

Ирина Владимировна Копосова – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
kopira@mail.ru

Irina V. Kuposova – musicologist,
Ph.D. (Arts), Associate Professor,
Head at the Music Theory and Composition Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171

Марина Николаевна Сырбу – музыковед,
преподаватель кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
millirot@mail.ru

Marina N. Syrbu – musicologist, lecturer
at the Music Theory and Composition Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
millirot@mail.ru
ORCID: 0009-0004-9166-5039

УДК 78.03

DOI 10.61908/2413-0486.2024.40.4.1-22

«THE SCRATCH ORCHESTRA»
КАК ШКОЛА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
КОРНЕЛИУСА КАРДЬЮ

Аннотация

Публикация посвящена репертуару «The Scratch Orchestra», британского импровизационного коллектива смешанного состава, созданного Корнелиусом Кардью. В центре внимания авторов находятся пять категорий (импровизационный

обряд, скретч музыка, популярная классика, композиция и исследовательский проект), составлявших репертуар ансамбля. Определяются специфика и функционирование каждой категории, выявляется иерархия, возникающая между ними. На этой основе делается вывод: освоение образцов, принадлежащих каждой категории, для участников коллектива было равнозначно этапам постижения законов экспериментального искусства. В рамках «The Scratch Orchestra» Кардью создал своеобразную практико-ориентированную школу экспериментальной композиции, которая способствовала возникновению обширного корпуса экспериментальных сочинений, принадлежавших членам ансамбля, и сформировала целое поколение британских композиторов-эксперименталистов.

Ключевые слова: экспериментальное искусство, Корнелиус Кардью, «The Scratch Orchestra», коллективная импровизация, школа экспериментальной композиции

“THE SCRATCH ORCHESTRA”
AS A SCHOOL OF EXPERIMENTAL COMPOSITION
OF CORNELIUS CARDEW

Abstract

The publication is devoted to the repertoire of The Scratch Orchestra, a British mixed improvisational group created by Cornelius Cardew. The authors focus on five categories (improvisational ritual, scratch music, popular classics, composition, and research project) that made up the ensemble's repertoire. The specifics and functioning of each category are determined, and the hierarchy that arises between them is revealed. On this basis, the conclusion is drawn: the development of samples belonging to each category for the team members was equivalent to the stages of comprehension of the laws of experimental art. Within the framework of The Scratch Orchestra, Cardew established a unique practice-oriented school of experimental composition, which led to the creation of a significant body of experimental works by the members of the ensemble, and formed an entire generation of British experimental composers.

Keywords: experimental art, Cornelius Cardew, The Scratch Orchestra, improvisation, text scores

«The Scratch Orchestra» – британский коллектив импровизационной музыки, уникальное явление в истории европейской культуры 60–70-х годов XX века. Он возник в 1969 году по инициативе Корнелиуса Кардью (Cornelius Cardew, 1936–1981)¹ и стал одним из главных детищ композитора, аккумулировавшим в себе его творческие поиски и их результаты².

В историю музыкального искусства Британии Кардью вошёл как приверженец и пропагандист экспериментального искусства. Впервые столкнувшись с этим течением на Дармштадских курсах 1958 года, где Кардью познакомился с сочинениями Дж. Кейджа, всё последующее десятилетие британский композитор посвятил разностороннему постижению феномена экспериментальной музыки: он активно исполнял³ и сочинял её, и в итоге начал ей обучать. В 1968 году Кардью основал экспериментальный музыкальный класс в Колледже Морли⁴, который был призван «вовлечь студентов в игру и прослушивание» сочинений Дж. Кейджа, Э. Брауна, К. Вульфа, Т. Райли, Л. М. Янга и др. [5]. М. Парсонс, один из первых

¹ В исследовательской литературе соучредителями «The Scratch Orchestra» также называются Г. Скемптон и М. Парсонс, ученики Кардью и его единомышленники. Для начала официальной деятельности коллектива было необходимо пройти ряд юридических процедур. В интервью Т. Харрису Скемптон утверждал, что главной причиной того, что он стал соучредителем, было согласие внести финансовый вклад, необходимый при регистрации «The Scratch Orchestra» [8].

² На заре композиторской деятельности Кардью заявил о себе как о приверженце сериализма (с 1956 по 1959 год он был ассистентом К. Штокхаузена). Затем совершил поворот к спонтанному творчеству, увлёкся импровизационным искусством (несколько лет сотрудничал с группой «АММ», одной из первых в Европе начавшей практиковать свободную импровизацию), исследовал возможности индетерминированной нотации (в этой связи наиболее показателен «Трактат», 193-страничная графическая партитура, своеобразный апофеоз графики в музыке тех лет). К концу 1960-х Кардью сконцентрировался на идеях коллективной импровизации и экспериментального искусства.

³ С начала 1960-х годов в дуэте с пианистом Дж. Тилбёри Кардью исполнял на концертах, а также на радио ВВС произведения К. Штокхаузена, П. Булеза, Дж. Кейджа, а затем и Л. М. Янга, Т. Райли, М. Фелдмана, К. Вульфа.

⁴ Колледж Морли (Morley College) – учебное заведение, один из филиалов которого находился в Южном районе Лондона, был предназначен для взрослых и предоставлял курсы повышения квалификации по направлениям: актёрское мастерство, изобразительное искусство, графика, хореография и музыка.

молодых композиторов, записавшихся на курс Кардью, вспоминал эти занятия как «“музыкальную лабораторию”, в которой не было никакой учебной программы – люди приносили пьесы и “пробовали” их... Каждый мог внести свой вклад, любые идеи приветствовались» [13]. Курс «Экспериментальной музыки» объединил группу единомышленников – композиторов, художников, хореографов, артистов; она составила основу «The Scratch Orchestra»⁵.

По словам Кардью, целью коллектива было *исполнительство, наставление*, но что самое главное, – *создание* музыки экспериментального толка [2, с. 110–111]. Отлично ориентировавшийся в подобном репертуаре, Кардью отдавал себе отчёт в том, что существующий на тот момент круг экспериментальных произведений был не так широк, а научить их сочинять имеющиеся в Британии образовательные институции были практически не в силах⁶. Поэтому в рамках ансамбля им была сформирована и опробована своеобразная дидактическая модель, позволявшая поэтапно осваивать практику не только исполнения, но и сочинения экспериментальной музыки. Судя по числу экспериментальных опусов, созданных членами «The Scratch Orchestra», выработанный Кардью «алгоритм» оказался весьма эффективным.

Так, в сборнике «Nature Study Notes» («Заметки по изучению природы»), который Кардью собственноручно пополнял с 1968 по 1974 год,

⁵ В разное время своего существования «The Scratch Orchestra» объединял от 50 до 200 участников. Ядро коллектива образовали профессиональные музыканты, из них шестнадцать являлись экспериментальными композиторами. Это – основатели «The Scratch Orchestra» К. Кардью, М. Парсонс и Г. Скемптон, а также ученики Кардью – К. Хоббс и Х. Шрапнэл. В разное время с коллективом сотрудничали: Дж. Уайт, Фр. Ржевски, Г. Брайерс, К. Вульф. Среди музыкантов с образованием пять (возможно, шесть) имели джазовый или другой импровизационный бэкграунд, например, Ф. Ржевски, Э. Прево и К. Роу. Следующей внушительной группой в «The Scratch Orchestra» были участники, имевшие художественное образование, из них 15 – это известные художники (Д. Брайерс, Г. Брайт, К. Файнер, С. Щелкун, Ф. Дадсон).

⁶ Педагогическая деятельность Кардью началась в 1967 году с преподавания в Королевской академии музыки. По словам Тилбёри, атмосферу вуза Кардью нашёл «не менее консервативной и удушающей, чем 10 лет назад [когда он там учился]» [16, р. 343].

зафиксированы 152 произведения, принадлежащих участникам ансамбля [11]. Несколько подобных примеров содержится и в «Draft Constitution» («Наброске Конституции») – документе, написанном Кардью в 1969 году для регламентации работы создававшегося коллектива [6]. Графические и текстовые партитуры, принадлежащие отдельным членам ансамбля, также собраны в книге Кардью «Scratch Music» [7]. Наконец, описание некоторых опусов имеют «Experimental Music Catalogue» («Каталог экспериментальной музыки») К. Хоббса [9] и литература, посвящённая «The Scratch Orchestra» [4; 8; 15; 16]. В своём большинстве все названные сочинения относятся к *импровизационному обряду* (Improvisation Rite⁷), многие из них непосредственно так и обозначены. Этот жанр был введён в музыкальный обиход Кардью и закрепился в творческой практике его коллектива.

Для импровизационного обряда характерно обращение к синтетическим средствам (музыке, хореографии, танцу и т. д.); размывание границ между жизнью и искусством, эстетизация обыденных действий; фиксация при помощи вербальной или графической нотации и, как следствие, опора на возможности коллективной импровизации в процессе исполнения. По совокупности перечисленных признаков импровизационный обряд воспринимается как органичная часть экспериментализма второй половины 1960-х, он имеет переклички с перформансом, акцией, ивентом и др. новыми жанрами, появившимися в рамках этой линии современного искусства.

⁷ Слово *rite*, использованное Кардью, имеет три варианта перевода на русский язык: 'обряд', 'ритуал', 'церемония'. Исходя из практики словоупотребления для обозначения смысловых границ каждого слова составлен ряд синонимов. Согласно этому, первым вариантом перевода *rite* будет 'обряд' ('обряд' – *rite, ceremony, observance, ordinance, ceremonial, office*; 'ритуал' – *ritual, rite, observance, exercise, sacramental*; 'церемония' – *ceremony, rite, circumstance, form*); см. об этом: Oxford Learner's Dictionaries [12]. В поисках наиболее точного перевода мы ориентировались именно на практику словоупотребления, а не коннотации, поскольку выяснилось, что зачастую (и в словарях, и в исследовательской литературе) слова «обряд» и «ритуал» используются как взаимозаменяемые.

Репертуар ансамбля отнюдь не исчерпывался импровизационными обрядами. Судить об этом мы можем по «Наброску Конституции», где Кардью назвал и с разной степенью подробности описал пять репертуарных категорий «The Scratch Orchestra». Кроме *импровизационного обряда*, это *скретч музыка* (Scratch music), *популярная классика* (Popular Classic), *композиция* (Composition) и *исследовательский проект* (Research Project) [6]. Обсудим подробнее особенности и предназначение каждой из них, опираясь на характеристики Кардью.

Две из названных категорий снабжены довольно обстоятельными описаниями – это *скретч музыка* и *исследовательский проект*. Хотя в формулировках Кардью не всё безусловно понятно. Из его слов следует, что образцы скретч музыки представляли собой отдельные партии, нотированные любым способом (от привычной нотной записи до рисунков и текста), они создавались самими участниками коллектива⁸ и могли выступать в качестве «аккомпанемента» или «соло» [2, с. 111–112]. Различие между данными функциями заключалось «в характере исполнения»: аккомпанемент «должен быть довольно сдержанным, чтобы позволить тому, кто хотел выразить соло, иметь возможность сделать это поверх нескольких человек, играющих скретч музыку» [16, р. 553]. В концертных программах «The Scratch Orchestra» образцы скретч музыки звучали в начале или в конце (Кардью обозначает их «Scratch Overture» или «Scratch Finale»), либо являлись своего рода связками («Scratch Interlude»).

В «Наброске» не хватает информации относительно принципов исполнения скретч музыки, их находим в воспоминаниях участников. С. Щелкун пишет: «При том, что... было сформулировано не так много правил о том, из чего может состоять скретч музыка, во время работы ансамбля Кардью

⁸ Согласно установленному Кардью правилу, все участники коллектива должны были вести личные тетради для заметок (Scratchbook), в которых фиксировали все появлявшиеся у них идеи, связанные с музыкальным материалом, особенностями его реализации, музыкальными инструментами и т. п.

настаивал на самодисциплине и отсутствии эгоцентризма» [13]. «Единственное, чего ты не мог сделать, – указывает М. Парсонс, – это заглушить других людей. Любой мог играть всё, что хотел, до тех пор, пока это не стало доминирующим» [там же]. Конечный результат, как пишет танцовщица и хореограф Л. Ди, состоял из «множества мелких действий, происходящих повсюду, которые все работают вместе – как картина Брейгеля или гобелен» [там же]. Фактически все процитированные комментарии с разных сторон фиксируют особенности реализации коллективной импровизации.

Р. Столяр, описывая способы взаимодействия музыкантов внутри американских и европейских ансамблей 1960-х годов⁹, практиковавших данный тип импровизации, отмечает ряд её характерных черт, перекликающихся с тем, что мы наблюдаем в «The Scratch Orchestra». По его словам, нет «никакой стандартной модели поведения, обеспечивающей развитие постоянно генерируемого музыкального материала», а «коллективный процесс и сам предмет композиции растворяются в тотальной субъективности, где каждый участник ансамбля ответственен лишь за собственные действия и творит присущим лишь ему методом. Однако индивидуальный вклад каждого имеет значение лишь вкупе с вкладом всех остальных, каждый результат такой игры является... неповторимым» [2, с. 119]. Взаимодействие исполнителей регулируется принципом «акция-реакция» [там же]. Он предполагает, что импровизаторы должны реагировать на действия друг друга, избегая имитации или повторения означенного действия, «ритмических или метрических структур; а также не должны прибегать к техникам и поведенческим клише, усвоенным за годы обучения музыке» [там же, с. 120].

⁹ Это английские «Joseph Holbrooke's Trio» («Трио Джозефа Холбрука»), «Spontaneous Music Ensemble» («Ансамбль спонтанной музыки»), «Music Improvisation Company» («Компания музыкальной импровизации»), «АММ», а также итальянские ансамбли: «Musica Elettronica Viva», «Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza» («Группа импровизации нового созвучия»).

Уже после распада «The Scratch Orchestra», в книге «Scratch Music», опубликованной в 1974 году, Кардью сделал некоторые дополнительные уточнения относительно скретч-музыки: «...она была чем-то средним между сочинением и импровизацией, предназначенной для пятидесяти исполнителей. Я рассматривал её и как необходимое ограничение свободы самовыражения, и как тренировочную площадку». И далее: «...на репетициях, чтобы заполнить время между приходом первых и последующих участников, практиковались обряды или так называемая скретч музыка; те, у кого была скретч музыка, – играли; во многих случаях это было очень красиво, когда опоздавшие настраивались на звуковую среду и добавляли импровизированную музыку к общей структуре звучащих скретч-композиций» [7, с. 9]. Соотнесение между собой всего сказанного даёт представление о скретч музыке как некой форме исполнительской коммуникации, направленной на освоение законов коллективной импровизации.

Исследовательский проект определён в «Наброске» как «обязательная для всех участников оркестра деятельность», способствующая «повышению их культурного уровня» [2, с. 113]. Она была направлена на формирование особой культуры творческого мышления, базирующейся на интуиции каждого человека, чем и определялась значимость данной категории. «Исследование, – пишет Кардью, – проводится через непосредственный опыт, а не академическим способом; ни одним из доступных каналов [получения информации] не пренебрегается. Цель – посредством прямого контакта, воображения, распознавания, изучения приблизиться к объекту исследования настолько, насколько возможно. Избегайте механического накопления данных, будьте постоянно открыты возможности изобретения новых исследовательских техник... результат исследования находится в вас самих, а не в книге» [там же, с. 114–115].

Поскольку каждый исследовательский проект представлял собой процесс, а не результат, их зафиксированных образцов практически не сохрани-

лось. Всё, чем мы располагаем, это изложенные Кардью в «Наброске» планы построения таких проектов, фокусирующиеся вокруг двух слов. Первое из них – «путешествие». Кардью предлагает осуществить его «в различных измерениях, темпоральных, пространственных, интеллектуальных, духовных, эмоциональных» [там же, с. 113] и представить как путешествие «на Марс, ко двору китайского императора Ву Ти... в собственное бессознательное, на стадион Уэст Хэм и т. п.» [там же, с. 114].

Второе слово, исследовать которое побуждал Кардью, – это «солнце». Его, считает Кардью, можно рассмотреть как небесное тело; как «средство» для получения загара во время поездки на Багамы; как совокупность 6 букв (the sun), из которой можно составить 720 различных комбинаций; а также можно изучить варианты звучания этого слова на разных языках; припомнить известных личностей, ассоциирующихся с солнцем, и т. д. [6, p. 619].

В подходе к каждому из двух слов поражает многообразие предлагаемых альтернативных значений, подразумевающих свои варианты разработки. Кардью словно давал установку: для полёта фантазии нет границ; каждый волен выбрать свой путь, и он будет верным. Он осознавал, что его ансамбль объединил людей, опиравшихся на разные ментальные установки и внутренний опыт, и поэтому действовал как хороший психолог – пытался предложить максимум вариантов, чтобы каждый смог найти среди них близкий себе и, вдохновившись, взяться за собственное исследование.

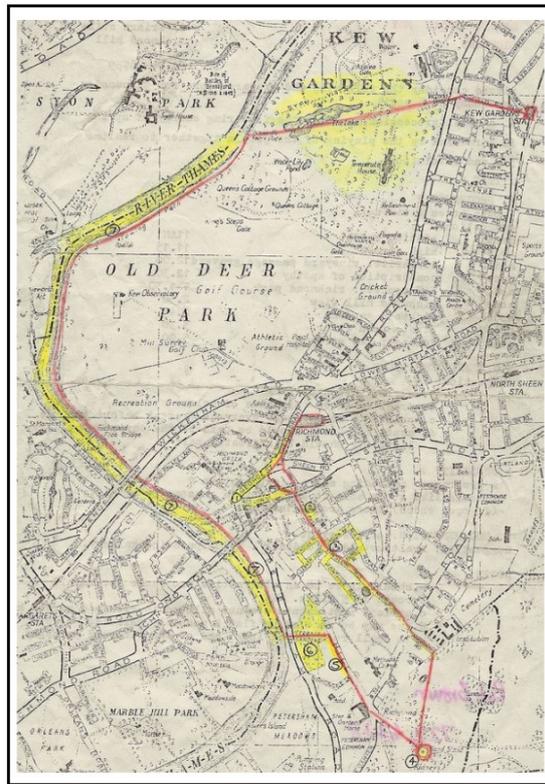
Итогом исследовательского проекта, по словам Кардью, могла стать партитура, выраженная «в виде слова или группы слов, а не в виде объекта, впечатления и т. п.» [там же, с. 114]. Доказательством тому, что исследовательский проект был способен воплотиться в полноценное произведение, может служить тот факт, что концепт «путешествие» получил неоднократную реализацию в опытах, принадлежащих различным членам «The Scratch Orchestra», и в «Заметках по изучению природы» немало обрядов, которые

опираются на графическое изображение каких-либо маршрутов, либо на их текстовое описание.

Примером воплощения путешествия по реальной местности можно назвать «The Richmond Journey» («Путешествие в Ричмонде») С. Щелкуна, предполагавшее исполнение серии обрядов разных авторов, осуществляемых на улицах одного из фешенебельных районов Лондона (его описание см.: [14, pp. 412–415]).

Пример № 1

С. Щелкун «Путешествие в Ричмонде», общий маршрут



Организованный 16 мая 1970 года «прогулочный концерт» проходил по обозначенному организатором маршруту (пример № 1) и состоял из 12 импровизационных обрядов, как сочинённых непосредственно для этого события (музыкантами Э. Карреном, М. Чантом, Г. Скемптоном, художником С. Щелкуном, любителями П. Эллисоном и Дж. Эурен, хореографом Б. Брукхард), так и заимствованных из «Заметок по изучению природы» (№ 34 Г. Брайта и № 98, 92 Д. Джекмана). Завершало «Путешествие» исполнение пьесы К. Вульфа.

Среди других подобных примеров назовём «Импровизационный обряд» Х. Шрапнэла (HMSIR43¹⁰), который предлагал следовать по обозначенной траектории («вдоль реки от Гринвичского пирса мимо Военно-морского училища, маленького Тринити-госпиталя, электростанции, к газовому заводу в Вулидже» [11]), собирая при этом предметы, из которых можно извлечь звук, чтобы затем использовать их в импровизации.

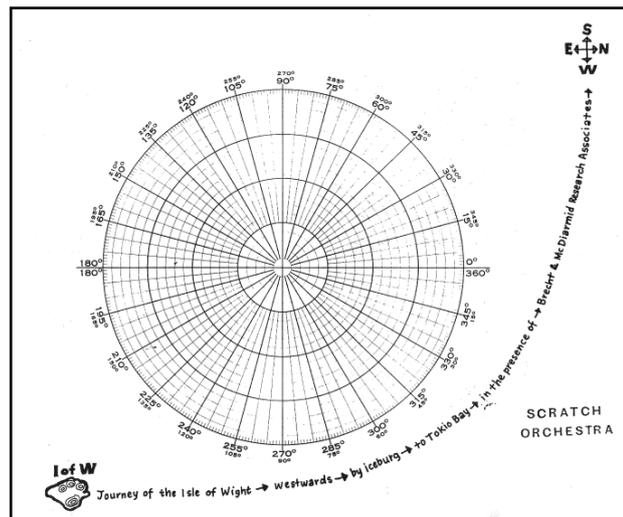
Участники «The Scratch Orchestra» наряду с реальными предлагали совершить и мысленные путешествия. Одно из них – «Journey of the Isle of Wight – Westwards – by Iceburg – to Tokio Bay in the presents of – Brecht & McDiarmid Research Associates» («Путешествие на айсберге на запад от острова Уайт до залива Токио в рамках исследовательской кампании “Брехт и МакДармид”») принадлежит Дж. Брехту, художнику и видному представителю международного объединения «Fluxus» [3, с. 24]. Сочинение было последней частью проекта «Brecht & McDiarmid Research Associates» – «Translocation and Delivery» («Исследовательская кампания Брехта и Макдармида» – «Перемещения и Доставки»), над которым Брехт работал в 1960-х годах. Он заключался в действиях «по перемещению массивов суши путём их использования в качестве айсбергов» [16, р. 391]. В ходе реализации перформанса Брехт сначала прочитал лекцию о различных «географических, океанографических, социологических, экономических и других аспектах», которые были связаны с темой исследования, в то время как К. Хоббс через равные промежутки времени звонил в большой колокол, предупреждая о продвижении айсберга. Разные участники «The Scratch Orchestra» исполняли импровизацию, отличавшуюся «плотной текстурой звучания», и связанные с темой перформанса «художественные активности»: Б. Буркхардт рисовала в задней

¹⁰ В «Заметках по изучению природы» Кардью фиксировал обряды под специальным шифром, который включал в себя порядковый номер и аббревиатуру имени и фамилии автора, а также названия опуса. Так, данный обряд Х. Шрапнэла HMSIR43, расшифровывается как **H**ugh **S**hrapnel **I**mprovisation **R**ite. Буква **М** была, по-видимому, дополнена, для того чтобы отличать обряды Шрапнэла от обрядов Г. Скемптона (Howard Skempton).

части зала, кто-то изображал утиный крик. Когда в результате этого воображаемого путешествия «был пересечён экватор, началось радостное празднование» [там же]. Партитура содержала изображение полярной системы координат, обозначение сторон света и описание маршрута, расположенное в виде изогнутой кривой.

Пример № 2

Дж. Брехт «Путешествие на айсберге...», партитура



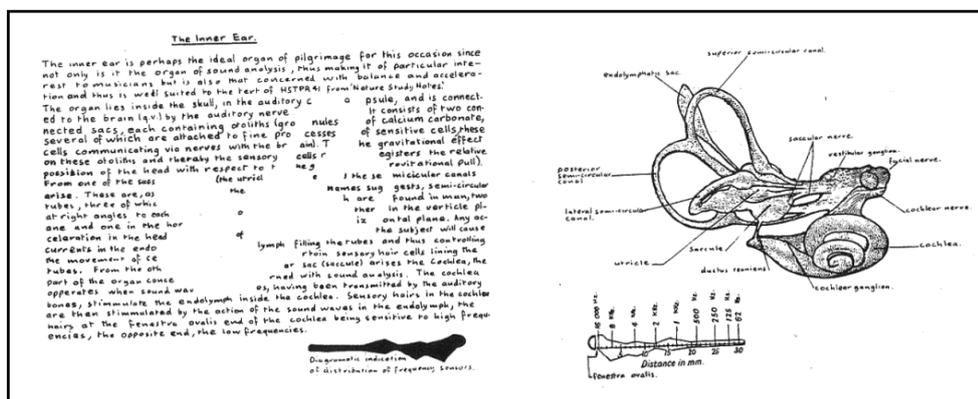
Идея путешествия также прослеживается в большой презентации¹¹ Бр. Харриса «Pilgrimage from Scattered Points of the Body to the Brain, the Inner Ear, the Heart and the Stomach» («Паломничество к мозгу, сердцу, желудку и внутреннему уху из точек, разбросанных по поверхности тела»), состоявшейся в зале Королевы Елизаветы 23 ноября 1970 года (пример № 3). Для её осуществления участники «отправились в кинотеатр, чтобы посмотреть фильм Ричарда Флейшера “Фантастическое путешествие” 1966 года», а далее «исполняли фрагмент пьесы М. Парсонса, основанной на буддийском тексте IV века [символизировавшей тело], элементы Шестой симфонии Г. Малера (представлявшей мозг), песню победителя Евровидения Лулу “Boom Bang a Bang” (сердце) и “In C” Т. Райли (среднее ухо). Следуя изречению Наполеона

¹¹ Словом «презентация» Кардью называл многосоставные выступления, представленные исполнителями «The Scratch Orchestra». Оно заменило традиционное слово «концерт». По словам Андерсон, Кардью «был не доволен культурным багажом (разделение слушателей в зале и музыкантов на сцене, аплодисменты, состав программы и другие элементы), который имели традиционные концерты» [4, р. 194].

о том, что армия марширует на животе¹², с этим органом ассоциировалась увертюра Чайковского “1812 год”, которая была исполнена как игра в настольный теннис и закончилась, когда счёт достиг 18–12» [13]. Презентация имела не только оригинальную концепцию, но и не менее оригинальную партитуру (за оформление отвечали К. Кардью и К. Роу).

Пример № 3.

Бр. Харрис «Паломничество к мозгу, сердцу, желудку и внутреннему уху из точек, разбросанных по поверхности тела», фрагмент партитуры (ухо)



Помимо этого, к исследовательским проектам также относились разнообразные поиски в области звука. Члены «The Scratch Orchestra» были обязаны изобретать инструменты (в «Наброске» по этому поводу сказано: «...каждый участник ансамбля должен работать над созданием уникального механического, музыкального, электронного или любого другого инструмента» [16, р. 619]), заставляя звучать найденные предметы, извлекать звуки практически из всего, что попадалось им под руку, а затем творчески применять найденное.

Ещё две из названных Кардью категорий – *композиция* и *популярная классика* – были обращены к чужой музыке. Из текста «Наброска», посвящённого *композиции*, вытекает, что её примеры подбирали и предлагали для исполнения сами участники «The Scratch Orchestra», но их исходный список, служивший для членов коллектива ориентиром, был составлен Кардью и по-

¹² Здесь имеется в виду приписываемая Наполеону Бонапарту фраза, которая стала идиомой. Её значение сводится к тому, что без должного питания солдаты не способны воевать хорошо.

мещён в приложении к «Наброску» (в нём намеренно были оставлены свободные листы для дальнейшего пополнения новыми сочинениями).

Выбор Кардью пал на образцы экспериментальной музыки XX века, разные по технологии, но использующие алеаторные стратегии. Среди них три минималистических сочинения: «Поэма для стульев, столов, скамеек и т. д.» Л. М. Янга, «Мир I и II, партитура действий» М. фон Биля, «In C» Т. Райли; основанные на методе случайных действий «Пьеса для голоса» К. Хоббса, в которой использовались взятые наугад из справочника телефонные номера, «Игра» К. Вульфа и «Вариации № 6» Дж. Кейджа; а также классика интуитивной музыки – «Из семи дней» К. Штокхаузена. Все эти опусы характеризуются недетерминированной нотацией и, за исключением пьесы Янга, представлены в виде графических или текстовых партитур. Поэтому в них очень сильна вариабельность, возникающая из-за мобильности исполняемого материала, что приводит к «созданию эластичной формы, меняющейся в зависимости от обстоятельств исполнения» [1, с. 29].

В описании композиций есть ещё несколько важных деталей. На момент знакомства членов ансамбля с очередным опусом, требовалось как можно глубже вникнуть в авторскую волю и точно воспроизводить «все композиционные элементы» [2, с. 113]. Предполагалось, что в репертуаре «The Scratch Orchestra» судьба сочинений из списка, начатого Кардью, будет зависеть от воли членов коллектива: «...композиции будут оставаться в списке, пока не надоедят участникам оркестра» [там же].

В том случае, если предлагаемая кем-то из участников композиция оказывалась общеизвестной (а также, вероятно, если она становилась такой после ряда исполнений), она могла переходить в разряд *популярной классики* и начинала функционировать по законам данной категории: из неё цитировался фрагмент, а исходная организация игнорировалась («отсылки к первоначальной структуре композиции станут невозможными» [там же]).

Для популярной классики Кардью также составил примерный перечень образцов¹³. Он демонстрировал расширительный взгляд на понятие «классика»: вместе с музыкой И. С. Баха, Л. ван Бетховена, И. Брамса и С. В. Рахманинова в список попал и Фортепианный концерт Дж. Кейджа. Кардью пишет, что отнесение к этой категории того или иного сочинения обеспечивало лишь одно свойство – известность у профессиональной и непрофессиональной части коллектива.

Значительное место в описании популярной классики занимает фиксация техники исполнения её образцов: «...назначенный участник играет предоставленный материал, в то время как другие участники присоединяются, чтобы дополнить игру солиста наилучшим образом, исполняя всё, что они могут вспомнить из выбранного произведения, заполняя пробелы в памяти импровизационным материалом... следует избегать утраты связи с солистом... действовать слаженно, нежели независимо» [2, с. 112]. Из этих слов следует: хотя принадлежащие популярной классике произведения исполнялись под своими исходными названиями, они мало походили на оригинал и представляли собой импровизацию на его тему (или темы), выполненную, как правило, в экстравагантной манере. Причём Кардью, считая «классикой» сочинения разного времени и стиля, показал участникам «The Scratch Orchestra», что импульсом для их импровизаций могут становиться любые по дате создания и музыкальному материалу произведения.

Ученики в полной мере развили идею своего учителя. Среди созданных ими сочинений есть такие, которые строятся вокруг поп- или киномузыки. Так, в одном из номеров «Презентации № 20», спроектированной П. Эллисоном, были использованы фрагменты саундтреков к фильмам «Вест-

¹³ Список Кардью следующий: «Овцы могут пастись спокойно» И. С. Баха, «Маленькая ночная серенада» В. А. Моцарта, «Пасторальная симфония» Л. ван Бетховена, «Реквием» И. Брамса, Второй фортепианный концерт С. В. Рахманинова, «Лунный Пьеро» А. Шёнберга, Фортепианный концерт Дж. Кейджа. В нём также оставлено несколько пустых листов для продолжения.

сайдская история» и «Звуки музыки». Для любителей, незнакомых с нотной грамотой, предлагалось свободно импровизировать на фоне звучащего фрагмента, импровизация музыкантов должна была отталкиваться от нотированных фраз (пример № 4).

Пример № 4

П. Эллисон Презентация № 20, партитура (фрагмент)

when you're a Jet

You're nev - er dis - con - nect - ed!

Каждый участник вооружается проигрывателем и одной копией саундтрека к фильму «Вестсайдская история», а также одной копией саундтрека к фильму «Звуки музыки». В течение одного часа проигрывайте запись «Вестсайдской истории». Когда не играете, слушайте. Интервал прослушивания составляет 20 минут. В течение 1 часа воспроизводите запись «Звуков музыки». Когда не играете, слушайте. Игра может сопровождаться вымышленными словами и действиями. Концерт состоится в офисном здании.

Самым крупным проектом из тех, что были связаны с популярной классикой, стала презентация «Beethoven Today» («Бетховен сегодня»), организованная 25 сентября 1971 года М. Парсонсом, М. Чантом и Г. Скемптоном. Она проходила в специально выстроенном пластиковом павильоне в «Зале Пёрселла» в Лондоне и отличалась «нетрадиционным и даже еретическим исполнением» сочинений композитора [16, р. 418]. Основным её произведением был перформанс М. Чанта «Диабелли Вариации» («Diabelli Variations»), на протяжении которого было представлено около 33 версий исполнения музыки Бетховена: в авторских аранжировках и переложениях для разных инструментов (включая фисгармонию и самодельные инструменты) и составов, во всевозможных преобразованиях цитированного материала.

Что удастся узнать из «Наброска» об импровизационном обряде? Его характеристика довольно компактна. Как уже упоминалось, большая часть импровизационных обрядов, собранных в «Заметках по изучению природы»,

опиралась на текстовые партитуры. Запечатлённый в них порядок действий был призван «вызвать общие чувства или общую отправную точку» [2, с. 113]. Кардью уточняет, что наряду со спланированной (то есть определяемой партитурой-инструкцией) в их реализации допускалась и свободная импровизация. Следовательно, в каждом импровизационном обряде, как во всех алеаторных сочинениях, конкретный звуковой результат был не до конца предсказуем, или даже непредсказуем, произведение очевидно выходило за рамки *opus perfectum et absolutum*. Понятно поэтому, почему Кардью называет импровизационный обряд «не музыкальным сочинением, а попыткой повлиять на музыку, предполагаемую к исполнению...» [там же].

Обряды, которые встречали отклик у участников, были удобны для исполнения и интересны для слушателей, Кардью определил как «успешные», в случае их неоднократного исполнения они «приобретают значение фольклора, обретают название и т. п.» [там же]. Композитор сам активно этому способствовал, отбирая, фиксируя и систематизируя подобные обряды в «Заметках».

Как соотносились между собой все охарактеризованные репертуарные категории? В какой степени они влияли на постижение законов экспериментальной музыки и побуждали к её сочинению? В «Наброске» пять категорий идут друг за другом¹⁴, отчего создаётся впечатление их равнозначности, но на проверку это оказывается не так. «Набросок» имел предварительный характер, его положения формулировались на этапе формирования «The Scratch Orchestra», с началом активной творческой деятельности эти категории разделились по своему функциональному предназначению.

Соотнесение положений «Наброска» с реальной творческой практикой ансамбля даёт возможность понять, что большая часть репертуарных категорий (*композиции, популярная классика и импровизационный обряд*) заняла в

¹⁴ В «Наброске» они охарактеризованы в таком порядке: скретч музыка, популярная классика, композиции, импровизационный обряд и исследовательский проект.

выступлениях коллектива место «концертных жанров». Две оставшиеся категории выступили в иных функциях.

Исследовательский проект превратился в способ организации прекомпозиционной работы, а вместе с тем явился формой освоения «азов» экспериментальной композиции: нахождения её материала, способов его разработки, поиска вариантов выстраивания общей структурной логики. Исследовательский проект был призван «вдохновить музыкантов на невероятные усилия, чтобы подбирать подходящие источники звука и часами тренироваться, чтобы обдумывать методы интерпретации» [4, p. 55]. Такая работа была полезна как для любителей, у которых она должна была сформировать привычку сочинять, стимулировала поиск идей, показывала основные этапы композиционного процесса, так и для профессиональных композиторов, которых она подталкивала продумывать неординарные художественные концепции, обновлять мышление и творческие стратегии.

Скретч музыка заняла промежуточное положение между двумя этапами – собственно композиционным и подготавливающим к нему. Данная репертуарная категория использовалась и в программах концертов/презентаций, и в репетиционной практике. Но во всех случаях ей была уготована роль своего рода настройки на процесс коллективной импровизации.

При ближайшем рассмотрении становится ясно, что «концертные жанры» «The Scratch Orchestra» также были неоднородны. *Импровизационные обряды* принадлежали членам коллектива, а примеры *композиций* представляли образцы «чужой» музыки. Опыты, относящиеся к *популярной классике*, из-за особенностей своего исполнения соединяли свойства двух названных категорий: чужой материал в них являлся лишь поводом для построения своей композиции.

Вместе с тем все существовавшие в рамках ансамбля репертуарные категории были взаимосвязаны. И дело здесь не только в том, что образцы ком-

позиций переходили в разряд популярной классики, а исследовательские проекты становились основой для импровизационных обрядов.

Из всех репертуарных категорий Кардью по-особому относился к импровизационному обряду, стремился задокументировать и систематизировать наиболее удачные его образцы. Изучение практики ансамбля, а также исследовательской литературы, посвящённой разным репертуарным категориям «The Scratch Orchestra», убеждает, что импровизационный обряд стал визитной карточкой ансамбля, сконцентрировав в себе весь его опыт. Кроме того, по своим особенностям именно импровизационные обряды обладали всеми основными свойствами «произведения»: имели авторство, представляли собой продуманные композиции, имевшие партитурную запись. Следовательно, импровизационный обряд представлял собой высшую из форм, освоить которые предложил членам коллектива Кардью. Все остальные категории выполняли по отношению к обряду вспомогательную, подготовительную функцию – создавали среду, в которой участники коллектива готовились к созданию своих собственных экспериментальных сочинений, «растили» в себе композитора-эксперименталиста¹⁵.

Одни категории задавали условия для освоения принципов коллективной импровизации: *скретч музыка* показывала её базовые принципы, *композиции*, а в особенности *популярная классика* учили пользоваться её средствами для развития звуковых идей. Другие – учили формулировать и воплощать в звучании свои идеи (*исследовательский проект*) или показывали примеры для подражания, демонстрировали варианты структурной организации, собственные произведения экспериментального толка, от которых участники ансамбля могли отталкиваться в собственных опытах (*композиции*).

¹⁵ О том, что такие настроения были среди участников, говорят их высказывания. Так, художник и архитектор С. Щелкун вспоминает о своих ощущениях после реализации «Путешествия в Ричмонде»: «Теперь мне кажется, что в музыкальном плане и в связи с демократическим и коллективистским духом Scratch я был “композитором”, а не просто организатором этого концерта» [14].

Выявление специфики отдельных категорий, их функций, а также отношений между ними, приводит к выводу, что освоение образцов, принадлежащих каждой категории, было для участников коллектива равнозначно этапам постижения законов экспериментального искусства. Это позволяет считать, что в рамках «The Scratch Orchestra» Кардью создал своего рода *практико-ориентированную школу экспериментальной композиции*, которая и привела её учеников к созданию большого корпуса экспериментальных сочинений.

Одновременно с этим можно утверждать, что «The Scratch Orchestra» стал колыбелью *школы Кардью*, ведь из этого коллектива вышло целое поколение британских композиторов-эксперименталистов: М. Парсонс, Х. Скемптон, К. Хоббс, Х. Шрапнэл, Д. Смит и др. Они развивают традиции этой школы: продолжают творить и обучать студентов. Поэтому, как высказался композитор и перформер Нил Лак, «наследие “The Scratch Orchestra” навсегда встроено в экспериментальную музыку Англии» [10].

Литература

1. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : учебное пособие. СПб. : Планета музыки, 2020. 608 с.
2. Столяр Р. С. Между каноном и свободой. Импровизация в западной музыке второй половины XX века : учебное пособие. СПб. : Лань: Планета музыки, 2022. 260 с.
3. 25 years from Scratch (The Booklet for the Anniversary) / ed. by M. Parsons Instant Print West One, 1994. 40 p.
4. Anderson V. Aspects of British Experimental Music as a Separate Art-Music Culture. London : Musicology Royal Holloway College University, 2004. 430 p.
5. Anderson V. 1968 and the Experimental Revolution in Britain // Music and Protest in 1968 / ed. by Beate Kutschke, Barley Norton. Cambridge : Cambridge University Press, 2015, pp. 171–187.
6. Cardew C. A Scratch Orchestra: Draft Constitution // The Musical Times, 1969. Vol. 110. No. 1516, 125th Anniversary Issue, pp. 617–619.
7. Cardew C. Scratch Music. Cambridge : The MIT Press, 1974. 132 p.
8. Harris T. The Legacy of Cornelius Cardew. Birmingham : Birmingham City University, 2011. 351 p.
9. Hobbs C. Experimental Music Catalogue. URL: <http://experimentalmusic.co.uk/wp/jems-journal-of-experimentalmusic-studies/> (accessed: 15.11.2019).

10. Luck N. Mediated Disembodiment (Gnesin Week Multimedia Studies, 09.12.2022). URL <https://www.youtube.com/watch?v=RE11MC50GRc&t=5500s/> (accessed: 16.05.2023)
11. Nature Study Notes: Improvisation Rites. London : Scratch Orchestra, distributed by Experimental Music Catalogue, 1969. 15 p.
12. Oxford Learner's Dictionaries. Oxford University Press, 2023. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/> (accessed: 16.05.2023).
13. Starting From Scratch: Cornelius Cardew and the Orchestra as Insurgency. In: Red Bull, 2019. URL: https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/cornelius-cardew-feature/?_escaped_fragment_ (accessed: 12.02.2021).
14. Szczelkun S. The Scores of the Scratch Orchestra 1966–72 // Stefan Szczelkun's Blog. URL: <https://stefan-szczelkun.blogspot.com/2017/11/improvisation-rites-from-john-cages.html?view=timeslide> (accessed: 16.05.2023).
15. Taylor T. Moving in Decency: The music and radical politics of Cornelius Cardew. Oxford : Oxford University Press., 1998. Vol. 79, No. 4, pp. 555–576. URL: <http://www.jstor.org/stable/854626> (accessed: 25.05.2023).
16. Tilbury J. Cornelius Cardew (1936–1981): A Life Unfinished. Essex : Copula, 2008. 1010 p.

Reference

1. Pereverzeva M. V. *Aleatorika kak princip kompozicii: uchebnoe posobie* [*Aleatorics as a Principle of Composition*]. St. Peterburg : Planeta muzyki, 2020. 608 s. (In Rus.)
2. Stoljar R. S. *Mezhdu kanonom i svobodoj. Improvizacija v zapadnoj muzyke vtoroj poloviny XX veka : ucheb. posobie* [*Between a Canon and the Freedom. Improvisation in Western Music of the Second Half of the 20th Century: Textbook*]. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2022. 260 p. (In Rus.)
3. *25 years from Scratch (The Booklet for the Anniversary)*. Ed. by M. Parsons Instant Print West One, 1994. 40 p.
4. Anderson V. *Aspects of British Experimental Music as a Separate Art-Music Culture*. London : Musicology Royal Holloway College University, 2004. 430 p.
5. Anderson V. 1968 and the Experimental Revolution in Britain. *Music and Protest in 1968*. Ed. by Beate Kutschke, Barley Norton. Cambridge : Cambridge University Press, 2015, pp. 171–187.
6. Cardew C. A Scratch Orchestra: Draft Constitution. *The Musical Times*, 1969. Vol. 110. No. 1516, 125th Anniversary Issue, pp. 617–619.
7. Cardew C. *Scratch Music*. Cambridge: The MIT Press, 1974. 132 p.
8. Harris T. *The Legacy of Cornelius Cardew*. Birmingham : Birmingham City University, 2011. 351 p.
9. Hobbc C. *Experimental Music Catalogue*. URL: <http://experimentalmusic.co.uk/wp/jems-journal-of-experimentalmusic-studies/> (15.11.2019).
10. Luck N. *Mediated Disembodiment (Gnesin Week Multimedia Studies, 09.12.2022)*. URL <https://www.youtube.com/watch?v=RE11MC50GRc&t=5500s/> (16.05.2023)
11. *Nature Study Notes: Improvisation Rites*. London : Scratch Orchestra, distributed by Experimental Music Catalogue, 1969. 15 p.
12. *Oxford Learner's Dictionaries*. Oxford University Press, 2023. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/> (16.05.2023).

13. Starting From Scratch: Cornelius Cardew and the Orchestra as Insurgency. *Red Bull*, 2019. URL: https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/cornelius-cardew-feature/?_escaped_fragment_ (12.02.2021).
14. Szczelkun S. The Scores of the Scratch Orchestra 1966–72. *Stefan Szczelkun's Blog*. URL: <https://stefan-szczelkun.blogspot.com/2017/11/improvisation-rites-from-john-cages.html?view=timeslide> (16.05.2023).
15. Taylor T. *Moving in Decency: The music and radical politics of Cornelius Cardew*. Oxford : Oxford University Press., 1998. Vol. 79, No. 4, pp. 555–576. URL: <http://www.jstor.org/stable/854626> (25.05.2023).
16. Tilbury J. *Cornelius Cardew (1936–1981): A Life Unfinished*. Essex: Copula, 2008. 1010 p.