pitch, or any other parameter of sound: to a certain extent, it can also reflect the composer's musical concepts, his or her vision of music. The changes in music, in their turn, are caused by the changing picture of the world. Science, among other factors, has had a colossal influence on the 20th-century art. In the beginning of the century there were even many risky attempts to transplant theoretical scientific knowledge into art (such as Joseph Schillinger's theory of a mathematical basis of art).

The value of music as an art has grown considerably in the 20th century, and the idea of synthesis in art has reached its apogee. Music has become "dissolved" in the surrounding visual and sensory phenomena and has entered life itself - the unpredictable natural life - which has resulted in such developments as the "happening" and some other forms of multimedia production. The creative process itself has been changing: art is no longer merely a means of reflecting life and expressing the artist's emotions; it creates new artistic worlds, a new cosmos in each piece of art.

One of the main characteristics of the second half of our century is inundation with sounds, both musical and non-musical. Radio, television, tape and CD technologies, street musicians, environmental sounds have turned music into mass art, devaluated it. A person absorbed in such "music-like" world with its specific space, time, and movement, perceives the surroundings as a kind of music, whether it is so or not. On the latter principle are built, for instance, such theories as Pierre Schaeffer's "concrete music" and John Cage's "chance music".

Therefore, the concept of a *piece of art* takes on a new significance: "piece" now stands for a certain musical whole, performed in an acoustic space and possessing a structure that depends not only on the composer's will, but also on the performer's imagination. The same sheet of music may inspire an indefinite number of acoustic phenomena. While a traditional piece of art is characterized by inner completeness and value as a whole, in musical avant-garde a piece is an "open form," "event," or "action".

A contemporary piece of art usually reflects the author's worldview and becomes a timeless model of world and nature. In the second half of the 20th century not only the composer, but also the performer and even the listener are involved in the process of creating a piece of art. There are often no specific indications in the scores regarding the performing cast or duration of the piece, moments of sound attacks, etc. What kind of piece will come out depends on the conductor and on each of the performers, on their will, unlimited by any text rules. The result of such quasi-improvisational performance can be only conditionally described as a piece of art. A similar situation exists in any folk art, when people do not know in advance the result of the performance (by contrast with the performance of a Mozart symphony, for instance). They know only the main idea, some specific features and character of the piece, but not the exact pitches and durations of the resulting sounds.

The performer's initiative in translating the composer's intention into the an actual event leads to a multivalence of text realizations, to unspecified results. An infinite number of sound phenomena (anti-opuses) can be produced on the basis of one score. In this case, notation is a text, a "semantic field" that stimulates the process of its decoding.

Contemporary compositional techniques serve to select the material and arrange it in time. "Material" here includes not merely the expressive aspects and the thematic content, but the physical, acoustic aspect of music too.

Thus, the material of the thematic content may include:

- sounds produced by acoustic and electronic instruments, modulated or amplified by electronic means;
- various modified timbres (e.g. J. Cage's "prepared piano");
- various noises - aleatory (e.g. street noises) or background (e.g. radio transmission);
- silence.

The revolution in musical consciousness became in the second half of the 20th century a fertile ground for new notation, producing an unprecedented number of notational innovations. These innovations range:

- from a tendency to detail the intention of the composer in every possible way, both through notation and through its realization (e.g., in serial music);
- to a complete annihilation of the traditional "piece" concept with its fixed text.

Thus, the origin of codes in contemporary notation is varied, and they range from a determinate notation that fixes the composer's intention and requires a precise implementation by the performer, to an indeterminate notation that possesses an aleatory factor, which prevails in the implementation of the intention notated with a varied degree of detailing and precision.

In chapter 3 the author proposes a procedure for DESCRIPTION OF NOTATION:

Category of notation.

Degree of determinateness¹³⁸.

Parameters of notation (pitch, time, timbre, dynamics, etc.)

Synchronization of the instruments in the score.

Other aspects of notation

and criteria for ASSESSMENT OF NOTATION:

1. The role of innovations and specific features.
2. Notation as a universal and effective language.
3. Notation as a means for representing the author's intention and compositional techniques.
4. Notation as an easy way of visual representation of music.
5. Notation as a simple (easily decoded) language for communication.

The different approaches determine the composers' selection of notational systems and therefore employ different CATEGORIES OF CONTEMPORARY NOTATION, which are described in chapter 4. The author of this book sums up the universally accepted ideas about notation and contributes a few of her own. She also reveals the correlation (in both directions) of compositional techniques and methods for their notation; she revises the accepted notational terms and introduces some new ones to achieve a better approximation.

There are two main branches of contemporary notation: determinate and indeterminate.

I. **Determinate notation** as one entailing monosemantic implementation.

The term "determinate notation" (*Lat.* *determino* - settle, decide) implies stable, static relations between the components of notation that are not intended for arbitrary and imprecise performance or sequence. Notation in this case has the pragmatic function of instructions for the performer to act in a certain way.

The term "determinate" notation is a synonym to the phrase "exact notation" and can be interpreted broadly. We can apply the term "determinate" not only to traditional notation but also to any conventional and unified notation that does not allow a plurality of realizations. Moreover, several authors' systems, which must be performed unambiguously, can be regarded as determinate (like the notational system of George Crumb and Brian Ferneyhough's "conditional" notation).

However, **traditional notation** is still very popular. The term "traditional notation" is used here to denote the European staff notation which dates back to the 17

¹³⁸ This depends on the role of determinate and indeterminate parameters in the notation of the piece. For instance, the pitch may be represented with precision, while the notation of time in the same piece may be free, etc.

ats) in the score.

b) in time class:

- rejection of noteheads and fixation only of rhythms (e.g. Sprechstimme);
- rejection of bar lines;
- usage of non-whole rhythms and time signatures;
- unusual rhythmic;

c) the usage of a dynamic scale (from the softest to the loudest sounds).

In our century a *score principle* of vertical-horizontal voice coordination is still in use (both with traditional and new signs). In addition, there are several ways of score reducing: pre-scores (2- or 3-lined drafts to the score), post-scores (simplified score-directions with fewer lines and verbal instructions regarding instrumental attacks, etc.), clavier, and parts without summary scores (also, the instrumentalists can play from the whole score, without parts being copied for each instrument). A characteristic feature of the contemporary score notation is fewer clefs and no transpositions for different instruments which leads to scoring the pieces *in C*.

Despite the possibilities for varied interpretation provided by the evasive, untempered microtonal relations, the **microtone** and **cluster** systems of notation both belong to the determinate category, for the following reason: most composers who use these systems do not reject standard pitch, even though microtonal relations cannot be represented with such precision as is required by the notation, and their implementation is variable.

One of the first composers to use the sound produced by a "cluster" of tones (both tempered and micro-tonal) was H. Cowell, to whom the term belongs. Later, clusters (congested bunches of sounds) have become one of the main elements of sonoristic style.

Notation of the fingering, showing the positions of the fingers on the instrument, is a major kind of contemporary **tablature** (*Lat.* tabula - board, table). In contrast to traditional notation, in tablatures the instrument itself can be depicted but not the note staves and accessories. Tablature notation does not fix the pitch of a sound but rather the place of contact with the instrument.

The term "tablature" has acquired a new meaning in the 20th century: the composers make tables and charts not for the performer but for the instrument, showing how it should be prepared for the performance. Usually the performers play in a traditional way, but the instruments themselves have certain distinctions from the regular ones (such as pieces of rubber and paper between the piano strings as in John Cage's prepared piano). Tablatures are often used for wind instruments, to fix multiphonics.

II. **Indeterminate** (partially or completely) notation is polysemantic and calls for varied implementation.

Indeterminate notation (*Lat.* in-determinatus - indefinite, unlimited) does not use static relations between components of the text; it allows a flexible implementation of notational signs in sounds. The acoustic result of the indeterminate notation is music that draws not only from the composer's intention but also from the musicians' creative initiative. Such notation can produce an indefinite number of performances: each performance may be a different sound form of the notated structure.

Fluctuational ("proportional") notation tells the performer to abandon the traditional metric and rhythmic parameters and adopt the dimensions of real time. It coordinates segments of the score and has a flexible system of signs for notes of variable duration within the segments, allowing for a low approximation of correlations between the voices.

The English term "proportional notation" used in musicology, distorts the real meaning of the phenomenon which does not really refer to "equality of ratios between quantities" implied by the word "proportion"; the symbols describe only a certain approximation to standard units of time. Therefore, we suggest the term "fluctuational" (*cf. Lat.* fluctuatio) to describe the kind of notation, an early example of which is E. Brown's system (the author's name for it being "time-notation").

The performers play from the score (without parts). Each performer needs to approximate quickly the duration of each note and to proportion it with other notes.

"Frame" notation is a kind of note-fixing that allows the performer to select sound and/or operational features strictly within its frame. The performer himself chooses the sound characteristics within a certain zone. The composer may allot space for all the parameters of notation (pitch, time, articulation, dynamics, timbre).

The category "frame notation" also includes M. Feldman's "graph notation". Feldman uses tables in which each horizontal step to the next square means a corresponding period of passing time, and each vertical step means a move from one pitch register to another.

Compared to fluctuational notation, frame notation releases the performer's artistic initiative even more, because it fixes only limits for the possibilities, without specifying them.

The French term "mobile" (mobile or relocatable) implies possibilities for chance selection of components of the musical form and their unfixed sequence. Isolated fragments are selected and combined by the performer and conductor in the course of the performance. The resulting context is implementation of "mobile" notation, which represents a musical form with an aleatory sequence of its segments in real time. The major feature of a "mobile" is that the forms are non-linear; they are structured spontaneously in the course of the performance. Notation here merely shows the direction to a free sequence of separate events, which can be fixed with any notational means. The "mobile" principle can be used not only within a form, but also within a separate melodic construction.

Synchronization of instruments in contemporary indeterminate notation is a special problem. With some "mobile," as well as with other kinds of indeterminate notation, this cannot and need not be done in the score, as no such synchronization is intended.

Graphic notation is a kind of notation which uses graphical means instead of the traditional notes and verbal instructions (it is also called "eye music"). Graphic notation stimulates the performer's creative imagination and his or her desire to make music independently. The emergence of graphic notation is a symbol of freedom from "confinement" within the centuries-old aesthetic traditions of notation. Notation in graphic music has been emancipated, and the score has become an aim in itself both for its composers and for the recipients; it is now a part of the creative process, which may or may not be translated into sound. Musicians try to bring together the author and recipient in order to give the latter a possibility to freely express himself and to improvise, stimulating subjective associations. Music begins speaking two languages: the language of sounds and the language of simple drawings.

Both composers and performers begin interpreting the score as an autonomous and self-sufficient part of the art. An extreme manifestation of this tendency has become "non-sound" music, which exists only as a picture and does not need any audio realization.

Time in a graphic score is no longer given a linear treatment. It is not "measured" or "counted," and it does not correlate with the size of the music sheet: one page of graphic notation may occupy any time, from nothing to eternity. The space is also modified. The instruments no longer have definite positions in the orchestra, the score no longer has any coordinates, and the performer is no longer guided by the score, which has no notes.

There are two major kinds of graphic notation: discourse notation and suggestive notation. The former implies certain visual correlations characteristic of the traditional notation (no matter how conventional they may be), while the latter bears no trace of the tradition, being just a kind of fine art.

Another kind of indeterminate notation, which also uses no notes, is **verbal notation**. Its function is also to stimulate the recipient. Verbal notation uses only words of written language to formulate its messages. There are two main kinds of verbal notation: "instructive" and "associative." The former instructs the performer about the sequence of events; the latter uses poetic linguistic means to convey the specific mood for improvisation, in accordance with the images suggested by the text.

Verbal notation is often used for fixation of "action music," which includes "instrumental theater" and "happening." "Action music" refers to extramusical elements introduced into a musical event, like visual effects (light, slides, cinema and video); movements (of dancers or actors); creative use of the physical space (the stage and the auditorium); the audience's participation in the performance and creation of the piece.

All these elements are in certain ways represented in the score. The notation of "action music" serves to suggest the actions of the performers and of the audience and is concerned not merely with the output, but also with the process of implementing the composer's intention.

The next, fifths, chapter of the book illustrates the major elements of contemporary notation. It describes many notational signs and symbols referring to certain notational parameters (pitch, rhythm, dynamics, articulation, tempo and agogics) and different instrumental groups. Several reformatory notational systems (e.g. Klavarscribo, Equiton; systems suggested by Schoenberg and several Russian composers) are described in chapter 6.

In the next chapter, number 7, the author discusses the problem of "musical notation as a specific semiotic system", i.e. the semiotic aspect of notation, its semantics and pragmatics. It points out three major semiotic functions of notation, demonstrated in its components responsible for communicating the represented information: the **context** as a certain visual situation that may be realized in sound; the **code** as an agreement about particular meanings of the graphic symbols; the **contact** as a physical channel and

psychological means of communication between the sender and the receiver of the information. The functions are:

1. Fixation: preservation of the author's intention:
 - the impact of notation on the process of composition;
 - degradation of the original idea in the process of production and reproduction of the text;
 - possibilities for the reader of the written musical text to contribute to the creative process;
 - the property of the notated musical text, which it shares with music as art: it is the composer's means of communication, in one direction, namely, through the performer, with the listener.
2. Communication: notation establishes a channel for communication, a code and a "decoder". Interpretation of modern notation depends entirely on the method of fixation the composer chooses and on how detailed his or her commentary is. M. Kagel's chart shows the place of notation in the musical communication system: acoustic representation (composition) — recording (notation) - acoustic process (interpretation). The chart is true both for the traditional and contemporary notation, but in contemporary art interpretation in the sound form may sometimes (e.g. in the case of graphic notation) become superfluous, since visual perception may suffice.
3. Aesthetic function: notation is concerned with the written message as such, communication for communication's sake. The goal many contemporary composers pursue when inventing new methods of notation is not merely to preserve their intention and establish communication with the performer and listener, but also to create a visual image that, in addition to information, can convey an aesthetic meaning. The aesthetic function of notation is related to a psychological factor. It is interesting to note that in those cases when traditional symbols are absent, the notes and the graphic image have a specific effect of stimulating the 'reader' to create musical images, "pictures in sound".

The features of contemporary notation (in addition to those of the traditional), that testify to its semiotic nature, are obvious: not only all the signs borrowed from the traditional notation are **systemic**, but also some that have been introduced in the last decades. All the innovations used by a single composer in his or her own notational system can be described as "composer-systemic", but as soon as they are generally accepted, they become "extrasystemic", non-universal.

An important issue is whether the sign can be mono- or polysemantic. It concerns notation in general, since many notational signs have more than one meaning for the interpreter, which makes performance very difficult. The ambiguity may be resolved after some time, but all the attempts to introduce special standards, however useful they may be in theory, have failed in practice. The same is true about the problem of what is **necessary** or **superfluous** in notation. In reality, many composers invent different signs to represent the same meaning. Some of those signs will last, others will not. Meanwhile, the recipient has to remember great numbers of synonymous signs. The criterion of the "**kernel**" and "**periphery**" is very vague in reference to contemporary notation. For instance, it would be impossible to find the kernel and periphery in graphic or verbal notation which assigns its symbols different meanings in different cases. Contemporary notation also has the "**fixed – unfixed**" parameter. For instance, notation of electronic music is practically unable to describe the timbral aspects of sound. The time and pitch parameters are most difficult for presentation in contemporary, particularly indeterminate, notation.

Due to the number of the above parameters found in contemporary notation, it can be described as a dynamic semiotic system.

Chapter 8 contains a brief summaries of major researches on contemporary notation (published as books or articles) done by musicologists world-wide.

In the **second part** of the book the author writes about practical applications of notation. Chapter 9 discusses several major directions in contemporary music (microtonal music, aleatoric music, polystylistics, action music, minimalism, and electronic music) through the prism of notation. Chapter 10 describes notational styles of several great contemporary composers (K. Stockhausen, M. Kagel, J. Cage, G. Crumb, and S. Gubaidulina).

In the conclusion the author says that the 20th-century notation has tried to represent in a multifaceted way the new world of sound, its dynamics, richness and ambiguity; it has become a monument to the culture of our difficult times. As a result of a new understanding of art and on the basis of nontraditional principles of notation and performance, the 20th century has seen the appearance of

many new music phenomena, such as the microtonal, aleatoric, sonoric, and electronic musics. Sometimes the influence of notation on the creation of new compositional techniques is obvious; sometimes it is less evident. A study of a contemporary piece requires taking into account all aspects of its notation, which often throw light on the sources of the composer's intention, style, creative method, compositional techniques, and aesthetics.

Musical notation is a secondary field for experiments; it was developed only after the composers' art itself had been renovated, because notation only absorbs creative innovations and represents them. But in modern music notation itself may serve as ground for musical development, as was the case with graphic and verbal notation, when the authors tried not only to employ unusual means in writing a certain piece, but also to create these means for their intended, though not always effected realization. In this respect notation itself has become a kind of art.

The possibility of different sound-equivalents of the same fragment of a score distinguishes the contemporary situation from the 16th-17th-century music, when numerous experiments in notation supplemented each other and were intended to improve representation of a musical piece. In the period before the emergence of the monosemantic traditional notation, different methods of fixation were created in order to give different written forms of the same composition, by using different means (sometimes entailing different sound content of the performers' interpretations). By contrast, in our times, totally different

hole system but only its elements. Many questions are still unanswered: how to fix the agogic and other inexactitudes? How to write down a perceptible factor of performance? And is it necessary to fix it –or should one rely on the performer's intuition? All attempts to unify and standardize notation have failed. That is why a lot of numerous innovations have not been accepted for general use – only certain integrated notational principles have proved to be widespread.

On the threshold of the third millennium we can see which methods of avant-garde notation have received universal approval and which were quickly forgotten. For instance, clusters, fluctuational notation, and preparational tablatures have spread widely. Mobile notation, action music notation, graphic and verbal notation became normative in the USA during the period of experiments, avant-garde and modernism; they have also reached Europe and gained a wide recognition. Certain types of notation (such as Morton Feldman's graph notation) flashed across the history and disappeared. Nevertheless, we cannot be sure that such rarely used notational types will not be revived in future. After all, notation depends on the compositional needs, and it remains to see what they will be.

Об авторе:

Елена Дубинец – музыковед, корреспондент журнала “Музыкальная академия”. Закончила историко-теоретико-композиторский факультет Московской консерватории и там же защитила кандидатскую диссертацию на тему “Американская музыка второй половины XX века: нотация и методы композиции”.

Адрес электронной почты: sdub@iname.com

Е. Дубинец

ЗНАКИ ЗВУКОВ
О современной музыкальной нотации

Редактор А.Е.Соколинская
Художник П.В.Никифорова
Корректор А.Е.Френкель

