

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

«ЭЛАСТИЧНАЯ ФОРМА» ГЕНРИ КОУЭЛЛА КАК НОВЫЙ ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ ГИБКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

*Бельх С. Г.*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27а, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена феномену эластичной музыкальной формы американского композитора Генри Коуэлла. Отправной точкой создания такого типа формы стало сотрудничество с хореографом Мартой Грэм. Осознавая проблемы, сопутствующие сложным взаимоотношениям музыки и танца, Коуэлл размышлял над недостатками явления, определяемого им как «интерпретативный танец», подразумевая, что музыка была создана прежде хореографии, и хореографу оставалось руководствоваться исключительно завершенным музыкальным материалом. В статье также приводятся идеи создания мобильной формы для хореографии Джона Кейджа, сотрудничавшего с Мерсом Каннингемом в концептуализации хореографической алеаторики. Кроме проблемы взаимодействия музыки и танца, в статье также анализируются процессы трансформации самого музыкального пространства, его переменчивость, проявившаяся также в творчестве композиторов эпохи «второго авангарда»: К. Штокхаузена, П. Булеза, Э. Брауна, Я. Ксенакиса и Дж. Зорна. Итогом статьи становится констатация того, что концепция «эластичной формы» Коуэлла стала отправной точкой принципиально нового подхода к формообразованию композиторов-сериалистов эпохи «второго авангарда», которые, в сущности, продолжили идеи Коуэлла, бросив вызов линейности причинно-следственных связей.

Ключевые слова: Генри Коуэлл, эластичная музыкальная форма, хореография и музыка, новые концепции, формы авангарда, вторая половина XX века.

HENRY COWELL'S "ELASTIC FORM" AS A NEW EXPERIENCE IN BUILDING A FLEXIBLE MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC SPACE

*Belykh S. G.*¹

¹ Institute of Contemporary Art, 27a, Novozavodskaya St., Moscow, 121309,
Russian Federation.

The article is devoted to the phenomenon of the elastic musical form of the American composer Henry Cowell. The starting point for creating this type of form was a collaboration with choreographer Martha Graham. Realizing the problems associated with the complex relationship between music and dance, Cowell reflected on the shortcomings of the phenomenon he defined as "interpretive dance", implying that music was created before choreography, and the choreographer had to be guided solely by completed musical material. The article also provides ideas for creating a mobile form for choreography by John Cage, who collaborated with Merce Cunningham in conceptualizing choreographic aleatorics. In addition to the problem of the interaction of music and dance, the article also analyzes the processes of transformation of the musical space itself, its variability, which also manifested itself in the works of composers of the era of the "second avant-garde": K. Stockhausen, P. Boulez, E. Brown, Y. Xenakis and J. Zorna. The result of the article is the statement that

Keywords: Henry Cowell, elastic musical form, choreography and music, new concepts of avant-garde form, the second half of the 20th century

Американский композитор, теоретик и известный пропагандист новой музыки XX века Генри Коуэлл, чье творчество долго находилось вне исследовательского интереса, в своем фундаментальном труде «Новые музыкальные ресурсы» («New musical resources», 1930) [1] предопределил многочисленные открытия эпохи «второго авангарда». Этот фундаментальный по своим качествам труд, несмотря на сравнительно скромный объем, стал пророческим. Коуэлл предсказал появление таких композиторских техник, как спектрализм, фокусирующийся на внутреннем пространстве звука, создал теоретические предпосылки создания теории кластеров (комплексных звучаний), предложил идею соответствия частот звуковысотностей ритмо-временным параметрам. Не менее революционным стало и совершенное Коуэллом открытие «эластичной формы» музыки для современного танца.

В своей творческой деятельности Коуэлл активно сотрудничал с хореографами. Он написал множество произведений для современного танца Дорис Хамфри, Чарльза Видмана и Марты Грэм. Исследователь Л. Миллер

утверждает, что он обладал уникальной способностью «превращать потенциально унылую работу в возможность междисциплинарного обмена эстетическими идеями» [2, р. 4].

У Коуэлла было свое собственное видение проблемы взаимодействия музыки и движения: он полагал, что хореографы современного танца начала XX века вступали в конфронтацию с идеей «интерпретативного танца», представлявшего собой разработку хореографии на основе ранее сочиненной музыки, где последняя была лишь возможностью интерпретации музыки. Этот процесс ставил танец в подчиненную позицию перед звуковым материалом [2, р. 6]. Сопровождавший уроки танцев на фортепиано в качестве концертмейстера и сотрудничавший с различными хореографическими труппами, Коуэлл считал, что отсутствие музыки способствовало появлению шаблонных танцевальных движений. «Почти во всех случаях музыка не интерпретировалась должным образом. Интерпретирующие танцы обычно были примерно одинаковыми, независимо от той музыки, на которую они были поставлены», — писал Коуэлл [2, р. 6]. Чтобы создать пространство для «встречи музыки и танца», в которой последний будет четким с позиции музыкальной формы, хореографу необходимо дать свободу внесения изменений. В этом случае музыка стала бы менее жесткой конструктивно, чем обычно, и смогла бы открыть в себе больше возможностей для гибкости материала. Такую гибкую конструкцию, складывающуюся в итоге в гармоничную музыкально-танцевальную композицию, строящуюся из структур, свободно объединяющихся в целое подобно детскому конструктору, Коуэлл предложил назвать «эластичной формой» [3, р. 88].

В статье «О музыке и концертном танце» (1937) [3, р. 89] Коуэлл пояснил, что эластичная форма «практична, адаптируема и ориентирована на процессы трансформации, которые могут возникнуть при создании хореографической композиции» [3, р. 89]. Новая концепция формы, в контексте оригинальной трактовки музыкального пространства, у Коуэлла появилась в 1930-х годах. Она представляла серию приемов расширения и сжатия мелодий, специфических принципов построения и более мелких разделов — фраз, или же предложений.

На практике эти правила допускали повторение или пропуск отдельных мелодических фраз, содержали возможности корректировки ритма, а также создавали условия для вариативности использования ударных инструментов. Контрапункт музыки и танца, предполагающий универсальность в построении гибкой конструкции, был призван решить проблему автономии путем формирования новой системы отношений музыки и танца.

Некоторые хореографы в принципе научились обходиться без музыкального сопровождения, фокусируясь на звуке движения тела. Иные мастера

современного танца сначала создавали хореографию и лишь после этого приглашали композитора к созданию музыки. Американские композиторы Генри Коуэлл, затем Джон Кейдж, Лу Харрисон, и особенно Луис Хорст, постоянный композитор Марты Грэм, в период с 1926 по 1948 год работали именно таким образом. Наблюдая за танцем, фиксируя элементы танцевальной структуры, осознавая специфику работы конкретного хореографа, они только после получения видимого хореографического результата приступали к созданию музыки, соответствующей хореографии. Коуэлл — как подлинный новатор — в своем творчестве стремился найти альтернативные решения, которые бы принадлежали в равной степени к обоим видам искусства. В одной из своих первых статей, посвященных проблемам музыки и танца («Как связаны музыка и танец?», 1934), Коуэлл сетовал на то, что существовавшая проблема с интерпретацией танца музыкальными средствами не решалась [2, р. 6]. Так называемые «интерпретативные формы танца», под которыми подразумевалось следование хореографии метро-ритмическим и структурным основаниям, той или иной музыкальной композиции, были аналогичны музыкальным формам в расстановке акцентов и соответствии пластики музыкальным фразам. И это соответствие не зависело от стиля музыки, на которую опирался тот или иной интерпретативный танец. Присутствовала четкая форма, соответствовавшая музыкальной структуре, но при этом ни мелодическая специфика, ни особенность гармонической структуры музыки (наличие или отсутствие диссонансов) не учитывались. Танцевальная музыка существовала как контур, или рамка, для создания хореографии. Даже в творчестве величайших хореографов, предполагал Коуэлл, «интерпретирующий танец» не был гармоничным сочетанием музыки и движения. Произведения Айседоры Дункан, например, исполнялись под аккомпанемент «величайших шедевров» из классики, но используемая в качестве основы для танца музыка была сама по себе настолько интересной, что отвлекала внимание от созерцания танца, обеспечивала явное преобладание слышимого над видимым. Эта принципиальная невозможность достижения рецептивной гармонии для Коуэлла была очевидной и создавала необходимость построения иных отношений музыки и танца.

Несмотря на функциональное равноправие голосов, в условиях полифонии существуют определенные правила переключения внимания. Например, при появлении темы фуги композитору необходимо обеспечить «разрежение звукового материала других голосов». Противосложение темы фуги также не должно быть доминирующим. Таким образом осуществляется управление слушательским восприятием и нацеливание его на главное, то есть на проведение темы.

В процессе работы с хореографом Мартой Грэм в 1934 году у Коуэлла родилась идея создания контрапунктических отношений музыки и хореографии, в которых музыка и танец взаимодействуют на основе переключения

планов восприятия [2, р. 6]. Одним из наиболее интересных хореомузыкальных проектов стало создание в сотрудничестве с Мартой Грэм «Синхронии» (1930) — произведения, которое Коуэлл впоследствии переработал и оркестровал. «Синхрония» была изначально задумана как совместная работа, название которой отражает идею композиции как синтеза искусств, в котором и музыка, и танец, и сценография представляли бы равновеликие, хотя и полуавтономные части художественного целого. Новизна «Синхронии» заключалась в том, что вместо музыки, предназначенной для танца (с согласованными заранее движениями), эти две составляющие (хореография и музыка) должны были бы выступать в контрапункте, а иногда даже и в оппозиции по отношению друг к другу. В аннотации, написанной для программы так и не состоявшейся премьеры, говорилось о существовании векового конфликта между хореографом и композитором. Решение, предложенное Коуэллом, было оригинальным: подобно тому, как в трехголосном полифоническом музыкальном произведении один из трех голосов контрапункта может оставаться неподвижным, два других в то же самое время движутся. Аналогичные эпизоды можно найти в «Синхронии», где музыка достигает своей кульминации именно в тот момент, когда танец уходит на второй план и наоборот [2, р. 6]. Третьим «контрапунктическим голосом» хорео-светозвуковой полифонии должны были стать световые эффекты. «Синхрония» в таком виде, то есть с танцем и световыми эффектами, никогда не исполнялась, а концертная версия, премьерой которой состоялась в Париже в июне 1931 года под руководством дирижера Николая Слонимского, была очень популярным сочинением.

Контрапункт музыки и танца — концепция, которой были вдохновлены и другие американские композиторы и хореографы. Известно, что сама идея эластичной формы была позаимствована Коуэллом у композитора Перси Грейнджера. Пьеса последнего «Случайный раунд» «Random Round» (1912–1914) была создана методом структурной мобильности для музыки, которая в свою очередь должна была исполняться в сочетании с танцем [2, р. 8]. Идея создания мобильной формы возникла у Грейнджера благодаря знакомству с музыкой коренных жителей острова Раротонги, входящего в состав островов Кука в Полинезии. Прослушав коллекцию фольклорных записей, Грейнджер заметил, что песни строились частично на импровизациях, в зависимости от того, кто исполнял ту или иную песню. Имела также место и «общинная импровизация» [4, р. 296]. Грейнджер принял для себя этот принцип, построив по аналогии пьесу «Случайный раунд». Вариабельным является даже сам инструментальный состав пьесы: в 1912 году Грейнджер включил в него мандолину, фортепиано, ксилофон, челесту, колокольчики, резонотон, или маримбафон, струнные и духовые инструменты [4, р. 298]. В зависимости от доступности и возможности использования инструментов

дирижер мог варьировать состав. Он же определял и то, каким в итоге будет финальный тембровый облик композиции. Подобно песням Раротонгана, вдохновившим Грейнджера, «Random Round» был представлен в виде музыкальных фрагментов, которые также можно было объединить в макроструктуру. Начиная с 1916 года, Грейнджер решил вовсе отказаться от принципа музыкальной мобильности, в то время как Коуэлл, напротив, изучив «Случайный раунд», пришел к своему собственному варианту метода структурной мобильности музыки, предназначенной для танца.

Очевидно, что концепция эластичной формы не была уникальным изобретением Коуэлла, а, скорее, явилась следствием начала процессов трансформации формообразования, в музыкальной композиции XX века. (Тенденция проявилась в Европе в конце XVIII века вместе с Musikalisches Würfelspiel («Музыкальной игры в кости») — весьма популярным для своего времени интеллектуальным развлечением. Показательным в плане развития европейского музыкального формообразования эпохи барокко также является творчество композитора и теоретика Иоганна Филиппа Кирнбергера.)

В своих концепциях свободной структуры Грейнджер и Коуэлл отталкивались от потребностей исполнителей. Для Коуэлла это было взаимодействие с танцем, для Грейнджера — осознание ценности музыкальной свободы и интерпретации, предоставление исполнителям возможности непосредственно участвовать в процессе создания композиции.

И то, и другое мотивировало на создание свободной формы Джона Кейджа (1912–1992). Работая с Мерсом Каннингемом, он пошел параллельным курсом (1919–2009), разработав несколько хореографических композиций с использованием ударных инструментов и препарированного фортепиано. На ранних этапах сотрудничества Кейдж создавал аккомпанемент к танцу только после того, как хореографическая партитура завершилась (в данном случае имеется в виду хореографический текст, а не нотация). «Танцовщики определяли структуры музыки для танца: столько-то тактов размером 4/4, затем столько-то тактов размером 5/4, и т. д., аналогично тому принципу, по которому работал композитор классических балетов. После этого первого этапа Кейдж сочинял музыкальные фразы, соответствующие предложенной структуре. Таким образом, его композиция была полностью продиктована и соподчинена хореографией. И для него это также была ситуация, которую он считал для себя неприемлемой» [5, р. 216]. Все то, что в свое время для Коуэлла было симптомом разногласий между музыкой и хореографией, в равной степени не устраивало Кейджа. Композитор критически относился к концепции «идентичности» музыки и танца, ставил под сомнение также и «неконструктивное» использование ударных инструментов хореографами. При использовании ударных инструментов он полагал, что хореографам придется полностью следовать

их ритмам через движения. Функция ударных — «подчеркивать и акцентировать эти движения», не давая ни малейшего шанса «особой роли звука в композиции в целом» [5, р. 216]. По мнению Кейджа, музыка должна быть «чем-то большим, нежели аккомпанемент». Она должна была стать «неотъемлемой частью танца» [5, р. 218]. Творческий процесс создания музыки и танца — взаимообусловленный и крайне сложный. Идея подчиненной роли одного из составляющих этот синтез видов искусств другому для XX века была неактуальной, и требовался принципиально новый подход. Поиски нового синтеза в хореографии и музыки, воплощенные в творчестве и теории немецкого композитора Бернда Алоиза Циммермана, также можно соотнести с концепциями Коуэлла и Кейджа. Циммерман пишет о «балете будущего», говоря о чистой форме балетной музыки, где музыка перестанет прислуживать, как было со времен Петипа, и будет иметь с танцем равные права. Два независимых пласта — «абсолютной музыки» и «абсолютного танцевального движения» — должны образовывать контрапункт. Им необходимо взаимодействовать по принципу взаимопроекции структур музыкальных на танцевальные и наоборот, как виделось композитору [6, с. 195]. Хореография как живой материал, связанный с движением и его физическим носителем — человеком, требовала создания новой, незакостенелой музыкальной формы. Идеальным выходом из сложившейся ситуации стала концепция «эластичной формы» Коуэлла.

Применение эластичной формы музыки в танце, с практической точки зрения, позволяет правильно согласовывать движения тела с элементами музыкального материала. Такого рода гибкая конструкция предполагает создание и последующее использование музыкальных структур-блоков, которые танцовщики смогут «расширять, сжимать, повторять, пропускать, транспонировать, возвращать или менять местами различными способами, позволяя звуку реагировать на хореографию, не нарушая ее собственной значимости» [2, р. 5].

Почему главной задачей Коуэлла в разработке теории эластичной формы было удовлетворение потребностей стремительно развивающейся хореографии? Ответ на этот вопрос стоит искать в биографии композитора. Вслед за статьей 1937 года, опубликованной в «Dance Observer» [7, р. 7–8], последовал новый творческий опыт, в котором вариативность музыки, предназначенной для хореографии, с практической точки зрения стала просто необходимой. Идеи, высказанные Коуэллом в его программной статье «Связь музыки с концертным танцем» (1937), и те способы, которые помогают в реализации взаимодействия, можно обозначить в следующих тезисах:

1. Каждая мелодическая фраза должна быть построена так, чтобы ее можно было расширять или же, напротив, сокращать по размеру или продолжительности за счет укорачивания или удлинения определенных тонов [7, р. 7];

2. Каждое предложение не только может иметь разную длину, но и должно быть сконструировано таким образом, чтобы его можно было использовать в качестве блочной единицы в общей структуре. Это означает, что его можно было бы затем повторить либо в первоначальной, или в вариативной форме, если необходимо расширить эту часть танца [7, р. 7–8].

3. Каждая секция должна быть сконструирована таким образом, чтобы ее можно было использовать тем же способом, что и предложения, то есть она должна также быть способной к расширению или сжатию масштаба в зависимости от количества повторений, обычно используемых в предложениях [7, р. 7–8].

4. И предложения, и разделы могут быть расположены таким образом, чтобы их можно было смешивать; и они не всегда появляются в одном и том же порядке [7, р. 7–8].

5. Предположим, что используются три разных блока. Здесь действует принцип ротации: материалы блока могут появиться впервые в порядке 1, 2, 3, 1 и далее следовать в порядке 2, 3, 2, 1. В случае, если не все возможные порядки удобны применительно к вариативности формы, композитор может указать, какие из них могут быть использованы для трансформаций, а какие следует оставить неизменными [7, р. 7–8]. Хотя такой способ упорядочения материала и может привести к фрагментированному характеру композиции, в силах композиторского мастерства смягчить или устранить такие проблемы через выбор соответствующего материала, который бы предполагал подобный путь становления композиции. Очевидно, что, с точки зрения Коуэлла, гибкость секций помогает «подстроить» музыку под танец. В этом случае возникает вопрос: «Насколько возможно сохранить идентичность композиции и ее смысловое содержание при использовании такого количества вариантов?»

6. Мелодическая и гармоническая логика формы должны быть адаптированы к идее эластичной конструкции. Необходимо также, чтобы материал можно было сыграть на фортепиано, так как этот инструмент обычно находится под рукой, и он необходим для репетиций. Во многих других случаях, напротив, желательно использовать при исполнении другие инструменты, поскольку фортепиано из-за кулис звучит бесцветно. Они должны быть расположены таким образом, чтобы можно было использовать либо оркестр, либо инструмент, ведущий основную мелодию или же несколько линий в контрапунктическом соединении [3, р. 88–89].

Коуэлла интересуют практические вопросы исполнения произведения при условии наличия определенных музыкальных инструментов. Выбор фортепиано, которое доступно в большинстве танцевальных студий, способствует поиску внутри него новых тембровых возможностей. Этот процесс нам известен в творчестве Джона Кейджа. Его изобретение препарированного рояля,

заменявшего ударную установку, которая требовала бы дополнительных расходов на оплату ударника и была неосуществима в условиях малых масштабов помещений для репетиций, было остроумным и изобретательным решением вопроса. Этой же причиной объясняется и применение жесткой препарации — фиксации болтов и гаек, так как струны пианино, в отличие от рояля, расположены вертикально и никакие приспособления положить сверху на струны невозможно.

Коуэлл в своем творчестве часто предлагает квази-барочный инструментально неидентифицированный принцип выбора ансамбля или солирующего инструмента. Ему кажется правильным применять диапазонный принцип: высокую партию следует «играть либо на флейте, либо на скрипке, средний регистр — либо на альте, либо на кларнете, а нижний — либо на виолончели, либо на фаготе и т. д.» [3, р. 89].

7. Таким образом, пьеса может быть короткой. Ее минимальная длина определяется путем озвучивания каждого предложения и раздела только один раз или до тех пор, пока это необходимо. Пьеса может быть, напротив, и более длинной, так как возможны по желанию повторы секций (*ad libitum*) (Коуэлл, 1937) [3, р. 89].

Коуэлл считает, что идеальная композиция для танца — это особый тип игры с несколькими вариантами возможного чередования используемых тематических блоков эластичной формы для танца. Таким образом, необходимо, чтобы «композиция, в любом ее возможном представлении, имела бы форму, легко адаптируемую к требованиям танца. Этот фактор является существенным как для хореографа, так и для танцовщиков, с которыми он работает [3, р. 89]. С этой точки зрения, роль композитора состоит в том, чтобы создать легко адаптируемые к конкретным задачам блоки музыкальной формы. Музыкальный материал с его индивидуальным ритмом, пластичностью музыкальных фраз и предложений, адаптивностью гармонической структуры должен обладать возможностью «эластичности». Все это позволяло бы «регулировать» и «расставлять» этот материал по принципу построения целого в конструкторе Lego. Эти структуры, в своем генезисе, изначально предусматривали бы повторение, возможность трансформации и пропуска определенных частей и фрагментов в соответствии с потребностями хореографии [3, р. 89].

Композитор Норман Ллойд (1909–1980) описал представление музыки *Immediate Tragedy*, написанной Коуэллом для хореографии Марты Грэм, следующими словами: «Не зная, сколько времени длилась та или иная часть танца, Коуэлл изобрел метод, который он назвал “эластичной формой”. С ее помощью музыка могла полностью соответствовать танцу. Я хорошо помню тот день, когда в Bennington пришла музыка. Мы с Луи Хорстом посмотрели на партитуру и поняли, что никогда ничего подобного не видели.

Коуэлл написал две основные фразы, которые можно было сыграть на гобое и кларнете. Каждая фраза существовала в двухтактной, трехтактной, восьмитактной версиях и т. д. Все что было необходимо, это подогнать пятитактную музыкальную фразу к пятитактной танцевальной фразе» [3, р. 89]. По словам Ллойда, процесс адаптации музыки к танцу занял около часа, а общий эффект был в полном единстве, как будто музыка и танец рождались одновременно [3 р. 89].

Помимо того, как музыка Коуэлла приспособиваясь к движению тела, композитор имел возможность изложить свои музыкальные идеи и «проверить» их в режиме реального времени на сцене. Поэтому при работе с открытыми формами перестановку частей целого можно было легко осуществить в соответствии с потребностями движений и темпов, которые, в свою очередь, соответствовали бы идеям хореографа. Однако в тот момент, когда Коуэлл в 1937 году создавал музыку для Марты Грэм, он физически не мог посетить ни одну из репетиций в ее танцевальной студии, посмотреть хореографию, чтобы создать к ней музыку, так как находился в тюрьме Сан-Квентин по обвинению в аморальном поведении. Этот досадный факт биографии композитора и является главной причиной появления вариативной формы.

В статье Миллера, посвященной «генезису эластичных форм» Коуэлла, упоминается, что 20 марта 1937 года Марта Грэм обратилась к мачехе композитора Олив с просьбой помочь ей попасть на свидание к Коуэллу в тюрьму Сан-Квентин, так как она собиралась поехать в Сан-Франциско для проведения своих концертов. Грэм попросила Коуэлла создать музыку для своего танца — двух композиций под названием «Немедленная трагедия» и «Танец печали по поводу гражданской войны в Испании». Тот момент, когда Марта Грэм получила партитуру Коуэлла с сочинением «Сарабанда», описан следующими словами: «Мы с Луисом Хорстом посмотрели ноты и согласились друг с другом, что никогда не видели ничего подобного. Коуэлл написал две основные фразы, которые можно было сыграть на гобое или кларнете. Каждая из музыкальных фраз существовала в двухтактной, трехтактной и восьмитактной версиях. Все, что было необходимо, это подогнать пятитактную музыкальную фразу к соответствующей танцевальной фразе или же сделать такие наложения, которые бы считались необходимыми. Процесс поиска соответствия занял около часа. Общий эффект был полным единством» [2, р. 7].

За четыре года заключения Коуэлл создал различные варианты эластичных форм для танцевальных композиций Бонни Бёрд, танцевавшей в 1930-е с Мартой Грэм, и труппы Бёрд в Сиэтле, и для Мэриан Ван Тюил в Окленде, которая также сотрудничала с различными композиторами из сообщества Миллс-колледжа. Помимо Коуэлла, Грэм работала также и с Лу Харрисоном, а затем и с Джоном Кейджем.

Революционные идеи Кейджа можно обнаружить в творчестве Коуэлла. Исследователь М. Переверзева пишет о том, что «хореограф-новатор, один из основоположников танца-модерн Мерс Каннингем (1919–2009) в творческом сотрудничестве с известным композитором-экспериментатором Джоном Кейджем (1912–1992), длившемся многие десятилетия, разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки» [8, с. 72]. Имели ли представление Кейдж и Каннингем об эластичной форме Коуэлла, остается загадкой. Корни коуэлловской эластичной формы, аналогичной «мобильной форме танцевальной постановки» Кейджа – Каннингема, уходят в 1937 год, в период заключения Коуэлла в Сан-Квентине. Именно тогда композитор нашел остроумное и оригинальное решение для создания музыки к танцу без возможности взаимодействия с хореографом.

С 1938 года Кейдж работал концертмейстером у Тонни Бёрд и таким образом искал свой метод работы с хореографией. Влияние Коуэлла на Кейджа и его деятельность в Сиэтле было велико. До изобретения препарированного фортепиано для хореографических композиций Кейдж был увлечен созданием музыки для ударных инструментов. На своем первом же концерте музыки для ударных инструментов 9 декабря 1938 года Кейдж включил в программу три композиции Коуэлла, опубликованные в 1936 году на страницах сборника «New Music Orchestra Series» [2, р. 5]. Для второго концерта 19 мая 1939 года Кейдж долго искал музыку для аналогичного состава ударных инструментов и в итоге принял для исполнения партитуру композиции «“Пульс” Коуэлла» [2, р. 6]. В третьей программе концерта, состоявшегося на полгода позже, 9 декабря 1939 года, Кейдж представил сочинение, получившее название «Возвращение», исполненное как дополнение к его же «Пульсу».

Спустя много лет после скандальной премьеры балета по пьесе Жана Кокто «Свадьба на Эйфелевой башне» на музыку «шестерки» Бонни Бёрд и Джон Кейдж поставили балет на тот же самый сюжет в Корнуоллской школе искусств в Сиэтле. Затем по личной просьбе Джона Кейджа группа американских композиторов написала в 1939 году еще одну групповую партитуру к этому произведению. В групповой проект Кейдж включил и Коуэлла. Получившаяся в итоге постановка содержала части музыки Кейджа, Коуэлла и Джорджа Маккея [2, р. 7]. Для этой постановки Коуэлл прислал Кейджу пять номеров: «Веселое открытие занавеса» для фортепиано, «Финал поезда» для шести ударников и три «Ритурнели». Но Бёрд использовала только первые две пьесы, посчитав ритурнели слишком «неудобными» для своего танца.

Коуэлл ответил на письмо Бонни Бёрд 2 апреля 1939 года, в котором она описала выступление 25 марта. Она выразила сожаление, что ритурнели были написаны в неприемлемом для нее метроритмическом варианте.

Ее категорически не устраивала нерегулярная пульсация ритмических долей. И хотя свойства эластичной формы позволяли действовать в вариативном поле, Бёрд хотелось еще большей эластичности самого ритмического содержания. Она стремилась к чередованию регулярных и нерегулярных пульсаций с возможностью свободного перехода «от одного к другому по своему усмотрению», исходя из потребностей движения [2, р. 6]. В итоге из трех ригурнелей лишь одна оказалась образцом эластичной формы. Остальные части были написаны как жестко фиксированная композиция. Первый из ригурнелей, хотя и был полностью четко зафиксирован, но все же допускал вариативность в перестановках отдельных тактов или же групп тактов. В «Larghetto cantabile» — первого из трех ригурнелей, написанного в тактовом размере 3/2 — за продолжительным и медленным вступлением из двадцати четырех тактов шло восьмитактное трио. В примечаниях к опубликованной партитуре Коуэлл предложил двадцать альтернативных версий первой части (длиной от трех до двадцати тактов) и восемь версий трио (от трех до семи тактов). Все альтернативы музыкальной формы содержат группы тактов из начала и конца раздела; а некоторые включают также и такты, извлеченные из середины композиции. Такие альтернативные варианты создания композиции вызывают ассоциации не с алеаторикой Кейджа, а скорее с открытой формой сериализма эпохи «второго авангарда», именно с Третьей фортепианной сонатой Пьера Булеза (1955–1957). В этом сочинении интерпретатору дана возможность свободного выбора решений в следовании частей, а текст обладает эластичностью и гибкостью. Еще одна аналогия прослеживается в Сонате № 2 «Конкордии» Чарльза Айвза (1915), где композитор применяет принцип вариативности в предложенных двух дополнительных партиях, связанных с персонажами, присутствующими в образном содержании произведения, которые можно исполнять или же не исполнять, по желанию (*ad libitum*).

После освобождения в 1940 году из Сан-Квентина у Коуэлла больше не было необходимости создавать эластичные формы для работы с танцем, поскольку он мог напрямую сотрудничать с хореографом в студии. Поиски новых взаимоотношений между двумя формами искусства, тем не менее, продолжались, и, в частности, в теоретическом ракурсе. В статье 1941 года «Новые звуки танца» [9, р. 64]. Коуэлл обратился к проблеме поиска новых красок в области музыкального тембра. Его привлекали архаичные звуки в качестве танцевального сопровождения, особенно те, в которых нерегулярные вибрации смешивались с регулярной периодической вибрацией, тембры — с высоким содержанием компонентов. Он понимал, что чем более определенным с высотной позиции будет звук, тем в нем меньше слышится ритмическое содержание. Шумовые звуки — ударные по своей сути, и, соответственно, они значительно больше подходят для танца, организуя движения

ритмически. Аналогичной точки зрения придерживался и Джон Кейдж, также предпочитавший работать с препарированным фортепиано и ударными инструментами для хореографических композиций.

Пытаясь найти формы баланса музыки и танца, Коуэлл предвидел ряд событий в музыкальной композиции эпохи «второго авангарда», включая и открытую форму алеаторической композиции. В этом случае, как и во многих других, его выдающаяся роль для развития американской экспериментальной музыкальной часто недооценивалась. Частично в этом был виноват и сам Коуэлл: он часто превозносил свой персональный вклад, игнорируя своих коллег, непосредственно причастных к инновациям (например, в случае с теорией диссонантного контрапункта Чарльза Сигера, основы которого он опубликовал в книге «Новые музыкальные ресурсы» [1], ни разу не упомянув своего педагога).

Эстетика Коуэлла в отношении эластичных форм 1930-х годов была отлична от позиции Кейджа. Вместо того чтобы полностью устраняться от принятия композиторских решений, целью Коуэлла было создание такой партитуры, которая бы отражала его намерения и в то же время обеспечивала альтернативные варианты исполнения. Он стремился к балансу — «золотой середине» между фиксированной и полностью (или частично) контролируемой партитурой или же направляемой в нужной русло импровизацией. Коуэлл не использовал эластичную форму в таких хореографических композициях, как «Трикстер» («Койот») или «Музыка Хани Хольм», которые были созданы уже после освобождения из Сан-Квентина. Его ученик Лу Харрисон также создавал эластичные формы, опираясь на идеи Коуэлла, в ряде театральных и танцевальных пьес с 1941 по 1987 год. Таковы пьесы «Новолуние» («New Moon») 1986 года для хореографа Эрика Хокинса — ряд частей для необычного ансамбля, который путешествовал вместе с труппой, а также композиция «Ариадна» 1987 года для хореографии Евы Солтес. Ее многолетний опыт работы в танце Барата Натаям подсказал композитору идею модального произведения, которое он создал в виде «набора» музыкальных структур для флейты и перкуSSIONИСТА. Его можно «собрать» разными способами, так чтобы танцовщицы или музыканты, или и те, и другие, могли создать желаемый результат.

В 1962–1963 годах Коуэлл переработал свой «Мозаичный квартет» 1935 года в Симфонию № 15 («Тезис») и также создал «Гимн» и вариативную фугу для скрипки и виолончели, «состоящую из коротких сегментов — всего восьми или десяти тактов длиной — полностью взаимозаменяемых [2, р. 7].

Коуэлл переформатировал идеи эластичности формы, пропустив их через призму неопределенности Кейджа для того, чтобы создать «26 одновременных мозаик» для скрипки, виолончели, кларнета, ударных и фортепиано (1963), в которых исполнители играют свои фрагменты партий в любом

порядке, повторяют или пропускают части по своему желанию, а также чередуют свой выбор с фрагментами тишины. Сочинение «26 одновременных мозаик» не предназначалось для хореографии, в нем Коуэлл стремился скорее создать экспериментальную форму, развивающую новаторские принципы формообразования 1930-х годов.

В статье «История экспериментальной музыки в США» Кейдж упоминает Мозаичный квартет Коуэлла: «В нем исполнители любым из выбранных ими способов создают целостность из сочиненных композитором блоков». Затем он также пишет и об эластичных формах, «длина которых может меняться в зависимости от использования или пропуска написанных композитором тактов», отмечая близость современным экспериментальным сочинениям. Итогом этого развития становятся случайные процессы, демонстрирующие «опыт, не отягощенный психологическими посылами, исходящими от композитора» [10, с. 93].

Казалось бы, идея эластичной формы решала практические задачи создания музыки для хореографии. Но в действительности эта концепция изменила не только подход к форме (музыкальному пространству), но и к материалу в целом. Сжатие и растяжение — аддичия и аугментация — музыкального материала оказываются в центре композиторской техники в музыке минималистов. Традиционно родоначальником идей минимализма считают Джона Кейджа. Однако можно со всей очевидностью констатировать, что роль Коуэлла в формировании этих принципов композиции также сложно недооценить.

Способы, с помощью которых можно увеличивать, сокращать, повторять, пропускать или же «перетасовывать» различные музыкальные фрагменты или фразы/блоки, сформировались в дальнейшем благодаря концепциям композитора и теоретика Джеймса Тенни (1934–2006), придавшего им в своей теории структурное единство. В книге «Метаходос: феноменология музыки XX века. Материалы и подход к изучению формы» (1961) [11] композитор пишет о принципиальной новизне звукового материала в музыке XX–XXI веков, формирующего новый подход к музыкальным структурам. Тенни проецирует принципы организации пространства, свойственные изобразительному искусству, на законы восприятия звуковых объектов. Экспериментирование со звуковым материалом в новой музыке наглядно демонстрирует сложность структур и содержания не только потому, что они созданы как результат деконструкции традиционных элементов, а потому, что сами элементы и звуковой материал кардинально изменились. Диссонансные созвучия и интонационно усложненные мелодические линии, звуки недифференцированной звуковысотности ударных инструментов и полученные в результате нетрадиционных способов звукоизвлечения, городские шумы-саундскейпы, электронные звуки, созданные в студии, образуют «элементарный строительный

материал, которые уже не ограничиваются музыкальными тонами» [11, р. 23]. Таким образом, ввиду образовавшегося разрыва между теорией и практикой слушания Тенни предполагает, что наши концептуальные рамки звука должны быть экстремально расширены, чтобы охватить эти новые явления. Он полагает, что необходимо создание «принципа эквивалентности» звуков [11, р. 23]. Тенни опирается на идеи Макса Вертхаймера относительно организационных структур так называемой «перцептивной формы»: «принципы организации визуальных форм могут участвовать в слуховом восприятии» [11, р. 22]. Посредством анализа фрагментов произведений новой музыки, среди которых сочинения Вареза, Веберна и Айвза, Тенни осуществляет деконструкцию традиционных понятий, таких как «фраза», «тема», «аккорд», «последовательность аккордов», «мелодия» и «гармония». Он предлагает ряд концепций звука и звуковых конфигураций с помощью применения законов восприятия изобразительного искусства [11, р. 24], в частности вспоминает и работу Макса Вертхаймера «Законы организации восприятия форм» (1923). В ней автор выделяет следующие составляющие слуховой рецепции: первоэлемент — кланг (от нем. Clang — звук), или сонор, обладающий не только звучанием, но и визуальной формой, и их последовательности. Наиболее важным из этих понятий в данном случае является «кланг», определяемый как «звук или звуковая конфигурация, которая воспринимается в качестве первичной звуковой единицы или слухового гештальта» [11, р. 24]. Термин «гештальт» (Gestalten) — немецкого происхождения, он означает «придание форме значения». В данном случае он подразумевает запланированное действие, в процессе или же завершенное, которое является наиболее подходящим применительно к контексту. Концепция «кланга» является расширением концепции звукового объекта *objet sonore* Пьера Шеффера, ориентированного на восприятие объекта, а не на его акустическую сущность или же понимание технических средств его создания. Она применима не только к конкретной музыке, но также к электронной и к инструментальной.

Термин «*objet sonore*» Пьера Шеффера был предложен для описания мельчайших автономных частиц звукового ландшафта [12]. Для Тенни «объектный сонор определяется как любой звук или серия звуков, процесс создания которых автоматически включает потенциальные эквиваленты различных элементов» [11, р. 53].

В соответствии с концепцией Тенни и обретением нового музыкального опыта субъективное понятие интенсивности связано с увеличением уровня динамики или темпа, и т. д. Переход от «плавного» или «мягкого» тембра к более «резкому» или «пронзительному» звуку, или от более согласного к более диссонансному интервалу также ощущается как увеличение субъективной интенсивности [11, р. 89]. В наиболее интенсивных моментах на каком-либо одном

из параметров происходит «фокусировка» внимания: «...внимание обычно не распределяется равномерно между составляющими элементами, а сосредоточено на одних элементах в большей степени, чем на других» [11, р. 54]. Этот момент «фокуса» внимания Тенни определяет как фокальную точку, используя такие понятия, как «визуальная идея», «фокус камеры, или объектива», чтобы подчеркнуть взаимосвязь контраста между «фигурой и фоном». В музыке эти отношения «построены» на возникновении общих групп, которые мы воспринимаем как единство. Вертхаймер обнаружил, что «похожие визуальные элементы, расположенные близко друг к другу в пространстве, естественно или спонтанно будут иметь тенденцию образовывать группы в восприятии» [13, р. 29].

Булез писал о том, что в новой музыке «форма не может анализироваться в категориях равновесия, смежности, совокупности, последовательности, чередования» [14, с. 280]. И далее французский композитор подчеркивает, что «связанность не станет от этого менее необходимой, но необходимость этого будет поливалентной» [14, с. 280].

Идея блочно-алеаторического построения формы у Булеза, проявившаяся в вышеупомянутой Третьей фортепианной сонате 1955 года, напрямую связана с областью резонанса, определяющего характер тембра, — формантой, а именно так он определяет модули, составляющие вариативную форму. Пять формант (Антифония – Троп – Конstellляция – Конstellляция-зеркало – Строфа и Секвенция), каждая из которых имеет свои собственные подвижные элементы, вливаются в общую форму, которая может быть исполнена в восьми различных вариантах. Отправной точкой концепции для Булеза стала литература — «Книга» («Livres») Стефана Малларме. Центральный формообразующий блок «Конstellляция и Зеркало» стали звуко-визуализированным продолжением стихотворения Малларме «Un Coup de dés». Булез написал серию произведений, в которые алеаторические элементы были включены на нескольких уровнях, включая «Éclat» (1965) («Вспышка»), своего рода алеаторический концерт для дирижера. Особенность «Éclat» состоит в возможности перестановок внутри определенных последовательностей, где возможна ротация от I до IV. Все перестановки — на ответственности дирижера. Поскольку темп и интенсивность этих последовательностей также не являются строго детерминированными и определяются «на месте», интерпретация «Éclat» напрямую зависит от дирижера.

Обнаруживается связь открытой формы и формантного принципа структурирования Булеза с теорией Джеймса Тенни, утверждающей возможность сжатия и растяжения — эластичности звуковых форм, которые образуют «гештальт» (Gestalten). Очевидно также, что теория Джемса Тенни, являющаяся логическим продолжением идеи эластичных форм Коуэлла, напрямую связана и с теорией кластера, оказывающимся на пересечении пространства звука и пространства музыкальной формы. Принцип организации открытой

(в качестве альтернативе эластичной) формы проявил себя в полной мере как новый поворот в музыке сериализма 1950-х годов, когда ограничение композиторской свободы предписываемыми правилами стало удушающим, а идея открытой формы — «глотком свежего воздуха». Третья фортепианная соната Булеза, о которой неоднократно было сказано выше, хотя также обнаруживает очевидные связи с идеями Коуэлла, однако, отличается по принципам организации открытой формы от аналогичных идей формообразования у других представителей Дармштадта, например Штокхаузена.

Самый ранний пример мобильной формы у Штокхаузена мы найдем в его «Klavierstück XI» (1956) и «Zyklus» (1959) для ударных. Он отразил в них свой интерес к алеаторичности структуры самого звукового материала. Позже в его же концепции «Момент-формы» [15, р. 5], по сути своей аналогичной эластичной форме Коуэлла, в таких сочинениях, как «Контакты» (1958–1960), «Моменты» (1958–1960) и «Микстур» (1964), он стремился со всей очевидностью полностью отойти от идеи линейного повествования, сосредоточив внимание слушателя на моменте, который «существует сам по себе» и в отсутствие финальной точки представляет мобильные рамки бесконечности.

В творчестве Янниса Ксенакиса и Джона Зорна также прослеживаются аналогии игровому принципу, расширяющему границы понятия музыкальной формы. В «Дуэли» Ксенакиса композитор использует структуру игры, чтобы наметить 19 тактик взаимодействия двух оркестров. Напротив, игровые фигуры Зорна, его «метакомпозиции» «имеют дело главным образом с формой, а не с содержанием, с отношениями, а не со звуком... импровизаторы на сцене сами являются создателями звука» [16, р. 199]. Другой подход мы найдем в графических партитурах Эрла Брауна, Маурисио Кагеля, Романа Хаубеншток-Рамати и Сильвано Буссотти, предоставляющий целый ряд вариантов трактовки мобильных структур. Во многих случаях результатом композиторской техники становится феномен политемпоральности, впервые теоретизированный Коуэллом в 1930-е годы.

В политемповых композициях присутствуют несколько слоев музыкальной ткани, движущихся в разном темпе. В результате наложений они становятся перцептивно различимыми. Аналогичные примеры можно было найти уже и у Чарльза Айвза в его Симфонии № 4 (1910–1916), где различные размеры записаны в пределах одного такта.

Несмотря на очевидность общих тенденций высвобождения формы, композиторы предлагали исключительно индивидуальные концепции. По мнению американского композитора Эрла Брауна, данная стратегия обеспечивала больший уровень «спонтанности в композиторском процессе» [17, р. 7], позволяя «исполнителю поделить власть над художественным текстом в создании музыки» [18, р. 255].

Свою специфическую трактовку композиции открытого типа предлагает польско-австрийский композитор Роман Хаубеншток-Рамати (1919–1994). В своем творчестве он разделил принципы закрытых (стабильных) и переменных (открытых) форм [17, р. 5]. Работавший в додекафонной технике композитор в какой-то момент отказался от нее в пользу создания «внутренне изменчивых произведений», которые он называл «динамическими закрытыми формами». Они включали в себя музыкальные фразы, составленные из общих элементов, которые предполагали различные комбинации и имели неравную длину. Все компоненты были фиксированными, но их совместное появление в ансамблевой игре оставалось открытым принципом. Отсюда возник парадокс замкнутых форм, образующих открытое поле.

Динамические замкнутые формы подвержены повторению в соответствии с гибким принципом: их появление может быть последовательным и случайным, придавая эластичность этой повторяемости. Гибкое, или же эластичное повторение, на практике сводится к локальному. Оно существует в рамках более масштабных вариаций. Это встречное движение эластичных составляющих музыкальной формы колеблется между предсказуемостью и неожиданностью, навигацией и отклонением от курса.

Хаубеншток-Рамати построил этот принцип через использование циклических структур в качестве мобильных элементов. Была задана общая форма, независимая от темпа, в котором мобили могли воспроизводиться и определены направления движения (по часовой стрелке или же против часовой стрелки). Продолжительность или периодичность циклов могли различаться. Эта концепция Хаубенштока-Рамати часто ассоциируется с мобильными скульптурами Александра Колдера. Мобили Колдера, как известно, послужили источником вдохновения композитора, что отразилось, в частности, в названиях сочинений «Мобиль для Шекспира» и «Интерполяция: Мобиль для флейты». Хаубеншток-Рамати создавал звуковые эквиваленты постоянно самоперестраивающихся движений внутри звуковых форм. «Интерполяция» (1957) для одной, двух или трех флейт содержит двадцать пять различных секций различной длины и звуковой материал, который можно воспроизводить в двух разных направлениях: слева направо или справа налево. Отдельные разделы соединены пунктирными линиями, которые обозначали возможные пути движения исполнительской логики. После того, как направление было выбрано, исполнитель двигался в соответствии с одним из выбранных элементов, используемым в качестве отправной точки. Разделы могли повторяться: в ансамбле флейт (в вариантах для двух или трех флейт) эти разделы повторялись, при этом циклы оказывались несоразмерными. Так возникали перекрывающиеся циклы переменной длины, взаимодействие которых, в свою очередь, создавало ощущение внутренней динамики не зафиксированных

по отношению друг к другу элементов. Их музыкальная пластичность заключалась в динамике циклически смещенных друг относительно друга форм, результатом чего становилась постоянная смена фактуры.

Эластичные формы Коуэлла нашли свое отражение также в ранних образцах творчества американского минималиста Стива Райха (1936). С середины 1960-х до начала 1970-х годов Райх экспериментировал с записью и манипулированием петлями на магнитофонной ленте, благодаря чему он смог открыть свой авторский метод фазового сдвига — «одновременного повторения в двух или более голосах модели с саморегулирующимися изменениями» [20, р. 89], породивший, в свою очередь, «процесс постепенных изменений». В 1964 году Райх начинает проводить эксперименты с магнитофонами в области конкретной музыки. С намерением усилить мелодическую сущность «разговорных» голосов, одновременно сохраняя понимание содержания текста, Райх применяет остинатный принцип и проводит другие манипуляции со словами и фразами, записанными на пленку. Эти эксперименты привели его к открытию техники фазового сдвига, принципы которой можно увидеть в его ранних произведениях «Come Out» (1966) и «It's Gonna Rain» (1965). В первой из этих композиций Райх выбирает фразу «Выйдите и покажите им» (слова молодого человека, арестованного во время беспорядков в Гарлеме) и выстраивает процесс повторения. Райх искажает текст до предела понимания, но создает ритмы постепенного изменения и новые мелодические фрагменты за счет взаимодействия каналов. В своей программной статье «Музыка как постепенный процесс» (1968) Райх говорит о том, что «музыкальные произведения в буквальном смысле являются процессами», «определяющими всё; они и часть, и общая форма одновременно» [20, р. 89]. После экспериментов с петлями и магнитофонной лентой Райх начинает применять эту технику в композициях для традиционных инструментов. Его первой работой в этом направлении была «Фортепианная фаза» (1967), в которой Райх передал процесс от магнитофонной ленты двум фортепиано. Так реализуется эластичность минималистской формы у Райха.

Подводя итоги исследованию, можно констатировать, что появившаяся как следствие невозможности творческой коммуникации с Мартой Грэм идея эластичной формы, возникшая в условиях временного заточения Коуэлла в Сан-Квентине, имела далеко не локальное значение. Эта идея стала отправной точкой принципиально нового подхода к формообразованию. Нарушение линейности и повествовательности, присущее музыке эпохи «второго авангарда», проявилось в создании открытых форм сериализма, а также в эластичности минималистской бесконечной репетитивности. Бросив вызов нарративности причинно-следственных связей в музыкальной композиции, они, в сущности, продолжили идеи Коуэлла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cowell H.* New musical resources. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 178 p.
2. *Miller L.* Henry Cowell and Modern Dance: the genesis of elastic form // *American Music*. 2002. Vol. 20. No. 1. P. 3–10.
3. *Teck K.* Making music for modern dance: collaboration in the formative years of a new American art. New York: Oxford University Press, 2011. 126 p.
4. *Robinson S.* Percy Grainger and Henry Cowell: Concurrences Between Two “Hyper-Moderns”. // *The Musical Quarterly*. 2011. № 94 (3). P. 278–324.
5. *Pritchett J.* The Music of John Cage // *Perspectives of New Music*. 1996. Vol. 34. No. 2. P. 216–223.
6. *Донцева Н. В.* Бернд Алоиз Циммерман. О будущем балета: попытка реформирования / *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 2. С. 194–199.
7. *Cowell H.* Relating Music and Concert Dance // *Dance Observer*ю 1937. No. 1 (4). P. 7–8.
8. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2018. № 4 (57). С. 71–91.
9. *Cowell H.* New Sounds for the Dance // *Dance Observer*. 1941. № 5. P. 64–69.
10. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / пер. с англ. и коммент. Г. Дурново, В. Когана, Е. Миллер, М. Переверзевой и др. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. 384 с.
11. *Tenney J.* Meta-Hodos: a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form. Lebanon: Frog Peak Music, 2000. 62 p.
12. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
13. *Wertheimer M.* Ueber Gestalttheorieю Lecture before the Kant Gesellschaft [reprinted in translation in *A Source Book of Gestalt Psychology* / Ed. Ellis W. D. New York: Harcourt, 1938. P. 1–11.
14. *Петрусева Н.* Пьер Булез: эстетика и техника музыкальной композиции. М; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
15. *Read R. C., Yen L.* A Note on the Stockhausen Problem. // *Journal of Combinatorial Theory*. 1995. № 76 (1). P. 1–10.
16. *Zorn J.* The Game Pieces / C. Cox & D. Warner (Eds.) // *Audio culture: readings in modern music*. London: Continuum, 2004. 206 p.
17. *Welsh J. P.* Open Form and Earle Brown's Modules I and II // *Perspectives of New Music*. 1967. № 32 (1). p. 255.
18. *Brown E.* Panel Discussion: Notational Problems. Paper press(1967). [Электронный ресурс] URL:https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wpcontent/uploads/sites/164/2023/05/Vickery_Scores.pdfented at the American Society of University Professors. 1970 (дата обращения: 10.09.2024).

19. Reich S. Writings on Music Oxford: Oxford University Press Inc, 254 p.
20. Reich S. Music as a Gradual Process (1968) [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf&ved=2ahUKEwiUl-2r67mFAxXbFxAIHReUDsQQFnoECB8QAQ&usg=AOvVaw0NG_6w-fZitF TgK1rz2x-x (дата обращения: 10.04. 2024).

REFERENCES

1. Cowell H. New musical resources. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 178 p.
2. Miller L. Henry Cowell and Modern Dance: the genesis of elastic form // American Music. 2002. Vol. 20. No. 1. P. 3–10.
3. Teck K. Making music for modern dance: collaboration in the formative years of a new American art. New York: Oxford University Press, 2011. 126 p.
4. Robinson S. Percy Grainger and Henry Cowell: Concurrences Between Two “Hyper-Moderns”. // The Musical Quarterly. 2011. № 94 (3). P. 278–324.
5. Pritchett J. The Music of John Cage // Perspectives of New Music. 1996. Vol. 34. No. 2. P. 216–223.
6. Donceva N. V. Bernd Aloiz Cimmerman. O budushchem baleta: popytka reformirovaniya // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2010. № 2. S. 194–199.
7. Cowell H. Relating Music and Concert Dance // Dance Observer. 1937. No. 1 (4). P. 7–8.
8. Pereverzeva M. V. Khoreograficheskaya aleatorika M. Kanningema v kontekste mobil'nykh proizvedenij iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 4 (57). S. 71–91.
9. Cowell H. New Sounds for the Dance // Dance Observer. 1941. № 5. P. 64–69.
10. Kejdzh Dzh. Tishina. Lekcii i stat'i / per. s angl. i komment. G. Durnovo, V. Kogana, E. Miller, M. Pereverzevoj i dr. Vologda: Biblioteka moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2012. 384 s.
11. Tenney J. Meta-Hodos: a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form. Lebanon: Frog Peak Music, 2000. 62 p.
12. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
13. Wertheimer M. Ueber Gestalttheorieyu Lecture before the Kant Gesellschaft [reprinted in translation in A Source Book of Gestalt Psychology / Ed. Ellis W. D. New York: Harcourt, 1938. P. 1–11.
14. Petrusheva N. P'er Bulez: ehstetika i tekhnika muzykal'noj kompozicii. M; Perm': Real, 2002. 352 s.
15. Read R. C., Yen L. A Note on the Stockhausen Problem. // Journal of Combinatorial Theory. 1995. №. 76 (1). P. 1–10.

16. Zorn J. The Game Pieces / C. Cox & D. Warner (Eds.) // Audio culture: readings in modern music. London: Continuum, 2004. 206 p.
17. Welsh J. P. Open Form and Earle Brown's Modules I and II // Perspectives of New Music. 1967. № 32 (1). p. 255.
18. Brown E. Panel Discussion: Notational Problems. Paper press(1967). [Ehlektronnyj resurs] URL:https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wpcontent/uploads/sites/164/2023/05/Vickery_Scores.pdfented at the American Society of University Professors. 1970 (data obrashcheniya: 10.09.2024).
19. Reich S. Writings on Musicyu Oxford: Oxford University Press Inc, 254 p.
20. Reich S. Music as a Gradual Process (1968) [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf&ved=2ahUKEwiUl-2r67mFAxXbFxAIHReUDsQQFnoECB8QAQ&usg=AOvVaw0NG_6w-fZitF TgK1rz2x-x (data obrashcheniya: 10.04. 2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белых С. Г. — аспирант; belykh0711@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belykh S. G. — Postgraduate student; belykh0711@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5386-5217