

УДК 78.03+781.6

К. Майденберг-Тодорова

ИМПРОВИЗАЦИОННЫЙ ОРКЕСТР КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ФЕНОМЕН В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В данной статье рассматривается актуальное явление импровизационного оркестра в современной музыкальной культуре. Выявляется сложная система коммуникативных взаимосвязей в процессе игры импровизационного оркестра, определяются координационные связи интерпретативных функций между композитором, исполнителем и слушателем.

Ключевые слова: импровизационный оркестр, импровизация, интерпретация, коммуникация.

На сегодняшний день музыкальное творчество продолжает претерпевать ряд значительных изменений. Тенденция, ведущая к раскрепощению нотного текста, которая возникла во второй половине XX века, в наши дни приобретает новую масштабность. Отказ композиторов от тотального контроля над исполнителем, заключающегося в четкой и строгой фиксации всех авторских пожеланий относительно звучащей музыкальной ткани, последовательности ее воспроизведения как четкой архитектурной структуры, привел к появлению новых способов нотной фиксации.

Не случайно А. Якупов указывает на три рода графической фиксации музыки: «*полная* (относительно возможностей записи), *сокращенная* (цифрованный бас, контуры мелодии для basso continuo в эпоху барокко и т. п.) и *направляющая* (указание лишь направлений движения звуковысотности без дифференциации тонов, временных отрезков в секундах, той или иной фактуры и другие приемы современной визуально-условной системы, в которой порой отсутствуют нотный стан, ключи, размер и т. д.)» [6, с. 30].

Третий тип нотной фиксации по А. Якупову является актуальным в условиях современной музыкальной поэтики, в центре которой находится явление алеаторно-сонористической композиции, как объединение всех актуальных композиторских направлений, связанных с раскрепощением нотного текста.

По отношению к данному явлению в современной музыке мы предпочитаем использовать термин «открытый текст», под которым подразумеваем «форму письменного/устного музыкального текста,

характеризующуюся разомкнутостью структурной организации и свободной множественностью семантических составляющих текста, предоставляющую исполнителю значительную личностную интерпретативную свободу, реализующуюся в импровизировании на заданные, условно фиксированные, текстовые значения» [2, с. 173].

Импровизация занимает ведущие позиции в современном композиторском творчестве, поскольку она стала способом интерпретации новой академической музыки. По отношению к алеаторно-сонористической композиции импровизация выступает как основной способ исполнительской интерпретации открытого текста, становится основным способом коммуникации между исполнителем и композитором.

В открытом тексте композитор закладывает бесконечное количество вариантов существования одного произведения, каждое воспроизведение которого единично и неповторимо. Поэтому современные исполнители — любители новой академической музыки — стали со значительным интересом относиться к произведениям такого типа, ощущать себя в известной степени «со-творцами» музыкального произведения, которое, с одной стороны, зафиксировано, а с другой — создается каждый раз заново, превращая публичное исполнение в акт творческого созидания.

Стремление исполнителей к такой концертной практике, на наш взгляд, явилось одним из немаловажных факторов, обусловивших появление актуального в современной музыкальной жизни явления **оркестра импровизаторов** или импровизационных оркестров (Improvvisers orchestra).

Данное явление встречается в музыкантской практике по всему миру. По имеющимся у нас сведениям, исторически первым в 1997 году был создан Лондонский оркестр импровизаторов. За ним последовало появление аналогичных творческих объединений: Швейцарский оркестр импровизаторов (1998 г.), Оксфордский оркестр импровизаторов (2001 г.), Оркестр импровизаторов Глазго (2002 г.), Берлинский оркестр импровизаторов (2010 г.), Штирийский оркестр импровизаторов, Оркестр импровизаторов Токио, Краковский оркестр импровизаторов и Санкт-Петербургский оркестр импровизаторов (2012 г.), Варшавский оркестр импровизаторов и Оркестр импровизаторов Торонто (2013 г.), Украинский оркестр импровизаторов (2014 г.).

Все перечисленные оркестры организуются по единому принципу — системе, разработанной Лондонским оркестром импровизаторов. Поэтому, предлагая обобщенную характеристику этого направ-

ления исполнительской деятельности, мы рассмотрим этимологию явления и понятия «импровизационного оркестра».

Основной концепцией и задачей оркестра импровизаторов является создание уникальной и неповторимой музыкальной композиции, которая существует только один раз непосредственно в данный момент исполнения. Количественное ядро оркестра составляет в среднем от 10 до 25 музыкантов. Это то «штатные» музыканты, которые являются инициативной группой всего проекта. Максимальное же количество музыкантов не ограничено и может достигать 100 человек и более. Качественно-тембральный состав оркестра включает в себя представителей различных оркестровых групп и всевозможные видовые инструменты. Так, например, Лондонский оркестр импровизаторов в основном минимальном составе включает 3 трубы, 3 тромбона, валторну, флейту, гобой (английский рожок), тенор-саксофон, 2 кларнета, 2 сопрано-саксофона и 2 альт-саксофона, фагот, бас-кларнет, 3 скрипки, 3 альты, виолончель, 2 электрогитары, гитару, фортепиано, 2 контрабаса и барабаны. А Санкт-Петербургский оркестр — 2 флейты, тромбон, трубу, тубу, бас-кларнет, 2 саксофона, 2 скрипки, 2 виолончели, 3 контрабаса, 3 гитары, аккордеон, арфу, терменвокс, 5 вокалистов, ударные, перкуссию и различные шумовые объекты. Зачастую многие из музыкантов являются не только блестящими исполнителями-виртуозами, талантливыми импровизаторами, мультиинструменталистами, но и известными композиторами. Так, в состав Украинского импровизационного оркестра вошли пианист-композитор Виталий Кияница, композитор-флейтист Сергей Вилка, композитор-саксофонист Юрий Яремчук, полистилевой скрипач Сергей Охримчук, а дирижером оркестра является композитор-гитарист Дмитрий Радзецкий.

Функция дирижера импровизационного оркестра значительно отличается от традиционной. Дирижер одновременно является и композитором, и режиссером создаваемого оркестрантами музыкального действия.

Дирижер создает концепцию выступления самостоятельно либо руководствуется графической партитурой. В случае отсутствия партитуры дирижер выступает «главным композитором», а оркестранты — «со-композиторами» исполняемого произведения. При этом, несмотря на наличие партитуры, партии у оркестрантов все равно отсутствуют — исполнение производится либо по графической партитуре, либо вовсе без нее. Создавая музыку, оркестр импровизирует,

руководствуясь дирижерскими жестами, которые оговариваются заранее. При исполнении оркестром по партитуре авторство звуковой концепции произведения принадлежит создавшему ее композитору; дирижер в данном случае выступает в роли посредника-со-автора, оркестранты же являются со-авторами-исполнителями.

Руководство оркестром производится с помощью специально разработанной системы знаков, обозначающей длительность звучания, динамику, манеру исполнения, выявляющей традиционность техники исполнения или применение расширенной техники игры на инструменте. Также существует ряд жестов, указывающих на то, какой интонационный материал должны создавать оркестрант и/или группа оркестрантов.

Во всех случаях указания являются относительными и могут быть решены бесконечным количеством различных звуковых вариантов, выбор которых зависит от множества факторов, поскольку речь идет о коллективной импровизации.

Процесс импровизации сам по себе — достаточно непростое явление. «Импровизация — такой тип творческой деятельности, который развивается между полюсами известного и неизвестного, находящимися в разных сознаниях. Именно поэтому импровизация, в отличие от сосредоточенного на самом себе творчества, с необходимостью включает процесс коммуникации. Предлагается неожиданная для импровизатора тема, которую он должен развить непредсказуемым для себя способом. Таким образом из импровизации как встречи двух сознаний рождаются две непредсказуемости. Специфический характер импровизации выводится из того, что она представляет собой творчество через общение» [4].

В случае коллективного импровизирования данный характер становится гораздо более многоуровневым, поскольку вступают в силу коммуникативные связи между импровизирующими. «Коллективная импровизация — не преиндивидуальная форма творчества; в то же время она не является и чисто индивидуальным творчеством, подобно концертному исполнению. Скорее это творчество трансиндивидуальное, включающее в себя многообразие индивидуальных подходов и интерпретаций» [4].

Михаил Эпштейн проводил в 80-х годах прошлого столетия опыты коллективной творческой литературной импровизации, заключающиеся в коллективном написании небольших рассказов, эссе на заданную тему, которые затем читали вслух и из которых составлялось одно про-

изведение «энциклопедического характера». Цель такой коллективной импровизации М. Эпштейн видел в том, чтобы создавать взаимодействие между различными жизненными опытами и мировоззрениями. «Мысль всегда не только интенциональна, она интерперсональна, это не только мысль о чём-то, но и мысль с кем-то, и коллективная импровизация выявляет взаимосвязь этих двух моментов: мыслительного обобщения и межличностного общения. Это мышление в форме сомыслия, которое сочетает индивидуальное и универсальное» [3].

Нечто аналогичное происходит и в процессе создания музыкальной композиции импровизационным оркестром. Разница заключается в том, что литературная коллективная импровизация рассредоточена во временном и пространственном континууме и предусматривает в силу своей видовой специфики возможность повторения, а музыкальная коллективная импровизация сосредоточена в одном и едином временном отрезке, в ситуативно данном пространственном поле в виде спонтанно формирующегося звучания, потому не может быть повторена ни в этих пространственно-временных координатах, ни в каких-либо других. Повторить ее возможно только с помощью внешних контекстуальных условий и факторов, в частности прибегнув к аудио-видеозаписи, которой пользуются музыканты для того, чтобы знать итоговый результат своей деятельности — услышать себя со стороны.

Как было сказано выше, в оркестровой импровизации большую роль играют многоуровневые коммуникативные отношения. Опираясь на концепцию Р. Якобсона, представим процесс коммуникации между оркестром импровизаторов во главе с дирижером и слушательской аудиторией.

Схема речевой коммуникации по Р. Якобсону:

Адресант	Контекст Сообщение	Адресат
	Контакт Код	

Адресант (оркестр) посылает сообщение *адресату (слушателю)*. Чтобы сообщение могло выполнять свои функции, необходимы: *контекст* (условия, в которых происходит импровизация), *код* (в данном случае сам акт импровизации), полностью или хотя бы частично общий для адресанта и адресата и, наконец, *контакт* — психологическая связь между адресантом и адресатом, обуславливающие воз-

можность устанавливать и поддерживать коммуникацию [5, с. 198]. Это типичная модель коммуникации, имеющая место при любом концертном исполнении.

Однако под данную модель можно подставить и иные значения, которые становятся актуальными в условиях тотальной импровизации оркестровым составом. Адресантом становится дирижер, который посылает сообщение адресату-оркестру. Контекстом будет выступать общая концепция музыкального действия или имеющаяся у дирижера партитура. Кодом становится дирижерский жест, который является общеизвестным для адресанта и адресата, а в качестве контакта выступает непосредственно созданный звуковой результат. Такая модель коммуникации приобретает различные оттенки, в зависимости от того, кто выступает адресатом — оркестр в целом, группа оркестрантов или один конкретный оркестрант. Сообщение может быть послано адресантом каждому из них в отдельности, в зависимости от его устремлений в каждый отдельный момент.

Учитывая то, что в импровизационном оркестре импровизирует каждый из оркестрантов, композиция, создаваемая им, превращается в совокупность индивидуальных актов импровизирования, в каждом из которых образуется своя коммуникативная логика.

Так образуется еще одна формула, по которой адресантом становится каждый отдельный импровизирующий оркестрант, а адресатом могут выступать как дирижер, другой оркестрант, группа оркестрантов, так и целый оркестр (в случае, если это соло) и слушательская аудитория. Кодом в данном случае будет выступать мнемонический прием, посредством которого оркестрант воспроизводит тот или иной звуковой материал; сообщением же, которое передается адресату, становится звуковой результат, получившийся в результате применения кода, а контекстом в данном случае является общее звучание оркестровой ткани.

Кроме того, между отдельно импровизирующими оркестрантами существует коммуникативная «договоренность» — творческая конвенция, по которой каждый из них является одновременно и адресантом и адресатом, импровизирующим в контексте целого оркестра, сообщаям другому собственные звуковые «открытия», совершенные благодаря наличию мнемонического кода.

Мы также находим новый уровень коммуникации, когда адресантом выступает слушатель, а адресатом либо дирижер, либо оркестр,

либо оркестрант или оркестровая группа. В данном случае кодом выступает звучащая музыка, которая вызывает ту или иную реакцию у слушателя, а контекстом — окружающее акустическое пространство. В свою очередь слушатель на психоэмоциональном уровне проявляет свою реакцию, которую исполнители ощущают и на которую откликаются. Такая реакция, безусловно, влияет на процесс импровизации и может сделать его более ярким и художественным или, напротив, более обыденным и техническим.

Опираясь на концепцию Ю. Лотмана, изложенную в работе «О двух моделях коммуникации» [1, с. 163], можно определить импровизацию как способ передачи информации в сообщении между адресатами. Первый способ коммуникации «Я — Он» подразумевает, что сообщение известно адресанту и неизвестно адресату; информация передается в пространстве, код и сообщение постоянны, как и объем информации. Такой акт коммуникации осуществляется, когда импровизатор играет «на публику», импровизирует со сцены «на широкую аудиторию» или просто совершает этот акт для какого-либо другого человека.

Вторая модель осуществляется в коммуникации по типу «Я — Я». В этом случае сообщение известно и адресанту, и адресату. Информация перемещается не в пространстве, а во времени; при этом код и сообщение меняются. В такой коммуникации Ю. Лотман наблюдает тенденцию к сокращению значений, так как адресат и адресант, как одно лицо, не нуждается в полной их расшифровке. Такой тип коммуникации проявляется при импровизации для самого себя — то есть без «посторонних» слушателей.

В случае, когда импровизируют несколько музыкантов одновременно, без присутствия публики (в замкнутом на самих импровизаторах пространстве), имеет место процесс, в котором все присутствующие принимают непосредственное участие, и сообщение между ними происходит по второй модели, но в несколько расширенном варианте «Я — Я¹ — Я² — Я³...Яⁿ». В данной модели сообщение, движущееся по такой цепочке, известно всем, причем каждый из вариантов «Я» представляется одновременно и адресантом, и адресатом. Создается определенное замкнутое языковое пространство.

Когда же коллективная импровизация осуществляется публично, а также является руководимой извне, то есть дирижером, модель приобретает следующий вид: «Я — Я¹ — Я² — Я³...Яⁿ — Он — Он¹ — Он² — Он³...Онⁿ...»

В том случае, когда оркестр импровизаторов играет без созданной «внешним» автором партитуры, он является создателем устной формы текста, как таковой, которая предполагает отсутствие письменной фиксации и неограниченную множественность вариантов исполнительского прочтения. В случае, когда авторская партитура наличествует, оркестр импровизаторов является интерпретатором открытого текста, который позволяет реализовываться исполнителю-интерпретатору как соавтору произведения.

В названных типах текстов исполнитель и композитор в значительной степени отождествляются, поскольку их вклад в создание звучащей ткани достаточно велик. Попробуем представить коммуникативно-интерпретативную схему, которая «работает» в пределах творческих акций импровизационного оркестра и является принципиально отличной от стандартной триадной модели музыкальной коммуникации-интерпретации «композитор — исполнитель — слушатель».

Каждая из сторон вышеназванной триады расширяется в соответствии с возможными вариантами взаимоотношений между музыкантами, образуя четыре полюса: дирижер, оркестр как целое, оркестровая группа как частное и оркестрант как самостоятельная личность, входящая в состав и целого, и частного. Так образуется двенадцать участников коммуникативной цепи, вступающих в циклическое взаимодействие. Визуально представленная фигура-схема позволяет отобразить уровни этого взаимодействия, возникающие между коммуникантами данной системы.

Первый уровень включает два подуровня: а) взаимодействие двух отдельных коммуникантов (каждый из расположенных по кругу участников может взаимодействовать с иным из числа остальных одиннадцати); б) взаимосвязь отдельного коммуниканта с группой других коммуникантов. На данном уровне образуется оппозиционный путь передачи устного текста от адресанта к адресату.

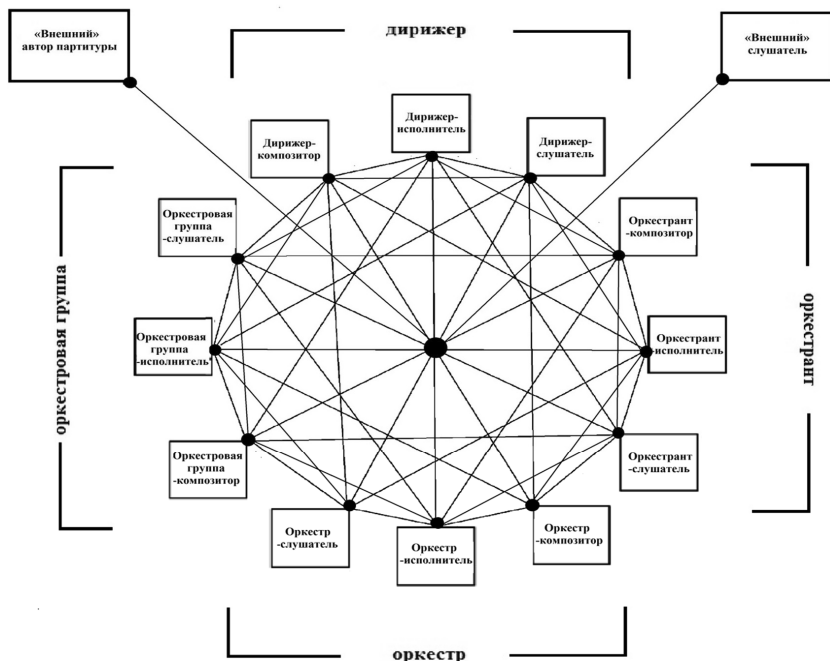
На втором уровне образуются триадные взаимоотношения по показателям композитор-исполнитель-слушатель, которые возможны как между полюсами, так и внутри них. Данный уровень также включает два подуровня: а) каждая из сторон триады является единичным участником; б) одна или несколько сторон триады является группой участников.

На третьем уровне возможны взаимодействия между группами коммуникантов, которые могут быть сформированы в любом количестве и в любом составе.

Кроме этого, есть еще два компонента, не включенных в «оркестровую сторону», но функционально причастных к ней: слушатель, находящийся в зале, влияющий на ход импровизации своим принятием или непринятием музыкального действия (назовем его «внешним» слушателем); композитор — в случае наличия написанной ранее партитуры — не имеющий прямого отношения к самому процессу исполнения (назовем его «внешним» автором партитуры).

Таким образом, коммуникативно-интерпретационная модель разрастается до четырнадцати слагаемых-участников, каждый из которых может быть как адресантом, так и адресатом, а значит быть одновременно сопричастным композиторской, исполнительской и слушательской сторонам.

В центре коммуникативного круга располагается точка схождения и пересечения всех возможных коммуникативных отношений; это и есть музыкальный результат — звуковое поле, которое непосредственно создается в момент исполнения во время акций импровизационного оркестра.



Благодаря такому синтезу коммуникативно-интерпретационных отношений творчество импровизационных оркестров становится востребованным и актуальным в современном музыкальном пространстве, поскольку «здесь нечто неизвестное порождает что-то еще более неизвестное. Неожиданная для импровизатора тема и необходимость быстрого ее развития в присутствии других лиц запускает в нем неожиданные для него творческие импульсы и ассоциации. Таким образом, импровизация отличается от творчества тем, что включает в себя общение с другим сознанием, а от общения — тем, что в ней присутствует творческий акт, продукт чего-то неизвестного и непредсказуемого [4].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лотман Ю. Я и другой как адресаты (о двух моделях коммуникации в системе культуры). Автокоммуникация / Ю. Лотман // Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2001. — С. 163–177.
2. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики: дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Кира Исааковна Майденберг-Тодорова. — Одесса, 2014. — 190 с.
3. Эпштейн М. Коллективная импровизация: творчество через общение. Часть первая [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Топос : Литературно-философский журнал / [гл. ред. В. Шишкина]. — 2008. — Режим доступа к журн. : <http://www.topos.ru/article/6529>
4. Эпштейн М. Коллективная импровизация: творчество через общение. Часть вторая. Теория [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Топос : Литературно-философский журнал / [гл. ред. В. Шишкина]. — 2008. — Режим доступа к журн. : <http://www.topos.ru/article/6530>
5. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». — М. : Прогресс, 1975. — С. 193–230.
6. Якупов А. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления) : автореф. дис. ... доктора искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Александр Николаевич Якупов. — М., 1985. — 48 с.

Майденберг-Тодорова К. Імпровізаційний оркестр як комунікативний феномен в сучасній музичній культурі. У пропонованій статті розглядається актуальне явище імпровізаційного оркестру у сучасній музичній культурі. Виявляється складна система комунікаційних взаємозв'язків у процесі гри імпровізаційного оркестру, визначаються координаційні зв'язки інтерпретаційних функцій між композитором, виконавцем та слухачем.

Ключові слова: імпровізаційний оркестр, імпровізація, інтерпретація, комунікація.

Maidenberg-Todorova K. Improvisers orchestra as communicative phenomenon of modern musical culture. In this article the actual phenomenon of the Improvisers orchestra in modern musical culture is considered. The difficult system of communicative interrelations in the performing of improvisers orchestra comes to light, coordination communications of interpretive functions between the composer, the performer and the listener are defined.

Keywords: improvisers orchestra, improvisation, interpretation, communication.



УДК 78.03

И. Присталов

КОНЦЕПЦИЯ ЭНЕРГИИ — ЭНЕРГИЙНОСТИ В МУЗЫКЕ И В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

В статье определяется дискурсивное музыковедческое положение и значение понятий энергии и энергийности, обнаруживаются этимология и гуманитарный резонанс энергийно-информационного подхода к изучению музыкальных явлений. Раскрывается духовное содержание феномена энергийности и его особая важность в музыкальном исполнительстве.

Ключевые слова: энергия, энергийность, музыкальная энергия, музыкант-творец, символика — экстатика — риторика.

Актуальность исследования определена исполнительской заинтересованностью в понятийной отработке терминов, стихийно складывающихся в профессиональном словоупотреблении. Последнее фиксирует обобщения, выступающие в функции ступеней теоретического освоения эмпирически обретенных навыков и знаний. Понятийное упорядочивание такого рода терминологических накоплений оттачивает профессиональное мышление, что чрезвычайно важно в современных условиях подготовки специалистов в сжатые сроки и все более усеченных программ общегуманитарной подготовки, богато развернутое в первых итальянских консерваториях, создавших основание европейскому музыкальному профессионализму [4, с. 40–51].

Понятие «энергии», «энергийности» не зафиксировано в специальных справочных и учебных музыковедческих изданиях, хотя авторитетность великого музыковеда Э. Курта [6] обращает наше