

БЕСКОНЕЧНОЕ ПОЛЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

В этом году фестиваль Гёте-Института проходит под заметно измененным названием – «(по)Джаз осенью». Как нетрудно догадаться, в названии этого года обыгрывается еще больший крен в экспериментальную область, что само по себе выражает тенденцию, длящуюся не первый год и парадоксальным образом ставшую традицией фестиваля в не меньшей степени, чем само слово «джаз». В этот раз, однако, от джаза практически ничего не останется. В течение месяца в Москве выступят экспериментальные музыканты: Альфред 23 Харт со своей новой группой Revolver 23, берлинское трио Perlonex, дуэт Маркуса Шмиклера и Томаса Лена, а также электроакустический квартет в составе американца Питера Эванса и молодых музыкантов Элизабет Куду, Сабины Акико Арендт и Флориана Цвисслера, сформировавшийся во время кельнской резиденции первого в 2016 году. Выбор групп-участников фестиваля достаточно репрезентативен для общего понимания того, что на сегодняшний день представляет собой экспериментальная импровизационная музыка.

Термин «экспериментальная музыка» в последнее время все чаще воспринимается как скомпрометированный. Очевидно, что его проблемность связана в первую очередь с шаткостью его границ: как ориентироваться в поле, к которому можно на равных правах отнести композитора Юрга Фрая, музыканта Кейджи Хайно и диджея и продюсера Jlin? Другая проблема относится к области культурно-политической борьбы. Действительно, часто музыканты используют тэг «experimental» с целью мистификации своей продукции и приписывания ей некой символической добавленной стоимости. С другой стороны, разные школы, сцены, группы музыкантов через наделение себя и лишения конкурентов статуса «экспериментального» реализуют свои властные притязания в культурном поле.

Тем не менее, все перечисленное не исключает наличия области, за которой исторически закрепилось наименование «экспериментальная музыка», с ее особой методологией, целями и позицией музыканта. Несмотря на ее перманентное ускользание от определений и сущностную нестабильность, мы можем более или менее ясно обозначить базовые принципы, по которым она работает, в частности, на примере участников фестиваля. Точнее, речь пойдет об отдельной, более узкой области экспериментальной музыки, которую можно назвать экспериментальной импровизацией.

С точки зрения Джона Кейджа, понятие «экспериментальная музыка» уместно в том случае, когда речь идет не о создании структур, которые могут оцениваться слушателем в терминах успеха или неудачи, а о таком действии, включающем случайные параметры, исход которого невозможно предугадать¹. Таким образом, индетерменизм (непредзаданность) переносит фокус с создания «шедевра» на работу с окружающими объектами и процессами, а композитор, по выражению Кейджа, становится «туристом». В этом смысле экспериментальная музыка принципиально отличается от авангардной композиторской музыки середины прошлого века – примерно как постановочная фотография отличается от репортажной.

Элвин Люсьер выделяет в качестве одной из главных характеристик экспериментальной музыки вовлеченность слушателя: музыка не ведет его за собой, а скорее приглашает к активному взаимодействию². Это предполагает непрерывное переключение внимания и перемещение между разными уровнями музыкального процесса. Крисчен Вулф говорит примерно о том же, но в другом ракурсе: экспериментальная музыка как метафора социальной ситуации непосредственно меняет образ мышления слушателя, служит своего рода моделью для любых перемен³.

Канонический композитор-авангардист стремится выправить, отделать каждый элемент произведения, чтобы в некоем идеальном своем выражении момент застыл в вечности. Экспериментальная музыка, напротив, существует исключительно в реальном времени, в условиях перманентной креативности и часто включает множество авторов/акторов (в том числе неодушевленных). Уже само по себе предположение отсутствия ограничений (безусловно, утопичное) дает мощный импульс для работы воображения.

Интенсивное вслушивание в этом играет не меньшую роль, чем собственно производство звуков. Соломея Фёгелин называет это «открытием возможных звуковых миров» в музыке через ее восприятие как, прежде всего, звукового континуума, когда «музыкальный» и «звуковой» материалы особым образом проявляются друг через друга⁴. Здесь важно не понимание, а подлинность опыта, в котором заключается единство эстетического объекта и наблюдателя. В импровизационном контексте актуализация этих глубинных механизмов воображения усиливается многократно.

Конечно, не стоит обманываться: импровизация – это не волшебная сила, моментально наделяющая музыканта суперспособностями. Фетишизация импровизации уже давно и многократно подвергалась критике, и сегодня нет необходимости доказывать, что сама по себе импровизация – не меньшая условность, чем любые другие правила игры. Тем не менее, если экспериментальная музыка работает с моментальными реакциями и конкретным музыкальным выражением, то отсутствие предустановок при прочих равных делает участников более чувствительными, катализирует реакции.

Так или иначе, существует музыка, которая ставит своей целью глубокое погружение в материал и все аспекты работы с ним. Гитарист Таку Сугимото называет такую музыку «фундаментальной», подчеркивая ее способность к тектоническим сдвигам, которые впоследствии определяют формы и принципы бытования всей остальной музыки – от андеграунда до мейнстрима. Среди ее структурных элементов – жест, звуковые объекты, различного порядка отношения (между объектами, между музыкантами, между музыкантами и аудиторией), а также проблематизация медиума и субъекта.

Эти темы находились в центре эстетики сцены *Echtzeitmusik*, зародившейся в 90-е годы в маргинальных пространствах восточного Берлина. Содержа в себе множество стилей и подходов, часто находящихся в глубоком антагонизме, *Echtzeitmusik* тем не менее обладала общими эстетическими принципами. Среди них, возможно, главный – доведение любых сторон коллективной интеракции до экстремальных пределов, вскрывающих макро-законы, по которым функционирует импровизация и, в конечном счете, любая групповая деятельность. Наиболее ярко эта экстремальность воплотилась в редукционизме – методе малых жестов, минимализации звуков и громкости при интенсификации внимания к деталям импровизационного процесса. Через предельную ясность и скудость средств достигается неограниченность возможностей для музыкантов в принятии решений в каждой точке времени-пространства.

Трио Perlonex (Буркхард Байнс, перкуссии и объекты; Игнац Шик, вертушки и электроника; Йорг Мария Цегер, гитара) основано в 1998 году. Буркхард Байнс в книге «Echtzeitmusik Berlin» пишет о запредельной концентрации и готовности к коллективному риску у импровизаторов этого направления в противоположность отношениям «композитор – исполнитель»: «За пределами реальности индивидуального контроля посредством взаимодействий внутри интерактивных систем могут вырастать новые структуры и формы, которые не могли бы родиться только из индивидуальных вкладов участников»⁵. Музыка Perlonex наглядно показывает, как возможно рождение новых форм из совокупности и взаимодействий индивидуальных жестов, когда целое не сводится к сумме частей.

https://www.youtube.com/watch?v=E_AdJgxXtDY

Жест в звуковых искусствах может быть вполне spectacularным, как в случае со шведской группой Guds Söner, у которой театр не менее важен, чем музыка и звуковой опыт. Один из наиболее радикальных примеров включения телесной перформативности – харш-нойзовый музыкант Лукас Абела, играющий губами на кусках битого стекла с прикрепленными к ним контактными микрофонами, что практически всегда заканчивается обильным кровопротитием. Другой пример – идея «музыки без звуков» Джона Зорна, воплощенная им в проекте «Театр музыкальной оптики». Зорн перекладывает крохотные предметы на столе в собственной квартире перед небольшой аудиторией. Жест, таким образом, полностью замещает собой звук. Подход Кита Роу и его берлинских последователей имеет совершенно другую природу: здесь жест и звук имеют неразрывную смысловую связь, они почти синонимичны.

По мнению философа Брайана Массуми (находящему подтверждения в научных экспериментах), первичный, дорефлексивный уровень мышления прослеживается на телесном уровне и реализуется через импровизацию, т.е. способность спонтанно выходить за пределы физически данных форм и изобретать новые⁶. Таким образом, даже животные, не обладающие мозгом, инстинктивно способны к своего рода «мыслительным» операциям, физически импровизируя новые формы в условиях постоянных изменений в окружающей среде – ведь без способности к творчеству можно реагировать только на статичную среду. Другими словами, в самом теле заложена креативная сила, а мыслительное и телесное неотделимы друг от друга в рамках реакций на внешние события. Ролан Барт считает, что жест всегда первичен по отношению к знаку и сообщению, представляя собой интуитивное телесное движение во времени и пространстве, предшествующее репрезентации⁷. В экспериментальной импровизации жест действительно предшествует музыке и звуку, в процессе реагируя на другие жесты и на общую звуковую среду.

Одна из особенностей Perlonex – работа с неразрешенным напряжением. В их музыке нет кульминаций в привычном смысле, скорее это застывшие неравномерности, сгустки и уплотнения. Это своеобразие Perlonex задокументировано на двойном альбоме «Tensions» (Nextsound, 2006), где к трио присоединились Кит Роу и Шарлеман Палестин. В импровизации с Роу демонстрируется работа с растущим и падающим напряжением между импровизаторами: высокочастотные синусоиды, резко пронзающие барабанные перепонки слушателя на фоне месмерического трения Байнсом барабанной мембраны, разряженный ритм, перерастающий в грандиозную массу шума, пульсирующего и мерцающего, плавно меняющего «цвета» – от чистого белого до насыщенно синего. Даже в сете с Палестином, который привносит достаточно конвенциональные фортепианные паттерны в общую палитру, участники способны преобразовать

любое событие в нечто иное – как, например, тщательно подобранные Шиком на генераторе синусоид тоны, взаимодействующие с кластерными скоплениями Палестина.

https://www.youtube.com/watch?v=vgOhTdav_K8

Несмотря на то, что Perlonex, как и большинство представителей Echtzeitmusik, давно отошли от редуционистской эстетики, сама ее оптика оставила след на механике их взаимодействия. Можно сказать, что это столь же детализированная многослойная работа с подвижными звуковыми конstellациями, но уже освобожденная из клетки редуционизма. Освободившись, музыка трио задышала свободной энергией по всему спектру громкостной динамики. Звуки то повисают в воздухе, деликатно соприкасаясь наподобие трубок бар чаймс, то бьются в бешеной агонии, а отношения между музыкантами оборачиваются полем бесконечных возможностей.

Одно из важнейших свойств звуковых объектов, с которым имеет дело экспериментальная импровизация, это их способность переставать быть собой и меняться на уровне внутренней структуры, т.е. терять одни качества и приобретать новые. Звуковые объекты в этой ситуации не герметичны, а законы, по которым они живут, изменчивы. Взаимовлияние, метаморфозы, новые органические соединения – это то, что характеризует музыку Томаса Лена и Маркуса Шмиклера. Как и в случае Perlonex, объекты вступают в различные отношения и взаимодействуют: ритмически, тембрально, темпорально.

У обоих музыкантов классический бэкграунд. Томас Лен окончил Кельнскую высшую школу музыки по классу фортепиано, с 1982 года активно выступал как академический пианист, но уже с начала 90-х преимущественно занимается живой электроникой, используя винтажный модульный синтезатор EMS Synthi A. Маркус Шмиклер в 90-е изучал электронную музыку у Ханса Ульриха Хумперта и композицию у Йоханнеса Фритча, параллельно работая на переднем крае экспериментальной электроники и электроакустики вместе с музыкантами, группировавшимися вокруг кельнского лейбла A-Music.

Основная тема их музыки – преодоление разного рода оппозиций: аналог – цифра, стабильность – разрушение, событие – процесс, – противоречие между ними снимается и одно незаметно переходит в другое. Лен и Шмиклер сумели выработать между собой практически прямой контакт: кажется, что скорость их реакций равна скорости передачи сигнала в замкнутой электрической цепи. При этом музыкальные языки обоих хорошо дополняют друг друга, достигая синергии на разных уровнях. Благодаря Лену музыка становится предельно тактильной. Его неповоротливый синтезатор – идеальный инструмент в руках виртуозного пианиста, работающего с электронным медиумом как с акустическим, превращая его из генератора звука в физический объект (реконтекстуализация инструментов – одна из главных тем экспериментальной импровизации).

Головокружительно скоростная игра Лена на клавиатуре DK-2 и контроллерах прерывает волновые интерференции Шмиклера как бы короткими замыканиями. В противоположность дискретности Лена, Шмиклер, мастер компьютерной музыки, выстраивает сложные линейные ассамбляжи посредством аудиосинтеза и алгоритмов в SuperCollider, с упоением вырисовывая каждую деталь. Еще с 90-х годов он сохранил модернистские амбиции новатора, одержимого идеей создания уникальных электронных звуков, которых до этого никогда не существовало в природе.

<https://www.youtube.com/watch?v=RSMT-DnXCI>

В результате получается живая эко-система, которая при этом может быть очень разной. К примеру, на последнем их альбоме с неслучайным названием «Neue Bilder» (Mikroton, 2017), мы уже наблюдаем более статичный и гомогенный океан звуков: отдельные элементы сталкиваются, делятся на части, пролетают мимо (панорамирование), поднимаются из небытия и снова погружаются в бездну. Материал, как водится у дуэта, был исполнен на концерте квадрофонически и уже после творчески переработан Шмиклером в стерео для релиза. Многоканальные корни записи проявляют себя в текстурном разнообразии, пространственной глубине, и в том, как распределяются звуковые объекты в пространстве.

В числе фундаментальных проблем экспериментальной импровизации – проблема субъекта: кто производит звук? Кто я? Где граница между мной и инструментом? Насколько реальна моя автономия? Музыкант Маттин, составитель сборника «Noise & Capitalism», предлагает в ситуации сольной и коллективной импровизации выявлять принципы, на которых в условиях позднего капитализма конструируется субъект и ложные представления о собственной автономии, тем самым денатурируя этот процесс и показывая условность «свободы» в свободной импровизации: «Я предпочитаю смотреть на импровизацию как на исследование нашей несвободы»⁸.

Композитор, музыкант и мультидисциплинарный художник Альфред 23 Харт разделил свою собственную музыкальную историю с историей международной свободной импровизации, начав заниматься этой музыкой в 1960-е годы, в авангарде тогдашней немецкой сцены. Практически сразу Харта отличало от немецких коллег стремление ставить под вопрос свою субъектность как импровизатора, вскрывая глубинные звуковые, политические и культурные условия функционирования музыки. Дуэт с Хайнером Геббельсом, впервые принесший Харту настоящую известность, занимался деконструкцией песен революционного композитора Ханса Айслера, импровизационными перформансами на основе текстов Бертольта Брехта и Курта Швиттерса. Геббельс и Харт включали в свою музыку самые разные медиа – звуковую поэзию, электронику, манипуляции с магнитной лентой, полевые записи, найденные объекты, уличный политический театр (оркестр Sogenanntes Linksradales Blasorchester).

<https://www.youtube.com/watch?v=HyqZrbTBZ6Q>

Проекты Харта 80-х отличает дистанция по отношению к результату, понимание того, что формальные поиски как индивидуальное выражение могут развиваться по направлению к дурной бесконечности, достигая точки, когда этот своеобразный формализм начинает копировать ту систему культурного производства, которой импровизационная музыка изначально себя противопоставляла. Будь то панк-джазовая группа Cassiber (с Кристофом Андерсом, Хайнером Геббельсом, Крисом Катлером), концептуальный политический проект Duck and Cover (Джордж Льюис, Фред Фрит, Том Кора, Крис Катлер, Дагмар Краузе), совместный с Геббельсом музыкально-театральный проект Nach Aschenfeld, – их все сопровождает ощущение ложности идеологии свободы поисков по проторенным путям.

Образ музыканта и художника, который конструирует перед нами Харт, воплощается в достаточно энигматической фигуре (цифра «23», взятая из «Книги перемен» и включенная им в свое имя, только подчеркивает эту мистическую сторону его деятельности). При этом политическое измерение в его работах затрагивает вполне конкретные и актуальные вопросы. Размышления о «холодной войне» и о том, как глобальная политика влияет на жизнь людей, бывшие в фокусе внимания групп Duck and Cover и Oh Moscow, нашли неожиданное продолжение в последние годы. Теперь, когда Харт переместился в Сеул, он часто проводит время на границе с КНДР.

Музыкальные и мультимедийные проекты, сайт-специфические звуковые инсталляции и перформансы Харта выразили его личный взгляд на состояние мира, разделенного милитаризованными границами и геополитической паранойей. С одной стороны, это отсылает к его собственной биографии, к условиям, в которых он вынужден был существовать и творить на протяжении десятилетий в стране, разрезанной границей двух воюющих мировых систем. С другой, эта уникальная локация дает материал для осмысления современности и того, что значат государственные границы уже в сегодняшнем глобальном мире.

<https://www.youtube.com/watch?v=r2pts0k4QZ0>

Будучи незаурядным джазовым саксофонистом, по праву считающим своими учителями Джона Колтрейна, Альберта Айлера и Эрика Долфи, Альфред Харт в то же время формировал свой музыкальный праксис под очевидным влиянием Флюксуса и Дармштадской школы. Возможно, эта стратегия дистанции и иронии по отношению к себе – краеугольный камень хартовского акционизма, противостоящего пафосу демиурга-импровизатора 1960-х – 70-х годов.

Последний вопрос, который стоит затронуть, это критика медиума в экспериментальной импровизации. Эта критика выходит за рамки привычной для экспериментальной музыки работы с инструментом – его реконтекстуализации, препарирования, объективации. Экспериментальная импровизация, будучи родом из джаза, ко всему прочему занимается осмыслением собственной генеалогии, которая часто закодирована в самом инструменте, наподобие ДНК. Американский трубач Питер Эванс, представитель поколения бруклинских импровизаторов, появившихся на сцене в первой половине 2000-х, – яркий пример схождения этих двух направлений: переизобретения инструмента и переосмысления истории музыки.

https://www.youtube.com/watch?v=ABG6pDNTQ_4

Эванс-композитор и Эванс-импровизатор – две равнозначные фигуры, уживающиеся в одном музыканте. Глубоко впитав в свое время джазовый синтаксис, Эванс особым образом остраивает и реструктурирует его, словно пропуская через интеллектуальную мясорубку композиторской музыки XX века (в числе своих влияний он называет Майкла Финнисси). На альбоме «Ghosts» (More is More, 2011) группы Peter Evans Quintet автореферентность джазовой композиции Эванса раскрывается во всей полноте. Деконструкция здесь не элемент композиции, а базовый принцип, в котором важная роль отводится электронщику Сэму Плуте, сэмплирующему и воспроизводящему импровизацию музыкантов в реальном времени. Воскрешение призраков Кинга Оливера, Луи Армстронга и Билла Диксона необходимо Эвансу для понимания возможностей инструмента, перед тем как погрузиться в «возможные звуковые миры», по выражению Фёгелин. На этом же мета-уровне работает группа с его участием Mostly Other People Do the Killing. Концептуальный альбом «Blue» (Hot Cup Records, 2014), представляющий собой буквальную копию, нота в ноту, «Kind of Blue» Майлза Дэвиса, в своей наглядной критике доводит джазовый язык до полного саморазрушения, растворения в пространстве тотального клиширования (что, по большому счету, и произошло сегодня с мейнстримовым джазом).

https://www.youtube.com/watch?v=UDxAQ_gBbn0

В сольных работах Питера Эванса, по-своему продолжающих новаторские эксперименты трубачей Акселя Дернера и Франца Хаутцингера, мы можем наблюдать лабораторное исследование возможностей инструмента уже после того, как была переосмыслена его история. Что можно сделать с ним дальше? В сущности, сольное выступление – это попытка достичь невозможного,

мечта о расщеплении структуры инструмента и умножении его до размера оркестра. Трансгрессивный эффект в этой ситуации может достигать вполне космических масштабов. Эванс без остановки дует в мундштук на протяжении почти получаса при помощи циркулярного дыхания, поверх своего же непрерывного дрона выстраивает сразу несколько полифонических слоев, вызывает фидбек особым положением раструба по отношению к микрофону, извлекает богатые и разнообразные гармоника из продолжительных тонов. Эти поиски составляют основной интерес экспериментальной музыки – неограниченность возможностей и преодоление физических пределов.

Безусловно, экспериментальная импровизационная музыка не исчерпывается выбранными параметрами, равно как и участниками фестиваля «(по)Джаз осенью». Она бесконечно разнообразна, как разнообразен мир звуков, окружающий нас. Каждый звук и каждый опыт уникален и самоценен, а с помощью особой настройки нашего восприятия мы можем получить доступ к этой глубинной уникальности. В этом смысле экспериментальная импровизация – это игра с ненулевой суммой, в которой сквозь ограничения и иллюзорные формы свободы буквально на глазах прорывается новая звуковая реальность, где каждый получает свой голос. Горизонт возможностей здесь можно отодвигать бесконечно, и это, пожалуй, главный урок, которому нас учит экспериментальная музыка.

¹ Michael Nyman. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge, 1999. P. 1-30.

² Alvin Lucier. *Music 109. Notes on Experimental Music*. Middletown, Connecticut, 2012. P. 97.

³ Jennie Gottschalk. *Experimental Music Since 1970*. NY, 2016. P. 10.

⁴ Salome Voegelin. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. NY, 2014. P. 122.

⁵ Burkhard Beins. *Entwurf und Ereignis // Echtzeitmusik Berlin: Selbstbestimmung einer Szene*. S. 171.

⁶ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Cambridge, 2015. P. 178.

⁷ Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 69.

⁸ We Still Believe in The Power of Improvisation. A conversation between Miguel Prado and Mattin, <http://surround.noquam.com/we-still-believe-in-the-power-of-improvisation/>