

**ДЕРЕК БЕЙЛИ И КОНЦЕПЦИЯ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В  
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ**



Противоречивый характер XX века, свойственные ему глобализационные процессы и научно–технический прогресс, оказали огромное влияние на характер эстетических трансформаций в искусстве, обусловив переосмысление сложившихся, а также рождение новых художественных концепций, стилей и средств. Актуальной в различных сферах интеллектуальной деятельности стала идея подвижности и неопределенности некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы, что в музыкальном искусстве получило 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 и обучался музыке под руководством шеффилдского органиста К. Билтклиффа, а на гитаре вначале его обучал собственный 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 полностью сосредоточился только на музыкальной карьере и совместно с молодыми музыкантами, проявляющими большую склонность к экспериментированию – драмером и перкуссионистом Тони Оксли<sup>1</sup> и контрабасистом Гевином Брайерсом<sup>2</sup> организовал джаз – трио под названием «Joseph Holbrooke» (1963), в котором играл на шестиструнной гитаре собственного изготовления. Эксперименты группы заключались в игре модальных мелодий и модальных гармоний, основанных на простоте мелодической линии и ее заключительных ходов, также на отсутствии постоянного ритма. В результате молодые музыканты пришли к полностью свободной импровизации, которая стала отражением их идейных мировоззрений, связанных со свободой, 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, таких как саксофонист Эван Паркер и барабанщик Джон Стивенс. Он также

---

<sup>1</sup> Тони Оксли впоследствии известный исполнитель и изобретатель новых электронных приспособлений, изменяющих звучание ударных инструментов (в качестве перкуссии иногда использовал кухонные принадлежности или слесарные инструменты) (прим. автора).

<sup>2</sup> Гевин Брайер известный композитор, музыковед и джазмен (прим. автора).

принимает участие в таких коллективах, как «Spontaneous Music Ensemble», «Jazz Composer's Orchestra», «Music Improvisation Company» (основанной им самим). В 1970 году Бейли в сотрудничестве с Э. Паркером и Т. Оксли организывает 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 была логическим продолжением революционных процессов в музыке авангардизма, основа которых была заложена еще в 20–х годах прошлого века А. Шенбергом и его единомышленниками по нововенской школе, создававшими сочинения, в которых бунтарство против традиционных музыкальных форм сочеталось с аскетичностью, элитарной замкнутостью, сознательной изоляцией от широкой аудитории. Сторонники замены тональной основы музыки специально разработанными атональными техниками Шенберг, Веберн и Берг требовали от исполнителей строго следовать партитуре: возможность проявления собственной индивидуальности исключалась, в результате чего они фактически становились невольниками тех формул и расчетов, по которым композиторы создавали свои сочинения.

Начиная с 50-х годов в противовес «музыке тотальной организации» нововенцев наметился иной подход к композиции. Американские композиторы Эрл Браун, Кристиан Вольф, Мортон Фельдман и Джон Кейдж, создавшие новое направление – индетерминизм, практиковали введение случайных элементов – так называемую алеаторику. Это позволяло исполнителям интерпретировать и фантазировать, делая конечный результат неожиданным даже для самого автора, что полностью уравнивало композитора и исполнителя в правах.

На эволюцию современной музыки также оказало большое влияние новаторство джазовых музыкантов – Чарли Паркера, Джона Колтрейна, Сесила Тэйлора, Орнетта Коулмана, Альберта Эйлера, Майлса Дэвиса, внедрившего концепцию модального джаза, тем самым фактически положивших конец диктату традиционного джаза. Свобода мелодического изобретательства явилась шагом к фри-джазу, основным принципом которого стала полная свобода от всяческих 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 том, что отказывается от гармонии, ритма, формы, не отказывается от джазовой идиоматики – фразировки, интонаций и системы акцентов. В отличие от фри-джаза, свободная импровизация либо принципиально не прибегает к стилевой идиоматике, 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 Прево, внесли неоценимый вклад в развитие современного музыкального искусства. Они изобрели нечто совершенно отличное от всего, что было создано ранее и 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 было – искусство создания музыкального образа и вслушивания в звук как творческий процесс.

У Дерека Бейли был особый природный дар – он остро чувствовал эстетические новации своего времени и активно воплощал их в своем творчестве. За свою сорокалетнюю карьеру он объездил с концертами весь мир и его выступления всегда проходили 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. Применение 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 измерения: акустический и электромагнитный. Такой синтез – отличный образец электроакустического устройства с богатыми возможностями абстракции и большим звуковым потенциалом. Используемые им технические приемы: скольжение по грифу гитары, различные флажолеты, удары по струнам (слэп), вибрация как обеими руками, так и всем корпусом инструмента, работа с ручкой громкости и педалями эффектов – все это использовалось с исключительной свободой и изобретательностью и производило 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»<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> Derek Bailey. Биография. <https://www.last.fm/ru/music/Derek+Bailey/+wiki>

состояния. В своей игре он, главным образом, должен руководствоваться исследовательскими и экспериментальными принципами, при этом избегать каких-либо традиций и правил, рассматривая их как идиомы. Хотя идиоматические элементы могут проявляться, но лишь опосредованно.

Большую роль играла неподготовленность исполняемой музыкальной структуры. Импровизация, тем более неподготовленная, или, по определению известного саксофониста-импровизатора Юрия Яремчука, «музыка организованных случайностей, композиция в реальном времени»<sup>4</sup>, – всегда балансирует на грани с непредсказуемым результатом. 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 это имеет место в искусстве свободной импровизации.

Свободный импровизатор одновременно выступает как в роли полноценного исполнителя, так и полноценного 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 пойдёт не так»<sup>5</sup>.

По признанию критиков и коллег (Б. Ватсона<sup>6</sup>, Д. Лэша<sup>7</sup>, Ф. Кларка<sup>8</sup>, А. Сысоева<sup>9</sup> и др.), на поприще свободной импровизации Бейли стоял

---

<sup>4</sup> Цит. по Ю.Яремчук «Музыка организованных случайностей». Код доступа [https://syg.ma/@iuryii-iarjemchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostiei?fbclid=IwAR3o8T\\_IzOUETAiY8STuwQuIJBxCkGA](https://syg.ma/@iuryii-iarjemchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostiei?fbclid=IwAR3o8T_IzOUETAiY8STuwQuIJBxCkGA) (Дата просмотра 28. 01.2019).

<sup>5</sup> Столяр Р. Искусство свободной импровизации у нас застыло на уровне 80-х // *tauga.info*. – 2012. – 9 марта.

<sup>6</sup> Watson, Ben. *The Story of Free Improvisation*. New York: Verso, 2004. – 443 p.

<sup>7</sup> Lash, Dominic. "Derek Bailey's practice/practise." *Perspectives Of New Music* 49, no. 1. (January 1, 2011): 143-171.

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 мыслил Бейли в качестве художественно–эстетической основы своей концепции. Стараясь максимально абстрагироваться от какого–либо музыкального стиля, он своим образом мышления и неординарной игрой на гитаре оказал огромное влияние на последующее развитие свободной импровизации.

Дерек Бейли определял свою музыку как неидиоматическую. Поскольку «идиоматика» в музыке подразумевает обращение к мелодическим, гармоническим или техническим приемам, характеризующим тот или иной стиль в музыке, термин «неидиоматика» означает, скорее, намеренный отказ от любого, ранее сформировавшегося стиля или идиоматических ограничений. Бейли считал, что свободная импровизация – это спонтанный и ничем не ограниченный мыслительный процесс, это стремление к абсолютной свободе, несмотря на недостижимость идеала полной свободы. Свободная импровизация способствует выработке умения творчески мыслить, слушать и слышать; развитию креативных качеств личности; гармоничному взаимодействию людей в коллективе. Качество ее исполнения в большой степени зависит от интеллектуального уровня импровизатора, от его культурного потенциала, его отношения к свободе самовыражения, от той информации, которую он получил в течение своей жизни, переработал в себе 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).

---

<sup>8</sup> Clark, Ph. The Wire Primers: A Guide To Modern Music: Derek Bailey, Verso, 2009. p. 121-129

<sup>9</sup> Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века : дисс...канд. иск.: 17.00.02. / // – М.: 2013. – 253 с.

Свобода, психологическое состояние “высвобождения” – вот его главная цель <...> 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»<sup>10</sup>.

Следует отметить, что схожие по своей сущности понятия «свободная импровизация» и «неидиоматическая импровизация» не тождественны друг другу и отражают несколько разные явления. «Неидиоматика» была характерна для периода становления свободной импровизации и являлась попыткой поиска особого языка, лишённого идиоматичности в любых проявлениях, включая и собственный. Тогда как свободная импровизация, как таковая, уже оформившаяся как метод импровизации и создания музыки, стала развиваться в направлении освоения самых разных языков, сохраняя главную сущностную черту – отсутствие заранее подготовленных рамок и договорённостей. На современном этапе развития свободной импровизации создаваемое музыкантами пространство может включать как язык, выработанный в экспериментах с неидиоматической импровизацией, так и любые другие музыкальные языки, включая и поиск новой неидиоматики.

Идеи Бейли и его единомышленников занимали особое место среди музыкальных новаций XX века. Их трактовка свободной импровизации послужила своеобразным манифестом, исходной точкой в 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 стремился к полному господству исполнителя над результатом, не допуская никаких предварительных планов и указаний. В одном из

---

<sup>10</sup> Bailey, D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd edn, New York: Da Capo Press. 1992. – 160 p.



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»<sup>11</sup>.

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 только 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 Дерека Бейли – я опознаю их мгновенно. И здесь его теории не совпадают с его музыкальной практикой»<sup>12</sup>.

В прессе тех лет шла оживленная дискуссия по поводу того, что по сути представляет собой свободная импровизация. В частности, слышались нарекания по поводу необычного характера звуковой формы музыкального

---

<sup>11</sup> Цит. по Чичилин А. «Феномен свободной импровизации: история и особенности явления» Код доступа <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavlieniiia> (Дата просмотра 29.012019).

<sup>12</sup> Цит. по Чичилин А. «Феномен свободной импровизации: история и особенности явления» Код доступа <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavlieniiia> (Дата просмотра 29.012019).

произведения. Наиболее обсуждаемыми были вопросы соотношения музыкальной материи, звуковой реальности, звуковой идеи, техники и технологичности, также характер 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, понимать 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 – видеозаписи. Но Дерек Бейли считал, что во время записи теряется атмосферность и зрелищность музыкального действия, неразрывность его с духом временем, 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 живого концерта и об эмоциональном импульсе, который передается публике во время живого исполнения.

Спустя несколько десятилетий Дерек Бейли, как бы подводя итоги своих творческих 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 само стремление это было связано со стремлением к соприкосновению со всей музыкальной реальностью – с новыми, живыми, еще не канонизированными музыкальными языками. И вот

это стремление к реальности, а не к канону – главное в идее свободной импровизации»<sup>13</sup>.

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. Ее изучают, пишут монографии и диссертации, устраивают 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 // tauga.info. – 2012. – 9 марта.

---

<sup>13</sup> Цит. по Чичилин А. «Феномен свободной импровизации: история и особенности явления» код доступа: <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavlieniiia> (Дата просмотра 23.01.2019).

2. Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века : дисс...канд. иск.: 17.00.02. / А.Ю. Сысоев // – М.: 2013. – 253 с.
3. Чичилин А. «Феномен свободной импровизации: история и особенности явления» <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavlienii>
4. Яремчук Ю. «Музыка организованных случайностей». Код доступа [https://syg.ma/@iuryii-iarjemchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostiei?fbclid=IwAR3o8T\\_IzOUETAIY8STuwQuIJBxCkGA](https://syg.ma/@iuryii-iarjemchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostiei?fbclid=IwAR3o8T_IzOUETAIY8STuwQuIJBxCkGA)
5. Bailey D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd edn, New York: Da Capo Press. 1992. – 160 p.
6. Clark Ph. *The Wire Primers: A Guide To Modern Music: Derek Bailey*, Verso, 2009. p. 121-129
7. Lash D. "Derek Bailey's practice/practise." *Perspectives Of New Music* 49, no. 1. (January 1, 2011): 143-171.
8. Watson B. *The Story of Free Improvisation*. New York: Verso, 2004. – 443 p.