

Музыка XX века

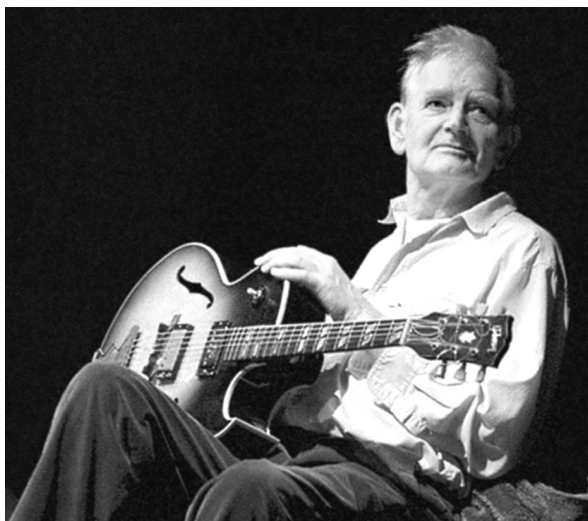
ДЕРЕК БЕЙЛИ И КОНЦЕПЦИЯ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Гурам Мачавариани

Противоречивый характер XX века со свойственными ему глобализационными процессами и научно-техническим прогрессом оказал огромное влияние на характер эстетических трансформаций в искусстве, обусловив переосмысление сложившихся, а также рождение новых художественных концепций, стилей и средств. Значимой в различных сферах интеллектуальной деятельности стала идея подвижности и неопределенности некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы. В музыкальном искусстве она получила яркое воплощение в свободной импровизации, идеологом и пионером которой выступил один из выдающихся представителей британской импровизационной сцены, гитарист, лидер движения «тотальной импровизации» Дерек Бейли (1930–2005).

Дерек Бейли родился 29 января 1930 года в английском городе Шеффилде в семье профессионального музыканта. Он начал играть на гитаре в возрасте десяти лет, обучаясь музыке под руководством шеффилдского органиста К. Билтклиффа. Первым учителем Дерека игре на гитаре стал дядя Джордж Винг, затем известный британский композитор и гитарист Джон Дуарте, впоследствии преподававший в Лондонском Королевском музыкальном колледже.

В юности Бейли играл в различных клубах, эстрадных оркестрах и танцзалах, участвовал в сессионных записях и вел музыкальную программу на местном радио. К началу 1960-х он сосредоточился исключительно на музыкальной карьере. Совместно с молодыми музыкантами, проявляющими склонность к экспериментированию — драммером и перкуSSIONИСТОМ Тони Оксли¹ и контрабасистом Гевином Брайерсом² — он организовал джаз-трио под названием «Joseph Holbrooke»³ (1963), в котором играл на шестиструнной гитаре собственного изготовления. Эксперименты были



Дерек Бейли

сосредоточены в сфере модалной мелодии и гармонии со свойственной им простотой и ритмической непредустановленностью. В результате молодые музыканты пришли к свободной импровизации, которая стала отражением их мировоззрения, связанного с плюрализмом и равенством в отношениях между людьми, владеющими общим пониманием поставленной задачи.

В 1966 году Бейли переезжает в Лондон, где находит единомышленников в сфере исполнения импровизационной музыки: саксофониста Эвана Паркера и барабанщика Джона Стивенса. Он принимает участие в выступлении таких коллективов, как «Spontaneous Music Ensemble», «Jazz Composer's Orchestra», «Music Improvisation Company» (основанном им самим). В 1970 году Бейли в сотрудничестве с Э. Паркером и Т. Оксли организует одну из первых независимых звукозаписывающих компаний в Великобритании — Incus, а в 1975 году становится одним из основателей самого авторитетного музыкального журнала того времени «Musics». Дерек Бейли был известен не только как исполнитель-новатор, но и как автор книги «Импровизация: ее природа и практика», изданной в 1980 г. и послужившей основой для четырехсерийного документального фильма с авторскими комментариями, показанного британским телевидением в 1990 г.

Свободная импровизация явилась логическим продолжением революционных процессов в музыке авангардизма. Их основа была заложена еще в 1920-х годах прошлого века Арнольдом Шенбергом и его единомышленниками Антоном Веберном и Альбаном Бергом, в сочинениях которых отход от традиционных музыкальных форм выражался в замене тональной основы на специально разработанные атональные техники (сериализм, додекафония) [3]. При этом от исполнителей требовалось строгое следование партитуре, вследствие чего возможность проявления их собственной ин-

дивидуальности сильно ограничивалась. В то же время американские композиторы — Чарльз Айвз и Генри Коуэлл — начали использовать в своих произведениях элементы случайности, которые дали импульс формированию нового подхода к композиции, в корне отличного от музыки тотальной организации нововенцев.

В 1950-е годы американские композиторы Эрл Браун, Кристиан Вольф, Мортон Фелдман и Джон Кейдж, создавшие новое направление — индетерминизм — продолжили практику введения случайных элементов, позволяющую исполнителям интерпретировать музыкальный текст и фантазировать, делая конечный результат неожиданным даже для самого автора, что полностью уравнивало композитора и исполнителя в правах.

Подобный подход использовался и европейскими композиторами, такими как Пьер Булез, Карл Хайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис. Данный новаторский метод создания музыки в Европе был известен под названием «алеторика».

На эволюцию современной музыки также оказало большое влияние новаторство джазовых музыкантов — Чарли Паркера, Телониуса Монка, Билла Эванса, Уэйна Шортера, Херби Хэнкока, основоположника «модального джаза» Майлса Дэвиса и в особенности Джона Колтрейна, искавшего оригинальные звучания и экспериментировавшего с ладами как европейского, так и неевропейского происхождения. Свобода мелодического изобретательства явилась шагом к фри-джазу, яркими представителями которого были Сесил Тэйлор и Орнетт Коулман. Основным принципом данного направления стала полная свобода от регламентаций, касающихся гармонии, мелодии и формы, что, в свою очередь, подготовило почву для свободной импровизации.

Свободную импровизацию часто ошибочно приравнивают к фри-джазу, который при отказе от ритма, формы не отрекается от джазовой идиоматики — фразировки, интонаций и системы акцентов. В отличие от фри-джаза свободная импровизация либо принципиально не прибегает к стилевой лексике, либо только фрагментарно обращается к различным музыкальным идиомам.

Дерек Бейли и его коллеги по музыкальному цеху, выдающиеся британские музыкальные экспериментаторы Эван Паркер, Корнелиус Кардью, Эдди Преву, внесли неопределимый вклад в развитие современного музыкального искусства. Они изобрели нечто совершенно отличное от всего ранее созданного, что совершенно не вписывалось в контекст существующей музыкальной традиции, так как предполагало самую высокую степень свободы: от «интуитивной музыки» до тотальной импровизации. Основанная на принципах индивидуальной свободы и демократического осознания, свободная импровизация, казалось, бросала вызов существующему порядку вещей и воплощала поиски, которые велись музыкантами предыдущих поколений. В этой музыке было нечто особенное: каждое выступление начиналось с чистого листа и развивалось в реальном времени. Главное в ней — искусство создания музыкального образа и особого процесса вслушивания в звук.

Дерек Бейли обладал природным даром — остро чувствовать эстетические новации своего времени и активно воплощать их в своем творчестве. За сорокалетнюю карьеру он объездил с концертами весь мир, выступая повсюду с большим успехом. Слушателей поражал не столько необычный метод музицирования, сколько особая атмосфера открытости и спонтанности, царившая на его концертах. Импровизации Бейли нельзя было отнести ни к академической музыке, ни к джазу, они представляли собой качественно иной принцип организации музыки, предполагающий новые способы создания и синтеза звука. Использование нетрадиционных приемов игры, а также появление новых электронных музыкальных инструментов и компьютерных модулей способствовало повышению интереса музыкантов и публики к свободной импровизации на концертных площадках мира.

Бейли создал интересный и довольно оригинальный акустический образ электрогитары, объединяющей два свойства: акустическое и электромагнитное. Такой синтез — отличный образец электроакустического устройства с богатыми возможностями абстракции и большим звуковым потенциалом. Самые разнообразные технические приемы — скольжение по грифу гитары, различные флажолеты, удары по струнам (слэп), вибрация двумя руками, приведение инструмента в движение, работа с ручкой громкости и педалями эффектов — использовались им с исключительной свободой и изобретательностью и производили неизгладимое впечатление на слушателей.

В основу своей концепции Бейли положил метод отрицания: «свободная импровизация свободна от каких-либо культурно-языковых или жанровых идиом в отличие от джаза, фламенко, фольклора, европейской классики»⁴.

Исполнитель должен создавать музыку фактически с нуля, проводить эксперименты по созданию нового звукового языка, вести активные поиски инновационных средств музыкальной выразительности, организации звука и звукового пространства для художественного выражения своего внутреннего состояния. В своей игре он главным образом должен руководствоваться исследовательскими и экспериментальными принципами, при этом избегать обращения к каким-либо традициям и правилам, рассматривая их как идиомы (идиоматические элементы могут проявляться опосредованно).

Большую роль играла неподготовленность исполняемой музыкальной структуры. По определению известного саксофониста-импровизатора Юрия Яремчука, «... музыка организованных случайностей, композиция в реальном времени» [5] всегда балансирует на грани между предсказуемым и непредсказуемым. При этом, безусловно, возможны и неудачи, от них, как и в любом творчестве, никто не застрахован, и в данном случае вся ответственность, естественно, лежит на исполнителе. Непосвященному может показаться, что спонтанная импровизация не требует серьезной подготовки. Однако опыт подтверждает, что как раз наоборот: нет другой музыкальной деятельности, требующей такого навыка, чувства меры и вкуса, такой обученности, преданности и подготовки, как в искусстве свободной импровизации.

Свободный импровизатор одновременно выступает и в роли исполнителя, и композитора. Он не ограничен ни определенным жанром, ни ритмом, ни мелодией, ни прочими рамками. Такое двуединство, по мнению известного пианиста-импровизатора Романа Столяра, «накладывает на деятельность импровизатора двойную ответственность: у него нет возможности спрятаться за авторским текстом, ему предстоит творить здесь и сейчас без возможности вернуться назад и что-либо исправить, если что-то пойдет не так» [1].

По признанию критиков и коллег (Б. Ватсона [9], Д. Лэша [8], Ф. Кларка [7], А. Сысоева [2] и др.), на поприще свободной импровизации Бейли стоял неизмеримо выше всех своих современников и по силе таланта не знал равных вплоть до наших дней. На протяжении более полувека он создавал новый тип музыки, требующий специальных подходов к ее анализу и интерпретации. Установку на создание ощущения сиюминутности происходящего на сцене Бейли мыслил в качестве художественно-эстетической основы своей концепции. Стараясь максимально абстрагироваться от какого-либо музыкального стиля, своим образом мышления и неординарной игрой на гитаре он оказал огромное влияние на последующее развитие свободной импровизации.

Для более точного определения своего творчества Дерек Бейли предложил термин «неидиоматическая импровизация» («non-idiomatic improvisation»). Поскольку «идиоматическая импровизация» подразумевает обращение к мелодическим, гармоническим или техническим приемам, характеризующим тот или иной стиль, термин «неидиоматическая импровизация» означает, скорее, намеренный отказ от любого ранее сформировавшегося стиля или лексических ограничений. Бейли считал, что свободная импровизация — это спонтанный и ничем не ограниченный мыслительный процесс, это стремление к абсолютной свободе, несмотря на недостижимость ее идеала. Свободная импровизация способствует выработке умения творчески мыслить, слушать и слышать, развитию креативных качеств личности, гармоничному взаимодействию людей в коллективе. Качество ее исполнения в значительной степени зависит от интеллектуального уровня импровизатора, его культурного потенциала, отношения к свободе самовыражения, от той информации, которую он получил в течение своей жизни, переработал и перенес на сцену.

«Неидиоматическая импровизация, — пишет в своей книге Бейли, — лишена признаков конвенциональных норм, являя собой абсолютно оригинальное произведение, свободное от идиом и каких-либо влияний. Это метод создания музыки, а не стиль или художественное направление (идиома). Свобода, психологическое состояние “высвобождения” — вот его главная цель» [6, 142]. По мнению Бейли, это особый вид творчества, при котором произведение создается непосредственно на глазах зрителя. Художественной ценностью его является сам творческий процесс, в основе которого лежит дух фантазии, и поэтому он отличается многообразием форм проявления, опирается на интуицию, сложен для восприятия и является выражением сиюминутного эмоционального состояния исполнителя.

Следует отметить, что понятия «свободная импровизация» и «неидиоматическая импровизация» не тождественны и отражают несколько разные явления. Неидиоматика была характерна для периода становления свободной импровизации и подразумевала намеренный отказ от каких-либо стилистических влияний, тогда как свободная импровизация может фрагментарно прибегать к некоторым идиомам, при этом сохраняя главную сущностную черту — отсутствие заранее подготовленных рамок и договоренностей.

На современном этапе развития свободной импровизации музыканты могут обращаться как к языку, выработанному в экспериментах с неидиоматической импровизацией, так и к поиску новой неидиоматики. Идеи Бейли и его единомышленников занимали особое место среди музыкальных новаций XX века. Их трактовка свободной импровизации послужила своеобразным манифестом, исходной точкой эволюции данного метода создания музыки. Они были далеки не только от тотального детерминизма сериальных композиций, но и от идеи композиторского контроля, всегда в той или иной степени присутствующего в академической музыке. Бейли не допускал никаких предварительных планов и указаний. В одном из интервью он сказал: «Когда я выступаю, у меня нет никакого замысла, который я намерен изложить, во всяком случае, он не больший, чем когда я играю дома. И это одно из различий между композицией и импровизацией. В этом смысле каждая сочиненная композиция обычно осуществляет определенный, заранее заготовленный, замысел. Импровизация же не очень-то пригодна для изложения заявлений или демонстрации концепций. Если вы намерены отправить какие-либо философские, политические, религиозные или этические сообщения, пользуйтесь услугами компонирования или почты. Импровизация же является своим собственным сообщением»⁵.

Озвученная Дерекком Бейли точка зрения на спонтанное музицирование сразу же вызвала многочисленные диспуты и разногласия не только в среде музыкантов, но и его почитателей и единомышленников. Например, Эван Паркер в интервью 1996 года говорит: «Дерек Бейли, конечно, проводит свою собственную, личную точку зрения на свободную импровизацию. Я не разделяю его понимание эстетики свободной импровизации. На мой взгляд, свободной импровизации свойственно не столько однозначно идиоматическая, сколько многозначная, мультиидиоматическая природа. Неидиоматическая музыка, как мне представляется, не могла бы существовать. Тот факт, что, импровизируя, музыканты ансамбля способны к кооперации на какой-то общей для всех основе, говорит о наличии в музыке идиоматических элементов. И если в мире существует какая-то идиоматическая музыка, то это, прежде всего, импровизации на гитаре самого Дерекка Бейли — я опознаю их мгновенно. И здесь его теории не совпадают с его музыкальной практикой»⁶.

В прессе тех лет шла оживленная дискуссия о сущности свободной импровизации. В частности, слышались нарекания по поводу необычного характера звуковой формы музыкального произведения. Наиболее обсуждаемыми были вопросы соотношения музыкальной материи, звуковой реальности, звуковой

идеи, техники и технологичности, также характера оформления материала, который заранее не избирался и не продумывался. Многие не могли понять, почему свободную импровизацию не нужно записывать, чтобы потом иметь возможность внимательно вслушиваться в запись и понимать, как коммуницируют музыканты, ценить красоту живого выступления, его особую энергетику. В современном мире с его бесконечными возможностями хранения, передачи и преобразования информации вполне можно было зафиксировать импровизационную музыку при помощи записывающей техники, и она вполне могла бы существовать в виде аудио- и видеозаписи. Но Дерек Бейли считал, что во время записи теряется атмосферность и зрелищность музыкального действия, неразрывность его с духом времени, и любая попытка точной фиксации свободной импровизации лишена смысла, поскольку в ее основе лежит сиюминутность, которой претит идея как нотной транскрипции, так и аудио-видеозаписи. В результате создается лишь очень приблизительное представление о реальной ситуации концерта и об эмоциональном импульсе, который передается публике во время живого исполнения.

Спустя несколько десятилетий Дерек Бейли, подводя итоги исканий, так отозвался о своем творчестве: «Я не совсем уверен, что это было реалистичным намерением. Но, тем не менее, стремление обрести неидиоматический язык было центральным моментом в идее свободной импровизации. Конечно, здесь не удалось избежать влияния музыкальной идиоматики, но сама попытка была связана с идеей соприкосновения со всей музыкальной действительностью — с новыми, живыми, еще не канонизированными музыкальными языками. И вот эта тяга к реальности, а не к канону — главное в идее свободной импровизации»⁷.

Искусство свободной импровизации проделало достаточно большой путь развития. Сегодня во всем мире наблюдается повышенный интерес к свободной импровизации. Она, как последнее достижение столетнего развития экспериментальной музыки, становится темой многочисленных книг, статей и фестивалей. Появляется много интересных проектов, посвященных синтезу современной композиции и импровизации. В странах Европы и США свободная импровизация занимает все большее место в образовательных программах музыкальных учебных заведений, она способствует активизации эмоциональной сферы и художественно-ассоциативного мышления учащихся, воспитанию артистизма и культуры сценического поведения. Разработано множество методик преподавания этого вида музыкальной практики. Ей посвящают монографии и диссертации, региональные и международные форумы импровизаторов.

Свободная импровизация вносит свой вклад в историю музыкального искусства. Благодаря ей музыканты получили небывалую творческую свободу, а мелодика приобрела неизвестное до этого своеобразие.

Практика импровизации, действительно, вызывает множество споров и вопросов; необходимо активно обсуждать и изучать это явление, чтобы осмыслить его специфику и определить место в современной музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Столяр Р.* Искусство свободной импровизации у нас застыло на уровне 80-х // *tayga.info*. 2012. 9 марта.
2. *Сысоев А. Ю.* Феномен свободной импровизации в музыке XX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Москва: 2013. 253 с.
3. *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел 12-тоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Москва: Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1983.
4. *Чичилин А.* Феномен свободной импровизации: история и особенности явления. Интернет-ресурс. URL: <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavleniia>
5. *Яремчук Ю.* Музыка организованных случайностей. Интернет-ресурс. URL: https://syg.ma/@iuryii-iarimchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostiei?fbclid=IwAR3o8T_lzOUETAIY8STuwQuIJBxCkGA
6. *Bailey D.* *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd edn, New York: Da Capo Press. 1992. P. 160.
7. *Clark Ph.* *The Wire Primers: A Guide to Modern Music: Derek Bailey*, Verso, 2009. P. 121–129.
8. *Lash D.* *Derek Bailey's practice/practise. Perspectives of New Music* 49, no. 1. (January 1, 2011). P. 143–171.
9. *Watson B.* *The Story of Free Improvisation*. New York: Verso, 2004. 443 p.

REFERENCES

1. *Stolyar R.* *Iskusstvo svobodnoy improvizatsii u nas zastylo na urovne 80-kh* [Free improvisation froze at 80 years level in our country]. *tayga.info*. 2012. 9 marta.
2. *Sysoyev A. Yu.* *Fenomen svobodnoy improvizatsii v muzyke KHKH veka: dis. ...kand. isk.: 17.00.02* [Sysoev A. Y. Phenomenon of free improvisation in 20 century music]. Moskva [Moscow], 2013. 253 s.
3. *Kholopov Yu. N.* *Kto izobrel dvenadsatitonoveryu tekhniku // Problemy istorii avstro-nemetskoj muzyki. Pervaya tret' XX veka* [Who invented twelve-toneness tecnic]. Moskva [Moscow]: Gos. muz.-ped. institut im. Gnesinykh, 1983.
4. *Chichilin A.* *Fenomen svobodnoy improvizatsii: istoriya i osobennosti yavleniya* [Phenomenon of free improvisation: history and features]. URL: <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavleniia>
5. *Yaremchuk Yu.* *Muzyka organizovannykh sluchaynostey* [Music of organized chances]. URL: https://syg.ma/@iuryii-iarimchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostiei?fbclid=IwAR3o8T_lzOUETAIY8STuwQuIJBxCkGA
6. *Bailey D.* *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd ed., New York: Da Capo Press. 1992. 160 p.
7. *Clark Ph.* *The Wire Primers: A Guide to Modern Music: Derek Bailey*, Verso, 2009. P. 121–129.
8. *Lash D.* *Derek Bailey's practice/practise. Perspectives of New Music* 49, no. 1. (January 1, 2011): 143–171.
9. *Watson B.* *The Story of Free Improvisation*. New York: Verso, 2004. 443 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Тони Оксли — впоследствии известный исполнитель и изобретатель новых электронных приспособлений, изменяющих звучание ударных инструментов (в качестве перкуссии иногда использовал кухонные принадлежности или слесарные инструменты).
- 2 Гевин Брайерс — известный композитор, контрабасист и музыковед.
- 3 Джозеф Холбрук (1878–1958) — видный британский композитор, в начале 1920-х гг. увлекся новой джазовой идиомой, написал и составил сюиты для сопровождения немых фильмов.
- 4 Цит. по: Derek Bailey. Биография. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Derek+Bailey/+wiki>
- 5 Цит. по: [4].
- 6 Цит. по: [4].
- 7 Цит. по: [4].