

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

АГАРОНЯН Кристина Робертовна

**АМЕРИКАНСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМ
ПОСЛЕ ДЖОНА КЕЙДЖА:
ПУТИ РАЗВИТИЯ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент Р. А. Насонов

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. Понятие «экспериментальная музыка»: опыт теоретического и феноменологического осмысления.....	16
1.1. Понятие «экспериментальной музыки» в национальных терминологических традициях	17
1.2. Экспериментальная музыка до Кейджа.....	26
1.3. Новое понимание термина: Джон Кейдж и его окружение	28
1.4. Экспериментальная музыка и авангард	33
1.5. Трактовки термина в научной литературе	37
1.6. Периодизация	52
1.7. Минимализм как часть экспериментальной музыкальной культуры	55
ГЛАВА II. Экспериментальные композиторы США посткейджевского поколения: специфика творчества.....	59
2.1. От компьютерной музыки до спектральной композиции: творчество Джеймса Тенни.....	59
2.1.1. Формирование и эволюция творческого метода.....	60
2.1.2. Спектрализм «по ту сторону Атлантики»	64
2.1.3. Экспериментализм в музыкальной теории Джеймса Тенни: форма и ее восприятие	90
2.2. По направлению к саунд-арту: Элвин Люсье	109
2.2.1. К вопросу о категориях	111
2.2.2. Становление экспериментального композитора	117
2.2.3. Экспериментализм Элвина Люсье и Джона Кейджа	128
2.2.4. Открывая звуковую реальность: о произведениях, в которых звучит мир вокруг нас	133
2.2.5. Изучение биений	143
2.2.6. О способах визуализации звука	157
2.2.7. Элвин Люсье о соотношении экспериментализма и авангарда	166

2.3. От акустических экспериментов к постминимализму и постмодернизму: творчество Мэри Джейн Лич	170
2.3.1. На пути к профессии	171
2.3.2. Эстетические и стилевые координаты творчества	177
2.3.3. Концепция multiple-композиции (техника умноженного тембра)	185
2.3.4. Новая интерпретация «классики»: деконструктивная стратегия.....	203
2.3.5. Феминистские опыты деконструкции	227
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	243
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	247
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Интервью с Мэри Джейн Лич.....	291
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Перевод эссе Мэри Джейн Лич «Почему я пишу музыку именно так, а не иначе?»	297

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Экспериментальная музыка занимает видное место среди современных художественных явлений. Выходя за пределы привычных жанровых и формальных моделей художественного высказывания, она вносит элемент новизны и открытости, что делает ее привлекательной как для профессиональных музыкантов, так и для широкого круга слушателей, не всегда воспринимающих академическую традицию как доступную из-за ее кажущейся замкнутости и высокой степени конвенциональности. В рамках классической традиции «мы можем переживать даже о том, имеем ли мы право делать крещендо в сочинениях Моцарта» [4] — экспериментальная музыка формирует пространство художественной свободы.

Несмотря на широкую известность экспериментальная музыка по-прежнему остается не совсем сфокусированным и не до конца теоретически осмысленным явлением. Возможно, именно неопределенность ее границ, некоторая недосказанность и открытость во многом усиливают интерес к этому феномену, стимулируя исследовательское внимание и художественное любопытство. Экспериментальная музыка расширяет традиционные представления о возможностях музыкального искусства, открывая новые перспективы как для композитора и исполнителя, так и — в первую очередь — для слушателя, которому предлагается принципиально новый, зачастую непредсказуемый художественный опыт.

Экспериментальная музыка имеет своих приверженцев по всему миру, и в частности — в нашей стране. Некоторые исполнители (в первую очередь, Алексей Любимов, в 2015 году первым получивший стипендию, учрежденную Нью-Йоркским Центром искусств имени Михаила Барышникова в поддержку артистов, развивающих новаторские идеи Джона Кейджа и Мерса Каннингема), композиторы (например, Арман Гушян) и коллективы (например, ансамбль

Kymatic, ансамбль экспериментальной музыки *DianaPlaysPerception*) стали организаторами концертов и фестивалей, специально посвященных искусству США, а произведения композиторов-эксперименталистов непременно включаются в программы солистов и ансамблей, специализирующихся на исполнении современной музыки («Студия новой музыки», *Just Ensemble*, *Île Thélème Ensemble* и другие). В Москве с 2009 года сообществом экспериментальных артистов *SoundArtist.ru* проводился ежегодный международный фестиваль экспериментального звука и технологического искусства «Подготовленные среды» (*Prepared Surroundings / PS*), неформально посвященный Джону Кейджу. В издательстве «Яромир Хладик Пресс» в 2020-х были опубликованы переводы важнейших текстов ключевых композиторов-эксперименталистов — «Музыка 109. Заметки об экспериментальной музыке» Элвина Люсье [93] и «История ‘консонанса’ и ‘диссонанса’» Джеймса Тенни [141].

В последние годы возрастает интерес к пограничным областям искусства, непосредственно соприкасающимся с экспериментальной музыкой, — философии и психологии звука, саунд-арту и вопросам звукового восприятия. В НИУ ВШЭ в 2019 году открылась первая в России бакалаврская программа обучения по направлению «Саунд-арт и саунд-дизайн». Седьмой фестиваль *Gnesin Contemporary Music Week*, прошедший в октябре 2024 года, был посвящен теме слышания и расширению возможностей восприятия музыки — одной из ключевых тем в эстетике экспериментальной музыки. Исследованию звукового искусства посвящена серия книг «История звука», подготовленная издательством «Новое литературное обозрение» (НЛО). В ее рамках вышли переводы трудов зарубежных ученых, посвященных философии и онтологии звука и звукового искусства, его восприятию и пониманию: «Акустические территории» американского художника и специалиста в области звуковых исследований Брэндона Лабелля [74], «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика» американского философа и исследователя Кристофа Кокса [51], «Звук: слушать, слышать, наблюдать»

французского теоретика кино и звука, композитора Мишеля Шиона [158], «Слушая шум и тишину: к философии саунд-арта» швейцарского теоретика Саломеи Фёгелин [148]; «Утраченный звук: забытое искусство радиоповествования» американского ученого Джеффа Портера [123], а также — труд российского исследователя и музыканта Анатолия Рясова «Едва слышный гул. Введение в философию звука» [128] и др. Помимо этого, в 2023 году в издательстве «Ад Маргинем» вышел перевод книги известного американского музыковеда и композитора Лоренса Крамера «Гул мира: Философия слушания» [54], оригинал которой на английском языке появился в 2019 году. А в 2020 году свет увидела книга отечественного композитора и теоретика музыки Андрея Смирнова, посвященная истории искусства звука и музыкальной технологии в России и СССР первой половины XX века [136].

Уточнения требуют не только художественные, но и географические границы экспериментальной музыки. Ее ключевые идеи были восприняты во многих странах и нашли отражение в творчестве европейских и российских композиторов (некоторые произведения Армана Гуцяна, Ольги Бочихиной, Сергея Загния непосредственно соприкасаются с эстетикой экспериментальной музыки). Тем не менее исторической колыбелью — местом возникновения и особенно интенсивного развития экспериментальной музыки — стали Соединенные Штаты Америки. Здесь в середине прошлого столетия, в первую очередь благодаря новаторским идеям Джона Кейджа, экспериментальное искусство оформилось не просто как одно из художественных направлений, но как *новая музыкальная парадигма*, коренным образом отличная от той, что существовала в Европе. Подобная ситуация представляется закономерной: вероятно, относительная молодость музыкальной культуры США, в отличие от многовековой европейской традиции, способствовала большей открытости внеакадемическим формам музицирования и духу художественного эксперимента. В этих условиях феномен экспериментальной музыки

сформировался наиболее полно и может рассматриваться как одна из характерных особенностей музыкальной культуры США в целом.

Учитывая сложившуюся в отечественных учебниках истории зарубежной музыки и истории музыкального искусства США традицию использовать по отношению к творчеству Джона Кейджа и его коллег-современников — композиторов Нью-Йоркской школы (Крисчена Вулфа, Мортон Фелдмана, Дэвида Тюдора, Эрла Брауна) — понятие «экспериментализм»¹ [103, 246], в данной работе этот термин и термин «экспериментальная музыка» используются синонимично. Однако можно провести и строгое разграничение данных категорий; в этом случае под экспериментализмом можно понимать саму внеопусную парадигму творчества, тогда как понятие «экспериментальная музыка» представляется более широким и относится к особому направлению в современном искусстве.

Имена многих американских композиторов экспериментального направления, чьи произведения звучат сегодня во всем мире, или, по крайней мере, хорошо известны в США и считаются неотъемлемой частью музыкальной панорамы этой страны, в России мало известны; хорошо изучено лишь наследие Джона Кейджа и его непосредственного окружения. Обратившись к творчеству крупнейших представителей экспериментальной музыки США — Джеймса Тенни, Элвина Люсье, Мэри Джейн Лич — мы можем оценить, насколько плодотворными и жизнеспособными оказались изобретения Кейджа и композиторов Нью-Йоркской школы.

¹ А. А. Тимошенко называет свое диссертационное исследование «Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века», изучая в нем творчество Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, Л. Хэррисона [144]. В зарубежной литературе также существуют разночтения: термин «экспериментализм» распространен, однако в разных трудах под ним подразумевают творчество разных композиторов: так, в книге, посвященной истории американской музыки, Кайл Гэнн называет «экспериментализмом» творчество Гарри Парча, Конлона Нэнкэрроу, Лу Хэррисона [233, 76], в сборнике эссе «Mainframe Experimentalism» [313] само название и подзаголовок книги отсылает к экспериментальной музыке, созданной с использованием компьютера и иных технологий.

Названные композиторы представляют различные направления и аспекты экспериментальной музыкальной практики. Это особенно важно, учитывая многогранный характер экспериментальной музыки и ее взаимодействие с различными художественными и культурными явлениями. В творчестве каждого из композиторов экспериментальная музыка соприкасается со смежными культурными явлениями и направлениями современного музыкального искусства. Кроме того, всех трех авторов объединяет стремление к теоретическому и философскому осмыслению собственной практики, а также эстетики и особенностей экспериментальной музыки в целом, что значительно обогащает и наше понимание экспериментального художественного процесса.

Осмысления требуют и многочисленные научные дискуссии последних десятилетий, посвященные явлению экспериментальной музыки, что позволяет не только подвести промежуточный итог терминологических исследований, но и найти правильный ракурс для рассмотрения творчества композиторов экспериментального направления.

Степень изученности темы. При всем разнообразии и многочисленности исследований экспериментальной музыки продолжаются дискуссии о сути этого явления, а также о его географических и хронологических границах; в их ходе по-прежнему звучат сомнения в художественной состоятельности экспериментализма и в удачности его терминологии (например, в трудах Х.-К. Метцгера [320], статьях П. Булеза [179], И. Пейса [348; 349] и других исследователей). В этой связи изучение творчества представителей экспериментальной музыки нашего времени и недавнего прошлого становится особенно актуальным. Проследив, на чем концентрируют свои усилия современные композиторы, какие идеи классиков и основателей экспериментальной музыки они развивают, насколько интересными, оригинальными и разнообразными оказываются результаты их творчества, можно составить некое общее впечатление как о сути экспериментализма, так и о том,

чем он является по отношению к более традиционным и классическим видам музыкального творчества (таким, как композиция или импровизация). Поэтому изучение новых и актуальных явлений в экспериментальной музыке сочетается в данном исследовании с попыткой подвести некий предварительный итог изучения этого феномена музыковедами, что отражено в структуре работы.

Исторической и методологической базой для настоящего исследования послужили многочисленные труды — монографии и научные статьи — русских и зарубежных авторов. Среди российских исследований музыки США следует назвать масштабное историческое исследование С. Ю. Сигиды [134; 135]; большое место характеристике современной американской музыки (начиная с 1960-х годов) отведено в объемной монографии О. Б. Манулкиной [98]; подробно о современной музыкальной культуре США и в частности об экспериментальной музыке пишет Е. А. Дубинец [32; 33]. Особую ценность для автора настоящей работы также представляли очерки (в частности, посвященные экспериментализму) в коллективном труде «Музыкальная культура США XX века» [103]. Помимо этого следует отметить работы о современной американской музыке А. Е. Кром [55–72], публикации П. Г. Поспелова [124], Д. П. Ухова [146], Р. Я. Фархадова [147], диссертация и статьи об экспериментальной музыке США первой половины XX века А. А. Тимошенко [143–145], А. Н. Липова [83], второй половины XX века М. В. Переверзевой [118; 121] и другие ее работы [117], статью об электроакустической музыке в США А. И. Смирнова [138]; труды о творчестве отдельных композиторов США: очерк, посвященный Джону Кейджу, в монографии Т. В. Цареградской о музыкальном жесте в XX веке [155, 250–282]; работы о Джоне Кейдже М. В. Переверзевой [119; 120; 122], О. Б. Манулкиной [96; 97], А. Н. Липова [82, 84–88; 91], К. В. Зенкина [35], М. А. Сапонова [133], А. А. Даниловой [30]; статьи о творчестве Джеймса Тенни [137] и о музыке Элвина Люсье [139] А. И. Смирнова и многое другое.

Изучению экспериментальной музыки и связанной с ней проблематики посвящены труды Дж. Готчок [250], М. Наймана [338], Т. Холмса [261; 262], Д. Николса [334; 335], Б. Пикута [355; 356], К. Баллентейна [168], многочисленные работы о композиторах-эксперименталистах. Анализ истории термина, характеристика разных научных позиций относительно понятия «экспериментальная музыка» представлены статьями Х. Бенитеса [174], И. Пейса [348; 349], Ф. Моусери [315] и др. Важное значение имеет критика термина П. Булезом [179] и Х.-К. Метцгером [320].

Представления об эстетических особенностях музыки экспериментализма были составлены нами, в частности, на основе авторских текстов и интервью таких композиторов, как Э. Люсье [24; 93; 181; 300–312], П. Оливерос [113; 225; 340; 342], Ф. Ниблок [27; 165; 332; 333], Дж. Тенни [141; 407–409; 411–418], Дж. Кейджа [44–47; 49; 53; 188–190] (в частности, на основе переводов текстов Дж. Кейджа, выполненных М. А. Сапоновым, Д. П. Уховым, М. Фадеевой и В. Коганом [48]), М. Фелдмана [224] и других материалов.

Объектом исследования стало творчество композиторов-эксперименталистов США посткейджевского поколения (1960-е годы — начало XXI века), **предметом** — понятие экспериментальной музыки и индивидуальные творческие стратегии американских композиторов в их разнообразии.

Материалами исследования являются научная литература, посвященная изучению и критике явления экспериментальной музыки и связанной с этим терминологии; партитуры и записи композиций Джеймса Тенни, Элвина Люсье, Мэри Джейн Лич; многочисленные авторские комментарии к работам, интервью и высказывания композиторов, касающиеся характеристики творческого процесса, эстетических установок; интервью с композиторами.

Цель исследования — осмыслить творчество представителей экспериментальной музыки США посткейджевского поколения, рассмотрев его в

контексте целостной истории этого явления. Для достижения поставленной цели в процессе исследования необходимо решить следующие **задачи**:

- проследить историю термина и уточнить его значение на нынешнем этапе;
- рассмотреть эволюцию экспериментальной музыки, установить ее место в современном искусстве США;
- определить периоды развития экспериментальной музыки, раскрыть особенности каждого из них;
- систематизировать основные тенденции современной экспериментальной музыки;
- охарактеризовать эстетические установки, установить отличительные и общие черты творческого метода Джеймса Тенни, Элвина Люсье, Мэри Джейн Лич;
- выявить конкретные особенности творчества названных композиторов, а также пересечения экспериментального искусства с другими направлениями современной музыки (постминимализм, спектрализм и т.д.) и современных гуманитарных исследований (музыкальная психология, музыкальная когнитивистика, звуковые исследования и саунд-арт) посредством контекстуального и композиционно-технического анализа.

Методология исследования основывается на комплексе подходов, характерных для музыковедения и общегуманитарного знания. Чтобы обнаружить истоки экспериментальной музыки и проанализировать ее явления с учетом новейших тенденций в искусстве, используются *контекстуальный* и *историко-генетический* подходы. При периодизации этапов развития экспериментальной музыки США применен *диахронный метод*. Суть экспериментализма, его истоки и исторические перспективы, связи с явлениями истории музыки и современной музыкальной эстетикой определяются с помощью *историко-культурного метода*.

Также в работе *интерпретируются* произведения избранных композиторов: устанавливаются отношения между понятиями, выдвигаемыми композитором, его словесными комментариями и звуковыми формами его произведений. Кроме того, использован *сравнительный метод анализа* (в частности, при изучении работы Мэри Джейн Лич с цитатами и заимствованиями).

Теоретическая и практическая значимость исследования. Выработанная в диссертации методология, а также содержащаяся в ней терминологическая критика необходимы для дальнейших исследований экспериментальной музыки. Выработанные аналитические подходы к произведениям композиторов-эксперименталистов могут быть востребованы при изучении наследия других представителей данного направления с целью раскрыть специфику их творчества.

Положения и материалы работы предлагается использовать в учебных курсах истории зарубежной музыки, современной музыки, а также в курсе музыкально-теоретических систем у студентов теоретических и исполнительских отделений в высших и средних специальных учебных заведениях.

Новизна исследования состоит в том, что в нем *впервые* предлагается концепция современного этапа экспериментальной музыки, в свете которой по-новому воспринимается история ее развития, *впервые* формулируются существенные свойства экспериментализма, *впервые* выделяются и характеризуются периоды его развития. На основе предложенной общей теории экспериментального искусства *впервые* осуществлен целостный концептуальный анализ творчества ведущих представителей музыки США последних десятилетий. Анализ созданных ими работ позволяет, с одной стороны, обосновать их принадлежность единой парадигме музыкального творчества, а с другой стороны, выявить связи творчества американских эксперименталистов с установками других направлений современной музыки, показать экспериментализм не как изолированное и замкнутое в себе явление, а как неотъемлемую часть общего художественного процесса нашего времени.

В работе *впервые* дан подробный целостный обзор научной литературы об экспериментальной музыке. Также *впервые* на русский язык переведено и введено в научный оборот значительное количество материалов об истории экспериментальной музыки США: авторских комментариев к произведениям, композиторских статей и эссе, фрагментов интервью с композиторами-эксперименталистами.

Положения, выносимые на защиту:

- понятие «экспериментальная музыка» не синонимично радикальному новаторству — это особое художественное явление, определяемое идеей индетерминизма и отказом от опусности, то есть от завершенного и самодостаточного авторского высказывания;
- экспериментализм во многом определяет историю музыки США; в его развитии можно выделить три этапа: *ранний*, представленный творчеством Ч. Айвза, Э. Вареза, Г. Кауэлла, экспериментировавших еще в рамках опусной музыки; *классический*, в котором Дж. Кейдж и представители Нью-Йоркской школы сформулировали новую парадигму композиторского творчества; и *современный*, гибко модифицирующий идеи и методы предшественников;
- на посткейджевском этапе развития экспериментальной музыки США интерес композиторов смещается к исследованию разнообразных акустических феноменов (гармоник, комбинационных тонов, биений, тона Шепарда и других);
- тенденция внедрения новых технологий на современном этапе экспериментальной музыки США сохраняется, однако возрастают интерес к акустическим инструментам и стремление действовать в русле экспериментализма, не прибегая к электронике;

– музыкальное исследование и опусное творчество совместимы: сегодня экспериментализм налаживает диалог с музыкой прошлого, открывая в ней, через различные преобразования, новые смыслы и звучности (в этом отношении можно говорить о влиянии на экспериментализм культуры постмодернизма);

– в центре экспериментального творчества находится открытая структура, ориентированная на восприятие и зависящая от него; экспериментализм акцентирует уникальность слушательского опыта: именно в процессе восприятия произведение обретает свою окончательную форму и смысловую завершенность.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Достоверность результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в отечественном и зарубежном музыковедении, с другой стороны, сведениями, полученными в результате непосредственного общения с композиторами-эксперименталистами, включая переписку и онлайн-интервью с Мэри Джейн Лич.

В исследовании учтены все основные научные публикации русских и зарубежных авторов, в которых рассматривается проблематика, связанная с экспериментальной музыкой США и Европы, касающаяся эстетики, терминологии, методологий анализа и творчества конкретных композиторов, представителей экспериментализма. Основные положения работы отражены в трех публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ и в иных научных изданиях. Материалы диссертационного исследования были представлены в виде докладов на VI Международной научной конференции «Музыка – Философия – Культура» (2018), IV Международном

конгрессе Общества теории музыки (2019), X Европейском конгрессе по музыкальному анализу (2021), Всероссийской научной конференции «Методология исторического музыкознания» (2024), Международной научной конференции «Новая музыка в пространстве культуры: к 75-летию профессора А. С. Соколова» (2024), а также использовались в курсах лекций по истории зарубежной музыки в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы из 437 пунктов (среди которых 159 источников на русском языке и 278 на иностранных языках) и двух приложений.

**ГЛАВА I. Понятие «экспериментальная музыка»:
опыт теоретического и феноменологического осмысления**

*Я предпочитаю эксперимент, даже прерванный,
успешному произведению искусства.*

П. Шеффер [357, 105]

Понятие «экспериментальная музыка» получило широкое распространение — термин в равной мере используется в академической традиции и в массовой культуре. В последние десятилетия под «экспериментальной музыкой» стали понимать широкий спектр явлений, грани между которыми вряд ли возможно окончательно установить. Это затруднило трактовку термина и обнаружило смысловую неопределенность самого понятия и сфер его применения. Сказанное относится и к синонимичному термину «экспериментализм».

Богатое смысловыми оттенками, но при этом изначально не обладавшее точностью, понятие обрело в том числе и негативные коннотации. Критически оценивает термин «экспериментальная музыка» Пьер Булез: в своей статье композитор обвиняет музыкальных критиков в бездумном использовании этого выражения и заявляет, что такой категории, как «экспериментальная музыка», не существует [179, 431]. Понятие было сознательно отвергнуто и некоторыми другими композиторами, на что указывал Джон Кейдж [48, 24]. «Авторов такой музыки называют эксперименталистами, эксцентриками, любителями — все эти слова имеют в устах академических музыкантов явно снисходительный, если не негативный оттенок. Участники и почитатели этой традиции долгое время пытались преодолеть вербальный негативизм при определении их творческой ориентации», — отмечает Елена Дубинец [32, 45].

Более последовательно высказывает свои критические замечания к термину немецкий музыковед Хайнц-Клаус Метцгер. В статье «Несостоятельные концепции в теории и критике музыки» (1959) ученый заявляет, что появление

таких терминов, как «экспериментальная музыка» (в ряду многих других), «является результатом терминологических проблем, и даже музыкальная теория, претендующая называться серьезной, редко их отвергает — чаще всего ей свойственно их присваивать до тех пор, пока она не изобретет свои собственные» [320, 21]. Метцгер отмечает неточность и размытость термина, пришедшего в музыкальную науку из обыденного словоупотребления, однако не может предложить ему альтернативу.

Тем не менее, термин прижился, стал широко использоваться композиторами (некоторые авторы принципиально относят себя к «эксперименталистам») и получил основательную теоретическую разработку, в первую очередь в зарубежной музыковедческой литературе. Стремясь прояснить и уточнить область употребления термина, а также по возможности максимально точно выявить и охарактеризовать суть самого явления, обратимся к истории понятия — к тому, как трансформировалось и менялось понимание этого термина, и рассмотрим научную дискуссию вокруг него, отметив наиболее значительные теоретические труды, посвященные экспериментальной музыке.

1.1. Понятие «экспериментальной музыки» в национальных терминологических традициях

Экспериментальная музыка — явление, тесно связанное с искусством США. Однако термин получил распространение во Франции начиная с 1950-х: Пьер Шеффер использовал выражение «*musique expérimentale*» по отношению к *tape music*, конкретной и электроакустической музыке, таким образом тесно связывая его исключительно с электронной музыкой. С 8 по 18 июня 1953 года в Париже состоялся фестиваль «Первая Международная декада экспериментальной музыки»: организатором выступило композиторское объединение *Groupe de*

*Recherches de Musique Concrète*², которое Пьер Шеффер возглавлял. Проект стал попыткой интеграции французской «musique concrète», немецкой «elektronische Musik», английской «tape music» под эгидой понятия «musique expérimentale» [335, 18]. К фестивалю планировалось издание специального выпуска журнала «La revue musicale» с подзаголовком «Vers une musique expérimentale», однако в итоге только в 1957 статья Шеффера с одноименным названием увидела свет. За четыре года композитор пересмотрел свой терминологический аппарат и предпочел использовать выражение «recherche musicale», хотя и от выражения «musique expérimentale» он не отказывался [350, 19]. Свои идеи он также изложил в эссе «В поисках musique concrète» (1952) и в «Трактате о музыкальных объектах» (1966).

В изысканиях Шеффера, начавшихся в 1948 году, звук являлся главным объектом художественного интереса. Поначалу музыкант записывал звучание предметов, ускоряя и замедляя его воспроизведение. Однако со временем обнаружилось, что при наложении фрагментов записи образуется своего рода ритмика. Первые эксперименты включали звуки поездов, промышленных машин, механизмов и инструментов. При этом Шеффер старался организовать композицию так, чтобы она напоминала музыкальное произведение. Повторяя и

² «Группа исследователей конкретной музыки» была основана в 1951 году композиторами Пьером Шеффером, Пьером Анри и звукоинженером Жаком Пулленом и базировалась на студии французского радио и телевидения RTF (Radiodiffusion-Télévision Française). В 1958 году объединение было переименовано в *Groupe de recherches musicales (GRM)*. Объединение, претерпев значительные преобразования в структуре, существует и по сей день, как и традиция использования термина «экспериментальный» его участниками — в том смысле, каким его наделял Пьер Шеффер. Так, в подкасте, записанном к открытию в Париже 20-го фестиваля «Présences électronique» в 2024 году, музыкант и директор современного GRM Франсуа Бонне (François Bonnet) рассуждает об экспериментальной музыке сегодня и отмечает, что «в экспериментальной музыке есть идея, что музыка может создаваться с помощью инструментов записи, унаследованных от студий, от радиостудий. Используя эти новые инструменты (теперь — еще более современные), мы открываем всю звуковую палитру как исходный материал для музыкального выражения. Во всех музыкальных практиках — от поп-музыки до современной, в том числе инструментальной — присутствует электроакустический компонент, использующий запись и техники преобразования звука» [191].

чередую фрагменты в определенном порядке, он получал короткие ритмические этюды, например, «Etude aux chemins de fer» (1948) [350, 14–16].

Важной составляющей экспериментов Шеффера было представление о том, что звук должен расстаться со своим референтом. Например, звук приближения поезда не обязательно отсылает к конкретному поезду — скорее, оно репрезентирует звук «как таковой» [350, 15]. В 1950 году Шеффер впервые прокомментирует этот опыт, опубликовав «Введение в конкретную музыку». В этом сочинении он исчерпывающе разъяснит понятие «конкретный». Следуя Шефферу, конкретную музыку следует отличать от «абстрактной», или классической, ведь, в то время как традиционная музыка начинает с некой абстракции (представлений автора, композиции, системы нотации), постепенно воплощая ее в конкретном звучании, *musique concrète* с самого начала оперирует конкретными звуками. Они не могут быть задуманы априори; конкретная музыка обращается к звучанию напрямую, она не сочиняет произведение. Композитор участвует в организации формы, но работает с принципиально иным, не традиционным музыкальным материалом, взятым из окружающей среды, «отчужденным» от своего изначального контекста и помещенным в иной, создаваемый композитором. Шеффер предлагает для обозначения нового понимания главной композиционной единицы, которой оперирует конкретная музыка, термин «звуковой объект» (*object sonore*); по словам С. В. Лавровой, эти объекты «появляются в форме звуковых абстракций, заимствованных из окружающей реальности, в которой они обладали вполне конкретными коннотациями. Любое звуковое событие, отчужденное от порождающего его источника и физического акта, так называемый *object sonore*, обретает новый смысл в особом контексте конкретной музыкальной композиции. Основной идеей конкретной музыки становится *превращение звукового объекта в музыкальный* (курсив мой. — К. А.)» [75, 21].

Следует также отметить труды коллеги Пьера Шеффера, французского инженера, культуролога и социолога Абраама Моля. В первую очередь он известен как ученый, который один из первых применил подходы из теории информации к изучению эстетики. Так, одной из наиболее важных и известных его работ является труд «Теория информации и эстетическое восприятие» [326]³, созданный на основе его докторской диссертации и опубликованный в Париже в 1958 году (в 1966 году вышел русский перевод книги). Моль применяет методы, заимствованные из математических наук (теории информации, кибернетики) и экспериментальной психологии, по отношению к вопросам эстетики; «книга представляет собой первую монографию, где с точки зрения теории информации рассматриваются сложные проблемы художественного восприятия и творчества» [102, 4], в частности, музыки. Идеи Моля повлияли в значительной мере на работы Пьера Шеффера, с которым ученый сотрудничал в 1950-х годах [173, 523]. Примечательно, что отсылки к теории информации появляются в «В поисках *musique concrète*» (1952) Пьера Шеффера еще до публикации фундаментального труда Абраама Моля, но, скорее всего, эти отсылки появились именно под влиянием идей Моля: «помимо того, что Шеффер указывает Моля в качестве соавтора заключительного раздела книги <...>, он подробно цитирует работы Моля, уделяя особое внимание формирующемуся пониманию музыки с точки зрения передачи информации» [424, 270]. Чувствуется и обратное влияние идей Шеффера на Моля: последнему также принадлежит несколько работ, посвященных непосредственно экспериментальной музыке. Среди них — статья «Использование акустического спектрографа и проблема партитуры в экспериментальной музыке» [327], написанная в 1957 году в соавторстве с

³ Явное родство подходов — в области использования методов теории информации и вниманию к вопросам восприятия — обнаруживаются и в теоретической работе «*Meta+hodos*» американского эксперименталиста Джеймса Тенни, посвященной анализу современной музыки. Подробнее об этом см. раздел 2.1.3. данной диссертации.

В. Усачевским (получив стипендию от Фонда Рокфеллера, Моль работал в Колумбийском университете, где Усачевский возглавлял музыкальный факультет), и опубликованная в 1960 году книга «Экспериментальная музыка» [325].

Трактовка экспериментальной музыки здесь напоминает то, как мыслил ее Пьер Шеффер в непосредственной связи с конкретной музыкой. Моль пользуется термином «objets sonores», описывает новые технические возможности во всем их многообразии⁴, подчеркивает, что в разных школах, которые Шеффер объединял под эгидой «экспериментальной музыки» (конкретная музыка во Франции, электронная музыка в Германии и магнитофонная музыка в Америке) важным объединяющим фактором является использование метода случайности и применение в музыке подходов, заимствованных из математики [372, 140]. Моль подчеркивает отличие экспериментальной музыки от традиционной, «для которой акустика, психология слуха и технология изготовления инструментов играли лишь второстепенную роль» [325, 38]. Также интересны идеи Моля в области эстетики: «Если раньше идея исследования противопоставлялась идее опуса, то теперь эти идеи стали синонимичны: исследовательский проект может откристаллизироваться и стать произведением по воле художника. <...> Акт исследования, претендующий на эстетическую ценность сам по себе, является объектом интереса и новизны» [324, 74].

Таким образом, как указывает британский пианист и музыковед Иэн Пейс, уже в 1950-х – 1960-х годах образовалось две основных традиции понимания «экспериментальной музыки». Первая связана с музыкой США и с именем Джона Кейджа (а также с композиторами его окружения). Вторая традиция восходит к

⁴ «Здесь вы найдете все, что нужно знать о многодорожечных магнитофонах, фоногенераторах, релаксационных генераторах, компьютерах Datatron, электронных синтезаторах, системах сокращения времени и машинах для создания музыки. В общем, глава “Инструменты и их классификация” представляет собой образец аргументированного и удивительного каталога бесчисленных способов электронного создания звуков и их вычисления» [372, 140].

Пьеру Шефферу и относится «к музыке, созданной в лаборатории <...> особенно с использованием электроники, магнитной ленты или компьютеров, применяемой различными способами, которые можно сравнить с научными экспериментами». Ее влияние можно найти в работах Герберта Аймерта, Лучано Берлио, Луиджи Ноно, Карлхайнца Штокхаузена и Анри Пуссера, а также других представителей стран континентальной Европы [349, 2]. Чуть забегаая вперед, отметим, что обе эти линии впоследствии соединятся на *современном* этапе развития экспериментальной музыки.

В нашей стране термин «экспериментальная музыка» также был изначально связан с электроникой. Обратим внимание на название монографии Андрея Смирнова: «В поисках потерянного звука. *Экспериментальная* (курсив мой. — К. А.) звуковая культура России и СССР первой половины XX века» [136]. История звукового искусства охвачена в ней с 1910-х годов, от искусства звуковых масс футуристов и идеи «свободной музыки» Николая Кульбина⁵, призывавшего обратить внимание «на естественное искусство и на законы его развития» (цит. по: [136, 29]), до изобретений Льва Термена и различных советских институций, занимавшихся вопросами акустики, психологии и физиологии звука и иными разработками (например, Государственный институт музыкальной науки — ГИМН — и другие) и т.д. По отношению к явлению, с которым связаны герои его исследования, Андрей Смирнов предлагает употреблять термин «музыкальный экспериментализм», отделяя его от музыкального авангарда: «В поисках ценностей, которые должны руководить опытом, эксперименталисты обращаются к самому опыту. Методология экспериментализма признает возможность и правомерность вмешательства человека в естественный ход событий с целью вычленения в нем разумного “идеального объекта”. И если авангардная музыка занимает экстремальные позиции в пределах традиции, то экспериментальная

⁵ Ее манифестом считается эссе Николая Кульбина «Свободная музыка» [73].

музыка лежит за ее пределами, нарушая явным образом существующие в музыкальном искусстве традиционные нормы и правила» [136, 21].

Многие искания отечественных исследователей звука, звуковых инженеров, музыкантов и композиторов не только укладываются в русло эстетики экспериментализма, но и в некоторых случаях предвосхищают ее. Например, автор пишет о проекте «Звукового кристаллизатора» Хавкина, предложенного в 1939 году — устройства, «“выкристаллизовывающего музыку тех явлений, которые ежесекундно нас окружают”. Принцип действия аппарата был основан на выделении из спектров окружающих звуков музыкальных тонов с помощью ряда высокочастотных резонаторов, воспроизводя их через усилитель и репродуктор» [136, 162]. Проект не получил поддержки и не был реализован при жизни его автора, однако «ирония истории заключается в том, что идея “музыки окружающих явлений” фактически продолжает концепцию свободной музыки Николая Кульбина (1909). В то же время это был, казалось бы, невозможный “формалистический” пример музыкального *экспериментализма* (курсив мой. — К. А.) в эпоху соцреализма, предвосхитивший концепцию найденного звука (found sound) Джона Кейджа и многие работы его легендарного последователя Элвина Люсье» [там же, 163].

Помимо этого, есть и «буквальные» соприкосновения в употреблении слова «экспериментальный»: в 1966 советским инженером и изобретателем Евгением Мурзиным была основана «Московская экспериментальная студия электронной музыки», располагавшаяся в музее-квартире им. А. Н. Скрябина. В разные годы в этой студии работали Эдуард Артемьев, Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Софья Губайдулина, Владимир Мартынов и другие. Именно в этой студии был создан легендарный синтезатор «АНС».

Аналогичные процессы происходили в это время в разных странах Европы: похожими разработками занимались не только *Le Groupe de Recherches de Musique* Шеффера, но и студия электронной музыки западного немецкого радио (WRG) в

Кельне, основанная в 1951 году Карлхайнцем Штокхаузенем, Студия фонологии при Радиотелевидении Италии (RAI) в Милане, работавшая с 1955 года, однако «экспериментальными» обозначены были не все. Так, «экспериментальной» была названа электроакустическая студия, основанная в 1954 году в швейцарском Гравезано композитором и дирижером Германом Шерхеном⁶. В 1957 году была открыта экспериментальная студия Польского радио, ставшая еще одним центром электронной музыки в Европе.

Поиски в этой области велись и в Соединенных Штатах Америки, где понятие «экспериментальной музыки» в это время также было связано с развитием электронной и компьютерной музыки. Здесь стоит отметить сотрудника Лабораторий Белла Макса Мэтьюса, пионера в области компьютерной музыки, чьи разработки используются до сих пор. Изучая вопросы синтеза звука, а также компьютерных алгоритмов, Мэтьюс создает в 1957 году программу MUSIC, позволявшую ввести в память компьютера музыкальную партитуру, описание программно синтезируемых инструментов и их параметров и исполнить музыкальное произведение, сохранив его в виде цифровой фонограммы на магнитную ленту. В том же году появляется первый образец компьютерной музыки — под руководством Леджарена Хиллера и Леонарда Исааксона компьютер Иллинойского университета в Урбане-Шампейне ILLIAC I с помощью специально разработанного программного обеспечения создает произведение для струнного квартета «Illiac Suite» (Струнный квартет №4). Спустя два года эти же авторы выпускают теоретический труд «Экспериментальная музыка: композиции, созданные с помощью компьютера» [260], в названии которого вновь «экспериментальность» отождествляется с электроакустической и компьютерной композицией.

⁶ Подробнее см.: [230]. С 1954 по 1960 год директором этой студии был уже упомянутый Абраам Моль.

Развитие экспериментальной музыки как явления действительно стало возможным во многом благодаря активному развитию технологий и новейшим разработкам в области электронной и компьютерной музыки: это, возможно, послужило неким катализатором. Новые технологии записи и обработки звука оказали непосредственное влияние на формирование новой эстетики и рождение нового музыкального феномена. Джон Кейдж отмечал, что разработка новой концепции музыкального искусства стала возможна во многом благодаря электронным средствам: «поразительное совпадение, что именно сейчас появились технические возможности для воспроизведения такой свободно выстраиваемой музыки» [49, 19]. Указывая на возможность записи любых звуков, перезаписи, смешения и сочетания любых звучаний посредством электронных средств, их наложение и возможность соединения, Кейдж писал, что «благодаря этим возможностям сложилась ситуация практически тотального звукового пространства, пределы которого ограничены лишь слуховыми возможностями» [там же, 20].

Традиция отождествлять экспериментальную музыку с электронной сохраняется и впоследствии. Например, Том Холмс в своей книге, посвященной электронной музыке⁷, связывает оба термина уже в заголовке, называя труд «Электронная и экспериментальная музыка: пионеры в технологии и композиции» [261]. Дж. Демерс посвящает свою книгу исследованию эстетики экспериментальной электронной музыки [216]. Сборник «Mainframe Experimentalism» памяти Джеймса Тенни включает в себя композиторские эссе, посвященные музыке не просто экспериментальной, а созданной с использованием компьютера и иных технологий [313]. Электроника до сих пор тесно связана с экспериментальной музыкой, даже в «бытовом» отношении — во

⁷ По определению Л. О. Акопяна, электронной следует называть музыку, «в создании и воспроизведении которой ключевую роль играют электромузыкальные инструменты (электрофоны) и другая электронная (в настоящее время — компьютерная) техника» [10, 698].

многих экспериментальных произведениях композиторы пользуются электронной аппаратурой. Но несмотря на то, что «экспериментальная» и «электронная» изначально являлись очень близкими понятиями, сегодня, на наш взгляд, их следует разделять.

Уже вне привязки к электронной музыке термин распространился и за пределами США: например, Вирджиния Андерсон пишет о британских экспериментальных композиторах (в частности, о Корнелиусе Кардью и его «Scratch Orchestra»), оговаривая, что изначально представление об экспериментальной музыке сложилось в Америке. Термином «экспериментальный» пользуются и исследователи творчества бразильского композитора-мультиинструменталиста Хермета Паскуаля [206]. А Дженни Готчок систематизирует направления экспериментальной музыки как США, так и Европы, не разделяя их, а изучая экспериментальную музыку как единое, общемировое явление. Однако именно в США экспериментализм сложился как отдельное направление или даже как одна из магистральных тенденций, имеющая свои корни и предысторию.

1.2. Экспериментальная музыка до Кейджа

Новая, экспериментальная эстетика кристаллизовалась в недрах Нью-Йоркской школы во главе с Джоном Кейджем. Идеи, представленные в творчестве этих композиторов и задокументированные в текстах, подытожили их собственные искания и опыты. Но «феномен Кейджа» возник на подготовленной почве: ему предшествовало долгое становление *традиции* экспериментальной музыки, что отмечалось еще в 1950-е годы.

В 1954 году на летних курсах в Дармштадте немецкий композитор Вольфганг Эдвард Ребнер, живший некоторое время в эмиграции в США,

прочитал лекцию, посвященную американской экспериментальной музыке («Amerikanische Experimentalmusik») [363]. В ней он представил европейской публике экспериментальную музыку как исконно американское явление, ведущее свою историю с музыки Чарльза Айвза. Ребнер прослеживает развитие экспериментальной музыки, называя имена Айвза, Эдгара Вареза, Генри Кауэлла и Джона Кейджа, чье творчество стало принципиально новым этапом в становлении традиции. Ребнер также высказывает мнение об истоках экспериментальной музыки: по его словам, новая эстетика формировалась под непосредственным влиянием джаза и киномузыки — влияние последней особенно прослеживается в использовании современных технологий. По Ребнеру, в условиях технического прогресса композиторам придется постоянно гнаться за новизной, ведь то, что в один момент будет казаться неслыханно новым, довольно скоро безнадежно устареет. При этом Ребнер замечает, что композиторам, черпающим идеи из массового искусства и пытающимся облагородить их, нужно стараться не идти на поводу у публики и не становиться «ее шутом» [там же, 189].

В итоге перед нами открываются разные точки зрения на историю американской экспериментальной музыки: тогда как Майкл Найман начинает повествование об экспериментализме с Джона Кейджа, Ребнер провозглашает родоначальником традиции Айвза (той же точки зрения придерживается Елена Дубинец⁸; как «экспериментальное» характеризуют творчество Айвза Дж. Букхолдер [186], Ф. Ламберт [275] и многие другие), позиционируя творчество Кейджа не как самостоятельный музыкальный феномен, но как логичное продолжение развития американского экспериментализма.

К этому мнению присоединяется Дэвид Николс: его диссертация и изданный впоследствии на ее основе фундаментальный труд [334] посвящены анализу

⁸ Исследователь называет Чарльза Айвза первым композитором, привнесшим в музыку «собственно американское качество и экспериментализм, сознательно отторгнув при этом европейские стереотипы» [32, 47].

американской экспериментальной музыки в период 1890–начала 1940-х годов: от Чарльза Айвза до раннего Джона Кейджа. Исследователь тесно связывает экспериментализм с возникновением национального музыкального сознания в США:

«До последнего десятилетия XIX века музыка, написанная американскими композиторами, почти всегда моделировалась, и в теоретическом, и в практическом отношении, согласно тому, что было принято в Европе. Действительно, концертные программы, состоящие либо из европейской, либо из музыки, навеянной Европой, доминировали в американской музыкальной жизни вплоть до двадцатого века, и многие американские композиторы продолжали считать себя не полностью подготовленными, если еще не отучились в Европе. <...> Однако на рубеже веков в Америке начало зарождаться национальное музыкальное сознание. Впоследствии, по мере того как композиторы все больше отворачивались от Европы, это принимало различные формы. Из них, безусловно, наиболее последовательным и стимулирующим был экспериментализм: в результате, европейцы в настоящее время часто смотрят на Америку как на главный источник новых музыкальных идей» [334, 1].

Среди композиторов, представляющих экспериментализм первой половины XX столетия, Николс останавливается на шести: Чарльз Айвз, Чарльз Сигер, Карл Рагглз, Рут Кроуфорд, Генри Кауэлл и Джон Кейдж.

1.3. Новое понимание термина: Джон Кейдж и его окружение

Тем не менее, понятие «экспериментальная музыка» в первую очередь ассоциируется с творчеством и философией Джона Кейджа; «для современной экспериментальной музыки Кейдж — это отцовская фигура, икона» [369, 47]. Кейдж использовал термин «экспериментальная музыка» еще в 1939 году для обозначения композиторских курсов в Сиэтле, «посвященных “продвинутой

работе с новыми материалами”, примерно в то же время, когда Эдгар Варез говорил о том, что “самой основой творческой работы является экспериментирование — смелое экспериментирование”» [349, 3]. А появление в 1955 году его эссе «Экспериментальная музыка: доктрина» и публикация в 1958 году текста лекции «Экспериментальная музыка»⁹, прочитанной годом ранее в Чикаго, уже окончательно ознаменовали начало новой эры в истории музыки Соединенных Штатов Америки. Несомненно, и творчество Джона Кейджа в целом как феномен — в первую очередь, его концепции и философия, положили начало множеству тенденций, актуальных и сегодня. Джон Кейдж — пожалуй, главное действующее лицо в формировании и кристаллизации экспериментальной музыки как *новой музыкальной парадигмы* и *новой эстетики*, которая впоследствии захватит умы молодого поколения композиторов на долгие годы.

Многие исследователи (такие, как Майкл Найман, Дженни Готчок, Кайл Гэнн, Ольга Манулкина и другие) небезосновательно считают «моментом X» в истории экспериментальной музыки появление в 1952 году легендарного 4'33. Более того, «экспериментальным» направлением или же созвучным термином «экспериментализм» различными исследователями называется отдельное направление в американской музыке XX века. В отечественных и зарубежных учебниках сложились разные традиции изучения упоминаемого явления. Чаще всего к «эксперименталистам» относят представителей так называемой Нью-Йоркской школы (Джон Кейдж, Дэвид Тюдор, Мортон Фелдман, Эрл Браун и Крисчен Вулф) и ее последователей. В некоторых монографиях, посвященных американской музыке (например, в учебном пособии Московской консерватории «Музыкальная культура США XX века» [103], в книге «Американская музыка XX

⁹ Стоит заметить, что основные идеи были сформулированы Кейджем еще в лекции 1937 года, прочитанной в Ассоциации искусств Сиэтла. Текст лекции «Будущее музыки: кредо» был впоследствии опубликован в 1958 году, а затем так же, как и «Экспериментальная музыка», «Экспериментальная музыка: доктрина» и «История экспериментальной музыки в США», вошел в книгу «Тишина» [48].

столетия» Кайла Гэнна [233] и др. источниках), к «экспериментализму» как к определенному течению причисляются Гарри Парч, Конлон Нэнкэрроу, Луи Харрисон (у К. Гэнна); авторы соответствующей главы пособия «Музыкальная культура США XX века» М. В. Переверзева, Л. О. Акопян и С. Ю. Сигида добавляют также Джона Кейджа, Крисчена Вулфа, Эрла Брауна, Мортон Фелдмана. Елена Дубинец в своей монографии, посвященной экспериментализму [32], рассматривает творчество Генри Кауэлла, Джона Кейджа, Мортон Фелдмана, Эрла Брауна, Конлона Нэнкэрроу и Джорджа Крама¹⁰.

Чем же отличалась та самая, новая, «экспериментальная» парадигма музыкального мышления? В первую очередь особым отношением композитора к своей работе: его сознательный отказ от индивидуального высказывания в пользу «внеопусного» творчества, ставящего своей целью исследование тех или иных звуковых феноменов «здесь и сейчас». Отказ от традиционной экспрессивности, от личного самовыражения в музыке, новое понимание музыки — как звучащего вокруг мира, принципиально новое понимание композиторского процесса — декларировали как Джон Кейдж, так и его единомышленники (Мортон Фелдман, Эрл Браун, Крисчен Вулф, Дэвид Тюдор). Одну из важнейших идей экспериментализма сформулировал Крисчен Вулф: «Музыка как таковая — это конечный итог, воплощенный просто в звуках, которые мы слышим, она больше не призвана выражать личность творца. Композитор достаточно безразличен в своей мотивации, он неведом психологическим или драматическим импульсам, он творит, не опираясь на литературную или живописную традицию» (цит. по: [45, 93]). Композиторы-эксперименталисты обращаются в своих работах к звуку как таковому, свободному от интерпретационных и смысловых нагрузок.

¹⁰ Кайл Гэнн и Ольга Манулкина выделяют в качестве отдельного течения музыкальный концептуализм: так, Гэнн называет концептуалистами Элвина Люсье, Полин Оливерос, Джеймса Тенни, Роджера Рейнольдса; О. Б. Манулкина отмечает работы Ла Монте Янга и деятельность объединения «Флюксус». По нашему мнению, творчество данных композиторов находится в русле экспериментального направления.

Кейдж писал: «Звук не рассматривает себя как мысль, как долженствование, он не нуждается в другом звуке для объяснения себя самого и так далее; у него нет времени на размышления — он занят предъявлением своих собственных характеристик: прежде, чем он угаснет, он должен успеть показать совершенно точно свою частоту, свою громкость, свою продолжительность, свою обертоновую структуру, а также представить точную морфологию обертонов и себя самого» [188, 14].

Одна из важных и наиболее дискуссионных идей экспериментализма, декларируемых Джоном Кейджем, является самоустранение композитора из творческого процесса. Дэвид Данн пишет об экспериментальной музыке как о парадигме, которая «отделилась от преимущественно европейской веры XIX века в то, что музыка должна выражать личное “я” и эмоции» и вместо этого использует «активные творческие стратегии, которые подчеркивают материальность звука, слушания, окружающей среды, восприятия и социально-политического участия» [220]. Джон Кейдж в своем эссе отмечает, что «тот, кто увлечен сочинением экспериментальной музыки, ищет пути и средства самоустранения из создаваемого им звукового процесса» [49, 21], а слово «экспериментальный» в отношении сочинения понимается им «не как описание акта, который позднее можно оценить с точки зрения успеха и провала, а просто как акта, результат которого неизвестен» [там же, 24].

Постулируя, что экспериментальное действие — это «действие, результат которого предугадать невозможно» [45, 94], Кейдж пересматривает традиционные концепции произведений как законченного опыта, воспроизведение которого будет максимально предсказуемым. Отсюда яркая антиопусная направленность произведений Кейджа — их можно назвать перформансами, импровизациями, событиями, но уже не классическими сочинениями в привычном смысле. Это также отмечает Дэвид Коуп:

«Экспериментальная музыка, то есть действия, результат которых не предвиден, является скорее философским, чем слышимым явлением. <...> Невозможно без предварительного знания композитора или произведения отличить намерение или ненамерение композитора, если только представленные звуки или действия явно не происходят из другого источника (намеренного или ненамеренного). Например, произведение Джона Кейджа «4'33» (1952), в котором представленные звуки, очевидно, имеют другой источник (природу или саму аудиторию), кажутся осознанно непреднамеренными, за исключением концепции. Именно с этой последней идеей, этим психоконцептуальным аспектом, родился величайший единый музыкальный антагонизм. Аудитории можно представить высокоорганизованные и экспериментальные композиции того же общего жанра, инструментовки и техники, без негативной реакции. Однако, когда существуют предварительные знания, или когда исполняется такое произведение, как «4'33», и аудитория осознает вовлеченную непреднамеренность, реакции могут быть гораздо более бурными. Человек борется с концепцией, а не со звуками. “Поэтому моя цель — устранить цель”, — сказал Джон Кейдж в интервью Роджеру Рейнольдсу в 1962 году. Идея состоит в том, чтобы позволить звукам “случаться”, освободить их от контроля композитора. Можно ли научиться принимать все звуки одинаково? Эта концепция действительно отвергает последние двенадцать-четырнадцать столетий западной мысли; не сама музыка, а концепция этой музыки» [205, 266–267].

Еще дальше от классических принципов европейской композиции стоит идея индетерминизма Кейджа, которая часто претворялась им с помощью алеаторики. В некоторых своих произведениях, в частности в «Музыке перемен», композитор преодолевает посредством случайности¹¹ традиционные принципы

¹¹ В этой пьесе для фортепиано Кейдж определял звуковые параметры и порядок появления звуков, гадая по старинной китайской книге «И Цзин» («Книга перемен»). Книга содержит 64 гексаграммы. С ее помощью Кейдж получил 64 случайных числа, «чтобы создать таблицы,

формообразования; создавая индетерминистские музыкальные композиции, Кейдж избегал привнесения в них личного начала. Последовательность изложения материала в подобных композициях «не зависит от индивидуальных предпочтений и воспоминаний» [122, 127]. После 1952 года Кейдж привносит в композицию алеаторику исполнительского процесса: теперь конечное звучание определяет исполнитель (такова его пьеса «Музыка для фортепиано I» и многие другие).

Реформации в музыкальном сознании требовали новых форм записи. Так, Кейдж, вслед за Фелдманом, начинает в 1952 году пользоваться табличной нотацией (например, в «Музыке для колоколов № 1»), а в «Концерте для фортепиано с оркестром» и вовсе изобретает новые формы выражения музыкальных идей. Помимо графической нотации, Мортон Фелдман использует техники, основанные на тембровых и жестикуляционных принципах. Радикальными экспериментами с нотацией отличается творчество Эрла Брауна, некоторые произведения которого скорее близки к импровизации¹².

1.4. Экспериментальная музыка и авангард

Учитывая, что экспериментальным характером в известной мере обладает любое новое музыкальное течение, вне зависимости от географии и хронологии, следует прояснить отличия между «экспериментальной музыкой» и «авангардом»¹³. Часто эти два термина используют в качестве синонимов, на что

относящиеся к разным музыкальным параметрам. <...> Он хотел создать композицию, Свободную от личных вкусов и памяти, пьесу, которая бы существовала вне музыкальных традиций, и прежде всего — пьесу, свободную от психологии» [93, 27–28]. Но тем не менее, Кейджу все же пришлось сочинить сам звуковой материал — который впоследствии соединился уже случайным образом.

¹² Подробнее о современной нотации см. в монографии Елены Дубинец [34].

¹³ Следует заметить, что употребление термина «авангард» является не вполне устоявшейся практикой. Тогда, как термин закрепился для обозначения художественных явлений в новейшей музыке XX века — Авангард-I (≈ 1908–1925) и Авангард-II (≈ 1946–1968) [151], — «в наше время

указывают и некоторые исследователи: «иногда он (термин «экспериментальная музыка». — *К. А.*) используется практически синонимично с термином “авангард”, но “экспериментальность” обычно предполагает более явное желание расширить границы искусства с точки зрения материала или методов, тогда как в “авангардном” искусстве новые и неожиданные идеи выражаются с помощью традиционных средств» [198, 222]. Таким образом, исследователи предлагают отличать музыку авангарда от экспериментальной музыки прежде всего по степени связи с традицией: если авангардная музыка занимает крайнюю позицию в рамках определенной традиции, то экспериментальная находится за ее пределами. Исследуя разницу между понятиями авангарда и экспериментальной музыки, Хоакин Бенитес пишет, что авангард отличает сочетание «исторической направленности» и «постоянно продолжающегося поиска нового» [174, 65]. Кроме того, понятие «экспериментальной музыки» чаще относят к творчеству композиторов США, тогда как термин «авангард» предпочитают использовать по отношению к представителям европейской композиторской школы.

Если и авангардная, и экспериментальная музыка предполагают в какой-то мере уход от традиционных установок и внедрение новых техник, форм и др., в последней новаторство заключается прежде всего в пересмотре самых базовых и, казалось бы, очевидных процессов и понятий: *что* есть музыка, в чем состоит главная цель творческого процесса и что является главным объектом композиторского творчества; меняется угол восприятия музыкального произведения, да и само понятие «произведения» пересмотрено коренным образом. Авангардные композиторы используют эксперименты «для открытия новых композиционных возможностей — то есть находят новые идеи для организации звуков, либо находят новые звуки — акустических инструментов или же электроакустические. А найденное они “закрепляют” в конкретных

этот термин часто свободно используется для описания творчества любых художников, радикально отошедших от традиции» [376].

композициях, которые становятся уже классическим законченным текстом», тогда как для эксперименталистов «сами композиции или перформансы становятся полем исследования — эксперимента с ситуацией, с живым и всегда разным материалом — физическим, биологическим, технологическим» [5].

Эксперименталисты не столько пытаются изменить музыкальный мир, но хотят преобразовать мышление слушателя и особенности его восприятия, пытаются переосмыслить отношения между процессами композиции, исполнения и прослушивания. Так, у одной из ярких представительниц посткейджевского экспериментализма Полин Оливерос это перерастает в концепцию «глубокого вслушивания» (*Deep Listening*), оказавшую большое влияние на формирование новой парадигмы музыкального восприятия: «То, как люди воспринимают музыку, может быть важнее процессов и идей» [225]). На основе этого утверждения Оливерос разработала методологию, которую изложила в книге «Глубокое вслушивание: композиторская звуковая практика» (2005) [340]. В ней автор рассказывает о созданной ею практике осознанного вслушивания и приводит комплекс упражнений, от импровизационных до медитативных¹⁴. Объясняя специфику «глубокого вслушивания», Оливерос пишет, что совершенствование нашего слухового опыта происходит «в процессе практики слушания с пониманием того, что сложные волновые формы, непрерывно передаваемые слуховой коре из внешнего мира ухом, требуют активного взаимодействия со вниманием. В процессе обучения и приобретения опыта люди осознанно приходят к слушанию. Слушание — это не то же самое, что слышание, а слышание — не то же самое, что слушание. Ухо постоянно собирает и передает информацию — однако внимание слуховой коры может быть отключено. Очень

¹⁴ Упражнения Оливерос — это текстовые инструкции, стратегии действия. Композитор указывает, они основаны на опыте создания *Sonic Meditation* («Звуковые медитации», 1971) — сборника текстовых композиций, посвященных «аудиальному взаимодействию с окружающей средой» [340, XVII].

незначительное количество информации, передаваемой органами чувств в мозг, воспринимается на сознательном уровне» [340, ХХI]¹⁵.

Американский экспериментализм отличает принципиальный отказ от европейской опусности; для многих композиторов США идентичность произведения состоит «не в конечном результате, а в определенном для этого произведения предмете и методе исследования» [5].

Наиболее тонко разделяет понятия «экспериментальная музыка» и «авангард» Элвин Люсье. Отмечая проблематичность точного разграничения этих двух явлений, он пишет: «Большинство великих композиторов стремились экспериментировать, и в наше время их было много: Лигети, Ксенакис, Лахенман и Кейдж, и это лишь некоторые из них. Мне кажется, что разница может быть в том, что композиторы-авангардисты проводят свои эксперименты до или во время композиции, но преподносят перед слушателем уже конечный результат. Варез работал так. Так работал и Лютославский, пользуясь принципом случайности для получения интересного материала. Экспериментальные же композиторы создают произведения, в которых эксперименты или, по крайней мере, открытия делаются во время фактического исполнения» [310]. Люсье точно отмечает важную особенность экспериментальной музыки — изменение самого слушательского восприятия: «При исполнении экспериментальных пьес слушатели обычно сосредоточивают свое внимание на том, *как* они слушают, а не на том, *что* им при этом преподносится (курсив мой. — К. А.). Возможно, именно это изменение в

¹⁵ Обращение к процессам слышания/слушания, акцент на разделении этих процессов и подходы к их исследованию — довольно популярная тема для рассуждений в области музыкального искусства, искусствоведения и философии начиная со второй половины прошлого века. Например, в книге С. Фёгелин, посвященной философии саунд-арта, слушание «исследуется не как физиологический факт, а как акт вовлечения в мир» [148, 17]; феномену слушания посвящает свое эссе Ролан Барт [19, 234–247].

перспективе восприятия музыки, когда слушатели путешествуют не сквозь время, а во времени, и отличает авангард от эксперимента» [там же].

1.5. Трактовки термина в научной литературе

Истории экспериментальной музыки посвящено значительное количество музыковедческих трудов [168; 250; 261; 298; 320; 334; 355; 356 и др.]. В то время как в зарубежной литературе понятие «экспериментальная музыка», хоть и является дискуссионным, уже долгое время не требует апологий, широко востребовано и в достаточной степени изучено, в российском музыковедении до сих пор оно остается *terra incognita*, несмотря на кажущуюся очевидность явления и его мнимую понятность. Так, характеризуя экспериментальную музыку, Ю. Н. Холопов пишет о том, что она создается «с целью применения необычного звукового материала, отыскания новых областей звукового искусства, часто с использованием приемов, прежде к музыке не относившихся» [152, 652]¹⁶. При этом он также отмечает, что понятие экспериментальной музыки неопределенно: оно соприкасается с такими выражениями, как «творческий поиск», «новаторство», «смелый опыт»; родственность этих понятий и их пересечение лишают термин «экспериментальная музыка» четких и постоянных границ. Под «экспериментальной музыкой» Юрий Николаевич понимает практически любое произведение, обладающее чем-то новаторским, называя в одном ряду сочинения Листа, Айвза, Веберна и даже относя к «экспериментальной музыке» эксперименты шуточного характера, например, «музыку, написанную по рецептам книги баховского ученика Кирнбергера “Всечасно готовый сочинитель полонезов

¹⁶ Это определение представляется вполне оправданным по отношению к раннему и отчасти классическому периодам истории экспериментальной музыки (см. далее раздел о периодизации).

и менуэтов”» [там же]. Музыковед вряд ли рассматривает экспериментальную музыку как отдельное и/или значительное явление в современной практике.

Более детальное описание мы можем найти в главном русскоязычном энциклопедическом труде, посвященном музыке XX века, — словаре Л. О. Акопяна. Ученый рассматривает экспериментальную музыку как отдельное музыкальное явление, однако описывает его скорее с позиций европейской музыкальной традиции. Понятию «экспериментальная музыка» не посвящено отдельной статьи; Л. О. Акопян пишет об этом явлении в рамках статьи об американской музыке. Музыковед говорит о традиции, возводящей «свою родословную к Айвзу и далее к таким эксцентричным музыкантам XIX в., как Филип Хайнрих и Луи Моро Готшалк» [10; 35]. Центральные «для американского образа мышления идеи свободы, индивидуальной предприимчивости и плюрализма, экспериментальная традиция нередко доводит до крайности», а значительные представители этой традиции (как, например, Парч и Нэнкэрроу) «до некоторой степени маргиналы» [там же]. Л. О. Акопян отмечает влияние на экспериментальную музыку внеевропейских культур (в особенной степени, азиатской) и относит к «эксперименталистам» — помимо Джона Кейджа — Мортон Фелдмана, Эрла Брауна, Дэвида Тюдора, Полин Оливерос, Ла Монте Янга, Элвина Каррена, а также влиятельных «концептуалистов» Роберта Эшли, Элвина Люсье, Роджера Рейнолдса и других композиторов — что примечательно, «работающих в области электронной музыки и мультимедиа» [там же].

Осовременив монументальный труд и выпустив его расширенный аналог — интернет-издание «Музыка последнего столетия: теория и история», информацию об экспериментальной музыке исследователь помещает уже в статью «Авангард», смещая фокус понимания этого явления и уже называет «экспериментальную традицию» выполняющей «функцию местной разновидности авангарда» [9]. Акопян также отмечает, что экспериментальная музыка находится на грани между «академической» музыкой и другими формами музыкального и иного

самовыражения, а также, что, «работая независимо от европейцев, “классики” американской экспериментальной музыки иногда приходили к аналогичным результатам; так, около 1950 года Кейдж, опередив Булеза и Штокхаузена, фактически открыл мобильную форму, а принадлежавшие к его кругу Браун и Фелдман — графическую нотацию» [там же]. Отмечая некоторые черты экспериментальной музыки, музыковед тем не менее не рассматривает ее подробно, а также не считает необходимым включить ее в словарь.

Об экспериментальной музыке в США Л. О. Акопян упоминает в своих исследовательских очерках (case studies) о музыке США (опубликованы в 2023 году в двух частях) [11; 12]. Он не посвящает ей особого раздела, скорее обозначает ее, понимая под «экспериментальной музыкой» широкий спектр явлений, свойственных музыке США. Концентрируясь на характеристике музыки третьей четверти XX века, в первой части ученый рассматривает также истоки тенденций и течений, повлиявших на американскую музыку этого времени (в частности, творчество А. Копленда, С. Барбера, Дж. Менотти, Р. Сешнза, М. Бэббитта, Э. Картера и других). Среди них — та самая «экспериментальность»: в самом начале своего исследования Л. О. Акопян указывает, что «экспериментальность», нарочито идущая вразрез с европейской традицией, является важнейшей чертой и национальной особенностью американской музыки: «одним из важнейших показателей самобытности американской музыки всегда была экстравагантность. <...> вместе с тем следует признать, что из всего американского музыкального наследия XVIII–XIX веков определенный исторический, а иногда и художественный интерес представляет в основном та его часть, которая явно противоречит профессиональному этикету, утвердившемуся в европейской композиторской музыке того же времени. Этот самобытный тип музыкальности породил так называемую американскую экспериментальную традицию с ее опорой на центральные для американского образа мышления идеи свободы, индивидуальной предприимчивости и плюрализма, экспериментальная

традиция в своих самых ярких проявлениях доводит их до крайности». Также Левон Акопян называет Чарльза Айвза одним из первых таких композиторов, «чья экстравагантность может показаться исключительной даже по современным меркам» [11, 178–179].

Во второй статье Л. О. Акопян рассматривает экспериментальных композиторов как часть культуры «даунтауна»¹⁷: отмечая как характерную особенность композиторов «нижнего города» «отстраненность от тенденций, культивируемых музыкальным истеблишментом, — будь то сериализм, новый романтизм, американизм, стилистический плюрализм, третье направление и т.п., — вплоть до их категорического отторжения», музыковед называет представителями американской экспериментальной традиции так называемых мавериков, радикалов-одиночек Гарри Парча и Конлона Нэнкэрроу [12, 312]. Отдельный фрагмент статьи исследователь посвящает минимализму, в заключении своего исследования Л. О. Акопян вкратце пишет о концептуализме, понимая его как часть экспериментального искусства¹⁸, однако рассмотрение

¹⁷ «В специальной литературе нередко встречается деление американской композиторской музыки на два лагеря, условно именуемые uptown и downtown — “верхний город” и “нижний город”. “Верхний город” в исходном значении — деловая, официальная часть Манхэттена, где находятся, в частности, Линкольн-центр (с театром Метрополитен-опера и другими важными очагами высокой музыкальной культуры) и Карнеги-холл, тогда как культурная жизнь “нижнего города”, располагающегося на Манхэттене к югу от “верхнего”, сосредоточена в более демократических, неформальных заведениях. Оппозиция “аптаун — даунтаун” понимается и в расширительном смысле, безотносительно к географии: “верхний город” — истеблишмент, “нижний” — богема. Музыка “верхнего города”, как принято считать, в целом академичнее и традиционнее музыки “нижнего города”, тяготеющей к нонконформизму в его наиболее экстравагантных формах» [12, 309].

¹⁸ Например, Л. О. Акопян отмечает, что «важным очагом концептуального искусства и экспериментальной музыки было объединение ONCE Group, устраивавшее фестивали в известном университетском городе Анн-Арбор, штат Мичиган» и называет важных представителей экспериментального направления посткейджевской эпохи: «среди участников этих мероприятий — композиторы Роберт Эшли, Элвин Люсье, Полин Оливерос, Роджер Рейнолдс, Гордон Мамма, известные прежде всего своими достижениями в области электронной музыки и мультимедиа» [12, 378].

эстетики и особенностей этого явления уже находятся за рамками внимания автора [12, 312].

Достаточно полно экспериментальная музыка охарактеризована в монографии Елены Дубинец «Made in USA. Музыка — это все, что звучит вокруг» [32]. Характеризуя особенности развития музыкальной культуры в США, исследователь определяет две ее магистральные линии развития: одна из них продолжает европейскую традицию, вторая же принципиально «порывает» с ней. Именно эту, «эксперименталистскую» линию музыковед исследует подробнее. Концентрируясь на анализе творчества Кауэлла, Кейджа, Фелдмана, Брауна, Нэнкэрроу и Крама, исследователь отмечает также некоторые общие свойства экспериментализма. Среди важных тезисов, выдвигаемых ученой, следует отметить:

– акцент на «американском» происхождении феномена, разные направления которого «намеренно противопоставляют себя европейским традициям и культурной памяти» [32, 19];

– характеристика экспериментальной музыки как всеохватного и пестрого явления, в рамках которого возможно свободное высказывание любых идей; Дубинец называет американский экспериментализм (отмечая обобщенность и неточность термина) совокупностью нескольких типично американских композиционных принципов, не имевших прецедентов в истории европейской музыкальной культуры, среди них — мобильные формы Генри Кауэлла, «музыка случайностей» Джона Кейджа, микротоновые инструменты и лады Гарри Парча, пропорциональные ускорение Конлона Нэнкэрроу, тихая протяженность Мортон Фелдмана, «бурдонные монументы» Ла Монте Янга, фазовые процессы Стива Райха и др. [там же, 44];

– принципиальное свойство большинства экспериментальных произведений — внимание авторов не «к соотношению между звуками (которое означало бы приверженность традиционным европейским канонам), а к самому

звучу и к таким его качествам, как независимость от окружающего контекста, свобода от авторских и исполнительских влияний и т. п.» [там же, 45];

– основными признаками экспериментализма музыковед называет оригинальность и уникальность каждого компонента: «проявления экспериментализма вбирают в себя технологические изобретения и базируются на эклектическом и открытом смешении музыкальных традиций всего мира. Американский экспериментализм постулирует введение радикальных новшеств в композиторские техники, необычные способы использования традиционных инструментов, изобретение новых инструментов, новаторский контекст существования музыкального произведения или артефакта и даже обновление самой концепции музыки» [там же, 44];

– сила воздействия американского экспериментализма на развитие мировой музыкальной культуры: «наиболее важные экспериментаторские “неевропейские” тенденции уже прошли проверку временем и концептуально повлияли на мировое музыкальное искусство. Все виды экспериментаторской композиторской техники, закрепившиеся в качестве нормативных именно в США и служившие главным образом экспериментаторскому авангардизму и постмодернизму — алеаторика, репетитивность, “открытые формы”, музыка-действие, графическая и вербальная музыки, — со временем проникли в Европу и получили широкое распространение» [там же, 20].

Детализированную проработку явление экспериментальной музыки получило в зарубежной научной литературе. В некоторых случаях под «экспериментальностью» подразумевают общую тенденцию музыки XX века к поиску нового (в этом смысле элемент экспериментирования можно найти практически во всех направлениях современной музыки). Так, в «Словаре современного и актуального искусства» приводится следующее определение: «неточный термин, который иногда применяется к искусству, связанному с изучением новых идей и/или технологий» [198, 222]. Термином активно

пользуется американский композитор и философ музыки Леонард Б. Мейер, однако в своей книге «Музыка, искусство и идеи» [321] он не конкретизирует данное понятие и использует его достаточно широко, подразумевая практически любое новаторство в современной музыке; для него «экспериментальная музыка» практически синонимично «экспериментированию». Более того, ученый в данной работе посвящает экспериментальной музыке отдельную главу в третьей части «Формализм в музыке» (не подразумевая под последним негативных коннотаций, с которыми связано бытование этого термина в отечественной культуре) и, отмечая, что «не существует единой или даже преобладающей экспериментальной музыки, а имеется скорее изобилие различных методов и типов музыкального творчества» [321, 237], подробно рассматривает в ней *сериализм*, а также связанную с ним проблематику¹⁹. Также Мейер понимает творчество Джона Кейджа, Лучано Беріо и Карлхайнца Штокхаузена как рядоположные явления; он объединяет их в единое целое с «экспериментальным» стилем, противопоставляя постромантической тональной музыке [321, 106].

В «Grove Music Online» Сесилия Сан определяет экспериментальную музыку как «разнообразный набор музыкальных практик, получивший распространение в середине XX века и характеризующийся радикальным противодействием и критикой устоявшихся методов композиции, исполнения и эстетики» [400]. Исследователь отмечает, что первоначально экспериментальная музыка являлась «преимущественно американским явлением», а также указывает на ее разнообразие и разнородность: она «охватывает широкий спектр музыки: от

¹⁹ Этот оригинальный подход все же не получил поддержки в научных публикациях, где сериализм чаще противопоставляется экспериментальной музыке, чем не связывается с ней. В целом принято считать, что экспериментальная музыка появилась «в противовес» сложности сериализма, который оказал огромное влияние на развитие музыки XX века практически всех направлений. Е. Г. Окунева отмечает, что «даже те композиторы, которые сознательно дистанцировались от сериализма (как, например, Дьёрдь Лигети, Маурисио Кагель, Хельмут Лахенман) или отвергали его концепцию (Джон Адамс, Майкл Найман, Сальваторе Шаррино), развивали свои композиторские методы с учетом рецепции сериальной музыки и ее критической оценки» [110, 6]; подробнее см. также [108].

неопределенности Джона Кейджа до полностью определенной музыки раннего минимализма, от единичных событийных произведений Джорджа Брехта до вечной музыки Ла Монте Янга и от анархической театральности “происходящего” Fluxus до сосредоточенной коллективной безмятежности “Sonic Meditations” Полин Оливерос» [там же]. Также музыковед отмечает необходимость принципиального разграничения европейского авангарда и экспериментальной музыки, отмечая желание композиторов-эксперименталистов найти альтернативный путь культивируемым в послевоенное время сериализму и неоклассицизму.

Исследователи обычно сходятся во мнении, что для экспериментальной музыки характерно развитие неклассических художественных принципов и совершенно новых форм творческой деятельности; к примеру, авторы отечественного учебного пособия «Музыкальная культура США XX века» отмечают, что «эксперименталистами стали называть композиторов, как работавших, так и не работавших непосредственно с Кейджем, но использовавших нетрадиционные инструменты, техники композиции и музыкальные формы, а также ориентировавшихся на неклассическую художественную эстетику» [103, 248].

Изменения в художественной парадигме также отмечал Леонард Мейер еще в 1967 году: отметив кризис сменившегося понимания музыки, исследователь называет главной причиной такого положения появление алеаторики и активное использование принципа случайности Кейджем и его современниками. Мейер назвал это «антитеологической позицией», согласно которой «традиции, системы и тому подобное являются злом, потому что они ограничивают нашу свободу мысли и действия, притупляют нашу чувствительность к ощущениям и чувствам и, в конечном итоге, отчуждают человека от природы, частью которой он должен быть. Искусство должно, по словам Кейджа, быть “утверждением жизни — не попыткой навести порядок из хаоса или предложить улучшения в

творении, а просто способом пробудиться к самой жизни, которой мы живем, которая так прекрасна, когда мы убираем свой разум и свои желания с ее пути и позволяем ей действовать по своему собственному желанию»» [321, 75].

Использование непредсказуемой формы и, как следствие, невозможность предугадать итоговое звучание музыкального произведения стали причиной принципиально нового, переломного этапа в прежде монолитной траектории развития истории музыки. Это отмечает, в частности, Джорджина Борн, позиционирующая экспериментальную музыку как «центральный элемент музыкального постмодернизма». Джона Кейджа и его последователей, включая Мортона Фелдмана, Крисчена Вулфа, Эрла Брауна, а позже Ла Монте Янга и Корнелиуса Кардью, исследовательница называет «“несерьезными” диссидентами авангарда» [178, 56].

Джорджина Борн также отмечает принципиально иное понимание эксперименталистами времени: «Кейдж предложил, чтобы время заняло центральное положение в музыке, поскольку оно было материально центральным как для звука, так и для тишины. В противовес сериалистскому представлению о линейном времени, о “длительности” как математически и количественно измеримому [понятию], экспериментальные композиторы рассматривали время как некумулятивное, ненаправленное, статическое, а ритм как циклический, повторяющийся и процессуальный. Кейдж призывал к “ненамеренности” и (вслед за Сати) “бесцельной музыке”, восставая против телеологии классической формы. Этот подход хорошо выражен в минималистской, процессуальной или системной музыке таких композиторов, как Терри Райли, Филип Гласс и Стив Райх, которая развилась из экспериментальной традиции» [там же, 58].

Значительное влияние на представление об экспериментальной музыке оказали идеи *Майкла Наймана*²⁰. Найман трактует этот термин достаточно широко. В центр истории экспериментальной музыки он выдвигает творчество Джона Кейджа и композиторов Нью-Йоркской школы, а в качестве характерной особенности экспериментальной музыки отмечает ее «анти-академическую» направленность [338, xi]. Таким образом в экспериментальное искусство включаются индетерминированная музыка, работы композиторов, сотрудничавших с «Флюксус», эксперименты с записью, а также минимализм.

Важнейший тезис Наймана состоит в том, что экспериментализм фундаментально изменил онтологию музыки. Вместо того чтобы создавать произведения с «определенным временным объектом», экспериментальные композиторы занимаются серией процессов, которые могут приводить к радикально иным результатам каждый раз, когда произведение реализуется. Экспериментальная партитура представляет собой не фиксированную структуру с максимально детализированными указаниями к исполнению, а скорее инструкции, обеспечивающие определенные условия для возникновения тех или иных музыкальных событий. Смысл музыкального произведения состоит теперь не в конечном результате, а в самом процессе. Найман предлагает их классификацию:

- 1) «Процесс управления случайностью» (chance determination processes), когда форма целого диктуется случайными условиями «извне»: в качестве примера Найман приводит произведения Джона Кейджа (в первую очередь «Музыку перемен», а также «Музыку для фортепиано» и многие другие), а также, например, «Card Piece for Voices» (1959) Джорджа Брехта, где композитор выстраивает форму произведения с помощью перетасованных карт. Важно, что в данном

²⁰ В первую очередь речь идет о его книге «Экспериментальная музыка: Джон Кейдж и после него» [338].

случае композитор пытается устраниваться из процесса, отдав организацию материала воле случая.

2) «Процесс, управляемый людьми» (people processes): произведения, в которых исполнителям предлагается самим выбирать, как и в каком темпе перемещаться по музыкальному материалу (первым, кто использовал этот прием, Найман называет Мортон Фелдмана и его «Пьесу для четырех фортепиано» 1957 года); «идея того, что одно и то же действие выполняется одновременно несколькими людьми, так что каждый делает это немного по-разному, “единство” становится “множественностью”, дает очень экономичную форму нотации — необходимо только указать одну процедуру, а разнообразие возникает из того, как каждый делает это по-разному» [338, б].

3) «Контекстуальный процесс» (contextual processes): решения о дальнейших действиях зависят от непредсказуемых условий и переменных, возникающих в момент исполнения произведения (например, «Вечерня» Элвина Люсье, 1968);

4) «Репетитивный процесс» (repetition processes), то есть, фактически, репетитивную технику минимализма;

5) «Электронный процесс» (electronic processes): в качестве примера Найман называет композицию Runthrough Дэвида Бермана (1970). Для ее исполнения требуется конкретная электронная установка, состоящая из генераторов и модуляторов с циферблатами и переключателями, а также распределитель фотоэлементов, которые три или четыре человека используют для импровизации. Берман пишет, что «поскольку нет ни партитуры, ни указаний, любой звук, который возникает в результате любой комбинации переключателя и позиционирования света, остается частью “пьесы”» (цит. по: [338, 8–9]).

Уже в XXI веке композитор Дженни Готчок, также отмечая сложность термина и многочисленность его трактовок, пишет, что «экспериментальную музыку сложно определить, потому что это не школа, не тенденция и даже не эстетика. Это прежде всего позиция открытости, исследования, неопределенности, изобретательности» [250, 1]. Раскрывая разные грани значений термина, Готчок отмечает, что в широком смысле «экспериментальность» подразумевает «совокупность практик, которые работают со звуком, различными явлениями и непредопределенностью» [там же, б]. И это одно из самых важных отличий экспериментальной музыки от других художественных явлений: произведения, созданные в «экспериментальном» ключе, порою могут быть настолько различны, что их невозможно связать в одну категорию. Но тем точнее мы можем убедиться в том, что экспериментальная музыка – это не замкнутый в себе художественный стиль или отдельная композиторская школа.

Экспериментальная музыка разнородна и разнопланова; однако все экспериментальные произведения объединяет *общий принцип отношения к музыке*: принцип эксперимента [338, 1], исследования. При этом одного лишь «формального» экспериментирования (то есть – исследования некоего нового метода, техники, звукового материала) недостаточно. Важна также позиция, обозначенная в том числе Джоном Кейджем: процесс исполнения теперь — важнее полученного результата, а слушатель становится непосредственным участником процесса.

Обобщая в 2014 году дискуссию вокруг понятия «экспериментальная музыка», Боб Гилмор в своей статье «Пять карт экспериментального мира» [244] рассматривает наиболее важные, по его мнению, подходы к пониманию экспериментальной музыки: Кейджа, Тенни, Вулфа и Наймана:

1. Под экспериментальностью в широком смысле у Кейджа понимается «использование новых элементов в музыке» [45, 98];

2. У того же автора имеется и более узкая трактовка явления; согласно Кейджу, «экспериментальное действие — такое действие, результат которого непредсказуем» [там же];
3. По определению Джеймса Тенни, «эксперимент в музыке означает в той или иной степени то же, что и в науке» [222, 8]; эксперимент может дать как положительный, так и отрицательный результат, при этом композиция понимается как исследование в широком смысле²¹;
4. В девяностых годах композитор и литератор Дэниел Вулф говорил об искусстве этого времени как о «постэкспериментальном», и связывал при этом термин «экспериментальная музыка» с определенной исторической эпохой — в основном, если не исключительно, с музыкой композиторов пятидесятих, шестидесятих и семидесятих годов, чье творчество соотносится с определением Кейджа (экспериментальная музыка как музыка с непредсказуемым результатом);
5. По определению Майкла Наймана экспериментальная музыка охватывает все то интересное и радикально новое, что не относится к авангарду.

Иэн Пейс в своей статье [348] предлагает критический взгляд на то представление об экспериментальной музыке, которое сложилось, по его мнению, в основном под влиянием монографии Майкла Наймана (хотя уже предшественники Наймана, в частности, Вольфганг Ребнер, заложили фундамент для такого подхода). Представлению об экспериментальной музыке как о творчестве преимущественно Нью-Йоркской школы и, возможно, тех композиторов США, которые находятся под ее влиянием до настоящего времени, он противопоставляет терминологическую традицию, восходящую к Пьеру

²¹ Подробнее о творчестве этого композитора и его эстетической позиции см. в разделе 2.1 данной работы.

Шефферу, который связывал экспериментальную музыку с использованием достижений современной техники в музыкальном искусстве. Непосредственными продолжателями этой линии Пейс называет, в частности, Леджарена А. Хиллера и Леонарда М. Исааксона²².

Продолжение этой ветви Пейс видит в разнообразных художественных исследованиях (*artistic researches*), которые осуществляют различные современные музыканты — композиторы и исполнители — по всему миру. Их опыт, представленный прежде всего авторскими интерпретациями своего творчества, обобщен в большой антологии «Художественные эксперименты в музыке», подготовленной центром исследований в области музыки «Орфей» города Гента, имеющим давние традиции изучения подобных явлений. Таким образом, Пейс и некоторые другие ученые в конечном итоге предлагают терминологическую альтернативу понятию экспериментальной музыки, которая заслуживает обсуждения. В то же время выдвигаемая им идея о существовании двух линий экспериментальной музыки представляется искусственной, так как идея устранить композитора из процесса сочинения музыки вряд ли принадлежит исключительно Шефферу и его сциентистски ориентированным последователям пятидесятых годов, а также ряда современных артистов. В пятидесятые годы опыты Шеффера и творчества эксперименталистов США часто рассматривали как некую общую тенденцию в музыкальном искусстве; такой взгляд, в частности, представлен в упомянутой статье Ребнера. И действительно, стремление устранить композитора из творческого процесса, а также интерес к использованию технических достижений в полной мере свойственен и творчеству представителей Нью-Йоркской школы.

Термин «экспериментальная музыка», возможно, изначально был не самым удачным и точным (что как раз отмечал Метцгер), но он в полной мере отразил

²² Напомним, что именно благодаря им была написана первая «компьютерная» музыка — произведение для струнного квартета «*Illiad Suite*».

время своего появления, в частности, торжество сциентизма и связанные с этим попытки полностью отказаться от композиторского произвола, уподобив создателя музыки ученому — подобные идеи можно обнаружить как у представителей классического этапа экспериментализма, так и в творчестве Пьера Шеффера. Понимая несовершенство термина и, возможно, его ограниченность, исследователи, стремясь найти определение, охватывающее более широкий круг радикально новаторских явлений в современном искусстве, предложили термин «художественное исследование» (*artistic research*) [348, 108], однако не столько в качестве альтернативы, сколько в качестве уточнения. Впрочем, понятие «экспериментальная музыка» естественно возникло в творческой среде и, несмотря на многочисленные попытки критики, укрепилось и стало частью музыкально-исторического сознания. В связи с этим вспоминаются размышления К. В. Зенкина о некоторых других терминах истории музыкальной культуры:

«Не раз высказывались точки зрения, что научное знание готово “отказаться от историко-стилистической фразеологии (...барокко, классицизм, романтизм...) как путеводной нити, отказаться затем, чтобы открыть вид на малоизученные явления, не укладывая их в ‘прокрустово ложе’ этой фразеологии”. <...> И все же отказ от естественно сложившейся системы понятий означал бы капитуляцию науки перед чистым эмпиризмом. В связи со сказанным невольно вспоминается один литературный герой Л. Кэролла (из “Охоты на Снарка”): капитан корабля, руководствовавшийся картой морей, на которой — “одна синева”, без меридианов и параллелей, поскольку “в жизни этого нет”. Но, в отличие от меридианов и параллелей, придуманных учеными географами, понятия “барокко”, “классицизм” и “романтизм” в жизни то как раз есть! Они возникли в живой практике искусства и культуры, и именно поэтому историческая наука не имеет права их игнорировать» [36, 19].

Тем не менее, не отказываясь от привычной терминологии, исследователям необходимо «постоянно делать научные понятия предметом изучения и критики; понимать внутреннюю противоречивость и даже антиномичность содержания

таких понятий; понимать, что содержание историко-стилевых понятий эволюционирует даже в пределах своих собственных рамок (к примеру, поздний романтизм существенно отличается от раннего), не говоря уже об изменении этих рамок в ходе истории науки» [там же]. Понятие «экспериментальная музыка» родилось именно в композиторской среде и прочно укоренилось в ней; в связи с этим нам как историкам остается его изучать, осмысливать, уточнять и прослеживать внутреннюю эволюцию явления, что и происходит в многочисленных трудах зарубежных и отечественных авторов.

1.6. Периодизация

Таким образом, можно выделить несколько этапов развития экспериментальной музыки в США. На *раннем этапе* истории американской экспериментальной музыки экспериментализм как устойчивая традиция еще не сформировался. В творчестве признанных предшественников Джона Кейджа — Чарльза Айвза, Генри Кауэлла, Эдгара Вареза — скорее указывают пути для будущего, чем последовательно реализуют открывающиеся возможности. Эксперименты названных композиторов были связаны прежде всего с идеей радикального обновления музыкального материала, а также с попытками найти некую новую эстетическую позицию для композитора, далекую от романтической субъективности. У каждого из названных мастеров эти тенденции проявились по-разному, и в их творчестве новаторские, экспериментальные опусы могут соседствовать со вполне традиционными музыкальными произведениями.

Классическим этапом экспериментальной музыки США можно считать 1950-е годы, а именно — творчество Джона Кейджа (в частности, его 4'33 и лекцию «Экспериментальная музыка» можно определить как ключевые точки этого этапа), а также его коллег-современников — Мортон Фелдмана, Эрла Брауна, Крисчена Вулфа, Конлона Нэнкэрроу. Для этого периода характерно еще

более глубокое обновление музыкального материала — включение в музыкальную композицию шумов, электроники, записанных конкретных звуков, эксплуатация возможностей звукозаписи и звукоусиления. Вместе с этим попытка отказаться от такой устоявшейся формы композиторского высказывания, как музыкальное произведение, и повлекло за собой отказ от традиционной диастематической нотации, на смену которой пришли новые, индивидуализированные методы записи музыки. Важнейшей идеей, заложившей основы новой эстетики, стал индетерминизм Джона Кейджа, состоящий в отказе от логически однозначных взаимосвязей между элементами композиции и в непредсказуемости конечного результата процесса музицирования.

К *современному этапу* экспериментальной музыки США можно отнести творчество младших современников Кейджа — Джеймса Тенни, композиторов группы *Sonic Arts Union*, Полин Оливерос и др. — и композиторов следующего поколения. Современный этап является, с одной стороны, естественным продолжением классического и сохраняет верность многим его идеям. При этом понятие экспериментальной музыки стало парадоксальным образом достаточно традиционным и утратило налет сенсационности. Хотя новаторство как непереносимое свойство творческого подхода у современных композиторов-эксперименталистов сохраняется, нигилизм и принципиальное противопоставление себя традиции постепенно утрачивают свою актуальность. То, что творчество Кейджа и его современников скорее манифестировало, получает осмысление и углубленную, усложненную художественную разработку.

Сложность разграничения классического и современного этапа состоит в том, что принципиально новых идей не возникло, однако, уточняя и конкретизируя открытия старших коллег, современные композиторы США вносят много нового и на концептуальном уровне, выдвигают собственные идеи, открывают перспективные области творческого исследования.

Эволюция экспериментальной музыки тесно связана со становлением культурной идентичности США в области высокого музыкального искусства. Постепенно формируя новую эстетику, представители первой волны музыкального экспериментализма — Айвз, Варез, Кауэлл, — работали в основном в традиционных жанрах, постепенно преодолевая европейские каноны музыкального искусства. Форма музыкального произведения была естественной для их творчества; задачи перестроить отношения между композитором, исполнителем и слушателем, как в классическом экспериментализме, не стояло. Декларируемые радикальная новизна и разрыв с традицией в 50-е – 60-е годы являлись не только параллелью европейскому музыкальному авангарду, но и важным фактором национальной идентификации. Самостоятельность музыки США в XX веке была достигнута не вследствие создания нового музыкального стиля, а благодаря открытию новых областей музыкального творчества, во многом еще только требующих своего освоения. В этом смысле у композиторов США последующих поколений есть известное преимущество, которое, впрочем, может рассматриваться и как определенный недостаток их позиции. Они не предлагают мировому музыкальному искусству нечто такое, что могло бы радикально изменить наше представление о музыке, но вместе с тем именно у них накоплены богатые традиции «художественного исследования». К такому типу творчества сегодня относят себя многие композиторы и исполнители по всему миру, тем самым обостренное чувство обособленности американской традиции от других национальных традиций западного искусства больше не является важным творческим стимулом. На первый план выходит рефлексия исследуемых идей и художественное качество их проработки.

Радикализм «классической» экспериментальной музыки породил еще две тенденции на современном этапе ее жизни: если ряд композиторов (Элвин Люсье, Ла Монте Янг, Полин Оливерос) и вовсе отказываются в некоторых своих сочинениях от нотации, предпочитая ей тексты, то другие (в частности,

минималисты и постминималисты, например, Мэри Джейн Лич) с удовольствием пользуются традиционной нотной записью.

Векторы развития экспериментальной музыки определили композиторы Нью-Йоркской школы; вслед за перформансами Кейджа появятся перформансы Люсье и Оливерос, начнут развиваться саунд-арт и саундскейп. Медитативность музыки Фелдмана будет подхвачена Ла Монте Янгом, Мэри Джейн Лич и Полин Оливерос. Эксперименты с электронной записью будут доведены до интеллектуального предела Джеймсом Тенни с одной стороны, а с другой и вовсе станут причиной рождения нового музыкального направления, ставшего мейнстримом на долгие годы вперед, — минимализма.

1.7. Минимализм как часть экспериментальной музыкальной культуры

Хорошо известно, что композиторы Нью-Йоркской школы сыграли важную роль в становлении возникшего в 1960-х годах минимализма: «Основные философско-эстетические и собственно музыкальные константы нового стиля композиции формировались в недрах “экспериментальной музыки” Джона Кейджа и его школы. Идея моделирования звукового пространства путем остигатного повторения небольших структурных образований впервые возникла именно в кейджевском окружении» [60, 3]. Остигатное повторение элементов, впоследствии ставшее основой «фирменной» техникой минималистов — репетитивности, все же не было изобретением Кейджа²³, однако значимость его влияния оспаривать не приходится. С Кейджа же началось увлечение восточной философией, которое подхватили минималисты: во многом их творчество формировалось и под влиянием дзен-буддизма.

²³ «Самый ранний пример репетитивной техники как основы концепции произведений в целом — это музыка “Антракта” Э. Сати (фонограмма к фильму Рене Клера) в его дадаистском балете “Relâche” (“Сегодня спектакля нет”, 1924)» [103, 325].

Минимализм родился непосредственно под влиянием экспериментальной школы, более того, многие концепции вполне отвечают экспериментальной эстетике, хотя и минималисты не приняли идею индетерминизма Кейджа. Тем примечательнее, что многие исследователи прямо пишут о минимализме как об экспериментальном направлении [32, 96; 62 и др.]. В том числе об этом пишут и отечественные исследователи: например, отдельные разделы диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения Анны Евгеньевны Кром «“Классическая фаза” американского музыкального минимализма» [61] посвящены рассмотрению минимализма в целом в контексте американского экспериментального искусства XX века и в частности творчества Ла Монте Янга. А композитор Элвин Люсье включает лекции Филипа Гласса, Ла Монте Янга, Стива Райха в свой сборник «Восемь лекций об экспериментальной музыке» [221].

Важная эксперименталистская черта в минимализме — это наделение особым значением элементарных частиц, первичных элементов, самого звука. Звучание становится самоценным — тембр, простые звуковые сочетания, ритм. Целое теперь вряд ли имеет основополагающее значение; внимание воспринимающего должно быть сосредоточено на созерцании отдельно взятого элемента. Очевидно влияние Нью-Йоркской школы и в отношении новой концепции времени — «пребывания в вечности», сформированной во многом под влиянием восточной философии. Помимо этого, на становление минимализма, так же, как и на творчество эксперименталистов Нью-Йоркской школы, большое влияние оказали эксперименты с пленкой и записью.

При всей популярности минималистских композиций, некоторые слушатели отнеслись к ним настороженно и неодобрительно: «Произведения Гласса, Райли, Райха и Янга были встречены со скептицизмом и враждебностью. У. Хичкок писал, что “сериалисты обвинили минималистов в музыкальном нигилизме, а авангардисты — в эстетическом фашизме”». Сложившееся негативное отношение к минимализму отмечает Левон Акопян: «Распространенное в профессиональной

среде скептическое отношение к М. как к “интеллектуальной” разновидности поп-музыки выразил Булез, сравнивший его с заведениями быстрого питания: “удобно, но совершенно неинтересно”» [10, 356]. Примечательно и высказывания Джона Тавенера относительно термина «святой минимализм», представителем которого композитора называют довольно часто: «Это остроумный журналистский заголовок. <...> минимализм не имеет для меня абсолютно никакого значения. На самом деле я бы уж предпочел “новую простоту”, поскольку нахожу минимализм ничем иным, как чисто компьютерной музыкой для идиотов» [405, 102]²⁴.

Век классического минимализма (как, впрочем, и классического экспериментализма) был недолог, хотя его влияние за пределами академической музыки остается значительным. По мнению Кайла Ганна, композитора и музыковеда, «минимализм в лучшем случае отживает свой век, поскольку этот стиль повсеместно считается оскорбительно простым, и практически ни один молодой композитор не продолжает следовать ему. Гласс, по моему мнению, стал примером “хорошо продающегося” композитора, который пишет музыку для массовой аудитории, недостаточно искушенной, чтобы понимать что-либо лучшее. Райх, потому как его музыка отличается большим разнообразием и большей детализацией в камерной музыке, предложил что-то более основательное, превращаясь в Великого Старца мертвого, но исторически признанного языка. <...> Это был исторический тупик, момент, когда поверхностный новый музыкальный бренд достиг быстрых, но эфемерных всплесков общественного признания» [235]. В итоге более молодое поколение, восприняв идеи минимализма, стали больше экспериментировать и наполнять музыку новыми подтекстами, порою самыми неочевидными и неожиданными. Показательно в этом отношении творчество Мередит Монк, но в особенности — Мэри Джейн Лич. Зарекомендовавшая себя как представитель постминимализма,

²⁴ Цитата приводится в переводе Р. А. Насонова.

Мэри Джейн Лич, также, как и Люсье, исследует в своем творчестве акустические феномены — комбинационные тоны, биения, призвуки, получающиеся в процессе интерференции, акустику пространств. Несмотря на то, что каждое ее произведение представляет собой законченную пьесу с точной фиксацией каждого звука, то, ради чего создаются ее пьесы, остается за границами нотной записи, и каждое исполнение пьесы — это новое исследование природы звука.

ГЛАВА II. Экспериментальные композиторы США посткейджевского поколения: специфика творчества

*Я думаю, что любопытство — самая сильная мотивация
почти во всем, что я делаю.*

Джеймс Тенни [172, 23]

2.1. От компьютерной музыки до спектральной композиции: творчество Джеймса Тенни

Творчество американского композитора, ключевого представителя экспериментального направления Джеймса Тенни (James Tenney, 1934–2006) многогранно: в нем можно встретить опыты в области спектральной композиции, исследование природы звука и акустических феноменов; Тенни обращается и к акустической, и к электронной, компьютерной композиции, и к конкретной музыке. Диапазон его музыкальных исследований огромен: от концептуальных полуграфических мини-композиций, записанных на почтовых открытках, до масштабных звуковых перформансов; от стохастических пьес, созданных компьютером на основе сложнейших алгоритмов композитора до попытки воспроизвести человеческую речь посредством акустических инструментов. «Подобно своим коллегам Стиву Райху и Элвину Люсьеру, Тенни целенаправленно разрабатывал многочисленные эстетические проблемы, поставленные ранее Кейджем, создавая музыкальные структуры, катализирующие и усиливающие процессы организации материала, лишеного всякой предварительной драматургии, основанные и/или направленные на выявление акустических и психоакустических феноменов», — отмечает А. И. Смирнов [137].

Джеймс Тенни отождествлял себя с экспериментальным направлением, неоднократно подчеркивал это в своих эссе и многочисленных интервью. Тем примечательней, что он довольно тесно общался со многими композиторами

экспериментального направления: был знаком с Эдгаром Варезом и Гарри Парчем, Джоном Кейджем и Мортоном Фелдманом. Его исполнение «Конкорд-сонаты» Чарльза Айвза считается одним из лучших; кроме того, он исполнял на фортепиано композиции Кейджа, работал с Филипом Глассом и Стивом Райхом, записывал произведения Конлона Нэнкэрроу.

Тенни принадлежат большие заслуги в сфере теории музыки²⁵, а также в разработке компьютерной музыки — композиций, созданных самим компьютером на основе алгоритмов. В последнем случае Тенни реализует идеи Кейджа о случайности композиторского процесса и о самоустранении композитора из него. Используя компьютер не только для процесса создания звука, но и для принятия музыкальных решений, Тенни по-новому воплощает идею индетерминизма.

2.1.1. Формирование и эволюция творческого метода

Значительное влияние на Джеймса Тенни оказала его деятельность в Лабораториях Белла с 1961 по 1964 год: именно в это время Тенни создает свои наиболее значительные экспериментальные *электронные* композиции. В 1960-х Тенни изучал физику звука и физиологию музыки в Йельском университете и Бруклинском политехническом институте, а в *Bell Labs* был приглашен по инициативе работавших в то время над музыкальными программами инженеров Джона Пирса и Макса Мэтьюса. Мэтьюс вспоминал: «Когда мы впервые создавали эти музыкальные программы, первыми пользователями были не композиторы, а

²⁵ Джеймс Тенни — автор книг «История консонанса и диссонанса» (A History of Consonance and Dissonance) [413], «Мета+Ходос: феноменология музыкального материала в XX веке и подходы к изучению формы и МЕТА Мета+Ходос» (Meta+Hodos: phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form and META Meta+Hodos) [415] и множества статей. Многие из них объединены в сборнике «С чистого листа: заметки о теории музыки» (From Scratch: Writings in Music Theory) [412].

психолог Гуттман²⁶, Джон Пирс и я — по сути, мы все являемся учеными. Мы хотели, чтобы музыканты попробовали систему, чтобы посмотреть, смогут ли они освоить язык и выразить себя с ее помощью. Поэтому мы искали смелых музыкантов и композиторов, готовых к экспериментам. Первым был Дэвид Левин <...>. Затем Джон Пирс познакомился с Джимом Тенни в Иллинойском университете, где Тенни учился у Хиллера. Пирс был очень впечатлен музыкой Тенни и его интересом к компьютерам. Он пригласил Тенни временно поработать в лабораториях, чтобы протестировать музыкальные программы. Тенни согласился и разработал несколько собственных тембров, а также несколько музыкальных произведений. На мой взгляд, самая интересная музыка, которую он создавал в лабораториях, включала использование случайных шумов различного рода [368, 17]». Здесь Мэтьюс имеет в виду пьесу Тенни «Analog#1 (Noise Study)». Написанная под впечатлением шумов, которые автор слышал в процессе ежедневных поездок через тоннель, соединяющий штат Нью-Джерси и Манхеттен, пьеса стала первой работой Тенни в Лабораториях. В Лабораториях Белла Тенни исследовал широкий круг явлений²⁷. Прежде всего его интересовали моделирование тембра и компьютерная генерация звука, а также — стохастические методы для организации звукового материала в процессе создания электроакустических композиций. В 1962 году Тенни создает собственную

²⁶ По всей видимости, имеется в виду Ньюман Гуттман (Newman Guttman, 1927–2018) американский лингвист и психоакустик. Его исследования в Лабораториях Белла во многом подготовили почву для экспериментов в области цифрового звука. Используя созданную Максом Мэтьюсом программу MUSIC I на компьютере IBM 704, Гуттман в 1957 году создал первое музыкальное произведение, синтезированное в цифровом виде «The Silver Scale» («Серебряная гамма»).

²⁷ См. об этом подробнее воспоминания самого Джеймса Тенни [409], а также воспоминания Жана-Клода Риссе (1938–2016) — одного из важнейших французских композиторов в области электронной музыки, «сменившего» Тенни в Лабораториях Белла [367, 550]. Риссе отмечал, что «разносторонние и обширные наработки Джеймса Тенни, а также мои личные контакты с ним оказали сильное влияние на мою работу и мои мысли. На мой взгляд, Джеймс Тенни — первый композитор, который значительно использовал компьютерный синтез звука в музыке» [там же, 549].

компьютерную программу PLF2, с помощью которой появились на свет цикл «Четыре стохастических этюда», пьесы «Фазы», «Ergodos» и другие.

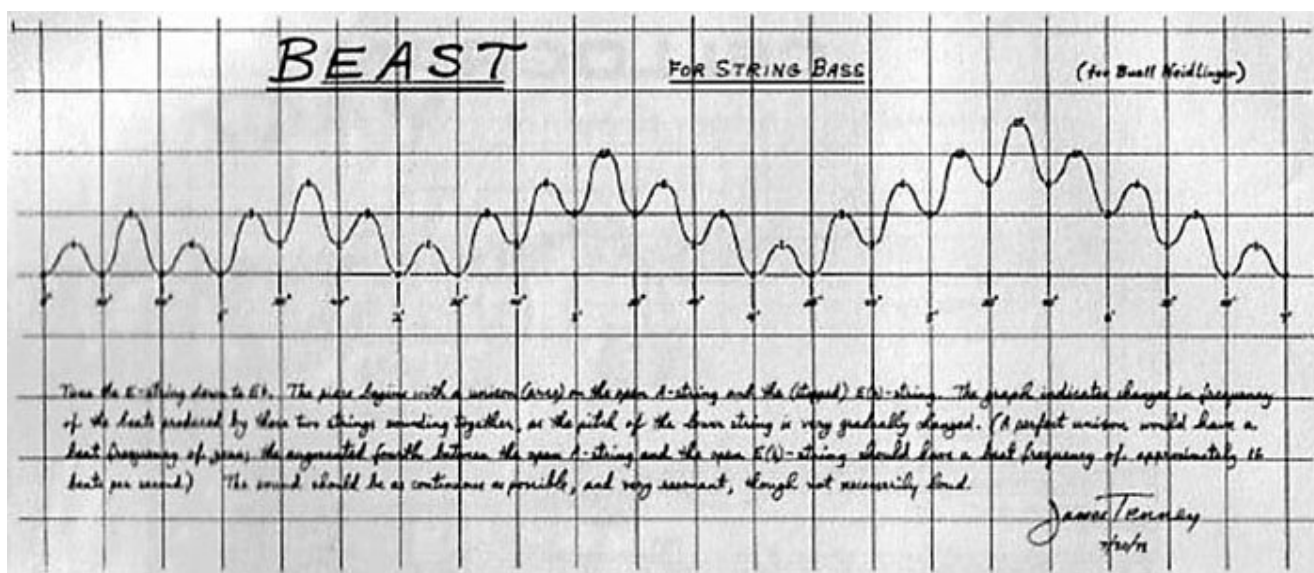
Электроакустическая пьеса «Диалог» («Dialogue», 1963) также отражает интерес Тенни к случайности. Различные типы звуков комбинируются в ней стохастически: в результате «получаются непрерывно изменяющиеся текстуры, подобные полотнам, сшитым из лоскутков различных форм и оттенков» [137]. Название композиции указывает на взаимодействие двух основных элементов: широкополосный шум и четко различимые тона. В «Диалоге» Тенни впервые использует компьютер для определения организации материала по заданным компьютеру параметрам (в данной пьесе таковыми являлись параметры длительности и высоты тона). Компьютерная программа организует два основных элемента произведения — шум и тон — между собой в соответствии с заданными композитором критериями. Практически каждый параметр — высота звука, громкость длительность, определяется компьютером. Компьютер непосредственно участвует и в построении формы. Чрезвычайно сложные структуры Тенни создает с помощью компьютера в пьесе «Фазы» (1963), посвященной Эдгару Варезу, где композитор обращается к идее к идее параметрических траекторий для значений длительности нот, амплитуд, частот модуляции амплитуды, полосы пропускания фильтров, верхних пределов спектральных диапазонов²⁸. Произведение оказало большое влияние на более поздние работы Тенни — «Bridges», «Changes», «Rune» и другие.

В последующие годы Тенни отходит от компьютерной музыки, сосредоточив свое внимание на акустических инструментальных композициях: обретенный в Лабораториях Белла опыт Тенни переносит теперь в эту область. Главным объектом его интереса продолжает быть звук как физическое явление, к изучению которого композитор подходит с присущей научному экспериментатору

²⁸ Анализу композиции посвящен фрагмент статьи А. И. Смирнова о творчестве Джеймса Тенни [137].

пытливостью. В своих произведениях композитор исследует обертоны, биения, комбинационные тоны и другие акустические явления. Одной из первых таких пьес и, по совместительству, одной из самых популярных, написанных в 1971 году, становится «Beast»²⁹ для контрабаса соло. Здесь использован феномен «низкочастотных биений между двумя низкими звуками, производимыми во время игры смычком одновременно на двух струнах, настройку которых медленно и непрерывно изменяют» [137].

Пример № 1. Джеймс Тенни, «Beast» для контрабаса соло. «Партитура (рис.) указывает “мишени” — значения частот биений, плавно изменяющихся по синусоидальному закону и проходящих четыре больших периода, заполненных более мелкими синусоидальными отклонениями. Длительности больших периодов, имеющих характерные частоты биений, соответствующие значениям 3, 8, 10 и 15 (последовательность линейно нарастающих значений), равны, соответственно, 1, 1, 2 и 3 минуты (первые четыре числа ряда Фибоначчи)» [137].



В начале 1970-х годов Тенни, увлекшись изучением психоакустики и пытаясь разобраться, как именно устроены механизмы слухового восприятия, погрузился

²⁹ А. И. Смирнов указывает на игру смыслов в этом названии: «beast — зверь, beat — ритмическая пульсация» [137].

в исследование гармонического спектра. Многие из его работ этого времени (как и более поздние) обнаруживают родство со спектральной композицией. Звуковой спектр и обертоновый ряд являются в них источником музыкального материала; сверх того, композитор использует при создании этих сочинений методы, характерные для спектрализма.

2.1.2. Спектрализм «по ту сторону Атлантики»

Проблема приоритета, особенно остро стоящая в естественных и технических науках, актуальна и в истории искусства. Стремление музыкантов XX века утвердить свое первенство в изобретении новых художественных стилей и техник композиции приводило к постоянным и неизбежным коллизиям. Изобрел ли первым серийное письмо Арнольд Шёнберг или Йозеф Маттиас Хауэр³⁰, и кого считать родоначальником минимализма в музыке — Эрика Сати³¹, Джона Кейджа, Терри Райли³², etc.? Подобные споры ведутся и в отношении спектрализма: хотя возникновение спектральной музыки принято связывать в первую очередь с деятельностью IRCAM во Франции и композиторским объединением *l'Itinéraire*, некоторые исследователи утверждают, что они были далеко не единственными. Например, Джулиан Андерсон называет первой спектральной композицией «*Voyage into the Golden Screen*» («Путешествие в “Золотой экран”») для камерного оркестра (1968) датского композитора Пера Нёргора [161, 14]³³. Примерно в одно время спектрализм получил яркое воплощение в творчестве не только мастеров

³⁰ О соотношении теорий Хауэра и Шёнберга см. публикации Ю. С. Векслер: [22; 23].

³¹ Сати называют предшественником минимализма как в зарубежной, так и в российской литературе (например, Роберт Орледж в своей книге «Композитор Сати» [345, 1]). Юлия Пакконен пишет, что он предвосхитил открытия «в области конкретной-музыки, и минимализма» [115; 27], а Юрий Ханон прямо называет Эрика Сати первым «ортодоксальным минималистом в музыке» [149].

³² М. И. Катунян в учебном пособии «Теория современной композиции» называет «In C» Терри Райли первым опусом «классического» минимализма [142, 473].

³³ О симфоническом творчестве Пера Нёргора, в частности о его обращении к обертоновому звукоряду, см.: [111].

французской школы, но и ряда румынских композиторов (прежде всего, Хорацио Радулеску), а также активно разрабатывался в Кёльне объединением *Feedback*, основанном в 1970 году музыкантами из окружения Карлхайнца Штокхаузена (Йоханнесом Фритшем, Рольфом Гельхаром и Дэвидом Джонсоном) [там же, 15–17].

Аналогичные опыты предпринимались и в Соединенных Штатах Америки. По мнению композитора и музыковеда Роберта Ваннамейкера, некоторые работы Джеймса Тенни (1934–2006) *предвосхитили* европейские спектральные опусы, и более того, Тенни «возглавляет относительно малоизвестную североамериканскую школу спектральной музыкальной композиции, которая заслуживает признания в растущем дискурсе вокруг спектрализма» [432, 92].

Роберт Ваннамейкер находит у «классического» спектрализма и спектрализма Тенни общие черты, которые являются характерными признаками спектральной композиции в целом:

- в первую очередь, авторов заботит «феноменология звука, а не его семантика» [432, 91];
- гармонический ряд используется как главный ресурс при отборе звуковысотного материала;
- в композиции происходит оркестровка звуковых спектров, а за инструментами закрепляются отдельные спектральные компоненты;
- композиторы проявляют интерес к перцептивной двойственности тембра и гармонии: в зависимости от тех или иных условий, при восприятии музыкального произведения его звучание — а именно гармоническая, высотная составляющая — может ощущаться как единое, неделимое на компоненты целое, либо наоборот, может перцептивно разделяться на несколько автономных пластов (в данном случае — тонов, так как речь идет именно о

гармонической составляющей звука), обладающих некими гармоническими связями;

- в композициях авторы стараются достигать различных акустических или психоакустических эффектов (таких, как интерференция звуковых волн, разностные тоны, тон Шепарда и многие другие).

Тем не менее композиции Тенни ни на бумаге, ни в звучании совершенно не похожи на произведения французских «классиков» спектрализма. И отличия двух школ — более глубокие, чем кажется на первый взгляд. Важно иметь в виду, что Джеймс Тенни, даже если мы вслед за Ваннамейкером будем относить его творчество к особой ветви спектрализма, — один из самых ярких и последовательных *эксперименталистов*, знаковая фигура в истории данного художественного явления.

Кроме того, как уже отмечалось, экспериментальная музыка предполагает особую роль слушателя: целью музыкальной композиции является не опус как завершенное высказывание, а отражение акустических процессов в восприятии публики. По словам самого Тенни, в музыке (в том числе в его творчестве) произошел «резкий сдвиг фокуса с мыслей и чувств композитора — и их “коммуникации” с относительно пассивной аудиторией — на непосредственный слуховой опыт слушателя, который, можно сказать, “создается” произведением композитора, но предполагает активную, участвующую аудиторию» [407, 395–396]. Музыка «звучит ради перцептивного прозрения — некоего перцептивного откровения. Мне почему-то кажется, что именно этим мы все и занимаемся — пытаемся понять наши собственные процессы восприятия. В каком-то смысле наука занимается тем же самым, но ее целью, похоже, является понимание природы реальности посредством мысли и интеллекта. Искусство, как мне видится, стремится понять реальность в той же степени, и также исключительно, но сквозь другую модальность — через восприятие» (цит. по: [256, 1]).

Мотивацией для Тенни становится собственное слушательское любопытство: «Музыка интересна мне, <...> потому что она дает особый опыт, который нельзя получить никаким другим способом. Но это — не процесс самовыражения. <...> Композиция для меня прежде всего мотивирована моим любопытством. В первую очередь мне интересно найти ответ на вопрос, какое получится звучание, если я сделаю вот так и вот так? А уже затем — желанием услышать конечный результат. Это желание... испытать определенный чувственный опыт, который не подразумевает коммуникации» (цит. по: [430, 27]). В его позиции, ориентированной на собственное любопытство как слушателя, а не на желание самовыразиться или провозгласить некую идею, чувствуется преобладание по отношению к идее Джона Кейджа об отказе от личного композиторского высказывания в пользу исследования с «открытым» результатом.

Как уже упоминалось, в представлении Кейджа под экспериментальностью понимается в широком смысле — «использование новых элементов в музыке», а в узком — «экспериментальное действие — такое действие, результат которого непредсказуем» [45, 98]. Тенни утверждает, что идет дальше своих предшественников: «Думаю, всю мою музыку можно назвать экспериментальной, но смысл, которым я наделяю это слово, несколько иной — отличный от того, что понимает под этим словом Джон Кейдж, и он отличается от того, как это слово использовалось для описания экспериментальной традиции. <...> Это в буквальном смысле эксперимент, как научный эксперимент, а в науке, в научной работе, один эксперимент всегда приводит к другому» (цит. по: [245, 26]). Для Тенни в основе экспериментальной музыки лежит концепция композиции *как непрерывного исследования* того или иного явления: художественного, природного и любого другого. Подобно ученому, композитор в своей композиции выдвигает некоторую гипотезу и с помощью эксперимента — музыкальной композиции — проверяет ее.

Детальное художественное изучение физического явления — явная точка пересечения и американского (в лице Тенни), и французского спектрализма, где композиторы в своих исследованиях обращаются к научным методам из области физики и используют современную аппаратуру на прекомпозиционной стадии работы.

Однако именно прекомпозиционная и композиционная стадии работы над сочинением у *эксперименталистов* глубоко своеобразны: готовится почва для эксперимента, производятся предварительные расчеты, выбираются наилучшие условия для проведения опыта, очерчиваются его границы и прописывается легенда. Сам эксперимент выносится на сцену и происходит непосредственно во время исполнения. Фактически, композитор играет роль автора идеи, инициатора процесса, реализует же ее исполнитель, а сам эксперимент — основная художественная цель произведения — осуществляется здесь и сейчас, в момент исполнения, «на глазах» (точнее, «в ушах») слушателя. Результат проведенного эксперимента с большой долей вероятности можно предсказать (именно этим и занимается композитор при создании сочинения — делает все возможное, чтобы достичь желаемого эффекта), однако нельзя гарантировать его точность и неизменность.

Очевидным, лежащим «на поверхности» различием произведений французских спектралистов и Джеймса Тенни являются плотность и сложность устройства музыкальной ткани. Если произведения французской спектральной школы предстают перед слушателем как масштабные звуковые полотна, то Тенни в своих композициях оперирует минимумом средств и за счет этого достигает большей прозрачности звучания. Принципиальное облегчение музыкальной ткани значительно упрощает задачу слушателю и позволяет ему сконцентрироваться на предмете художественного исследования. В случае со спектральными композициями Тенни таковым являются, что естественно, гармонический спектр

и гармоническое (в широком смысле) устройство звука, его обертоны и их взаимосвязи.

Таким образом, сопоставляя французский спектрализм и спектрализм Джеймса Тенни, мы получаем ряд оппозиций:

- опус — его принципиальное отсутствие;
- плотность и сложность музыкальной ткани — минимум средств и прозрачность фактуры;
- масштабные звуковые полотна — небольшие минималистичные (в отношении звучания) композиции;
- стремление воссоздать звуковой спектр во всей его полноте — предельная дифференциация средств, ограничение несколькими гармониками для более глубокого самостоятельного погружения слушателей в них.

При этом сходство обнаруживается на уровне общих эстетических установок и принципов композиции³⁴. Вслед за Ваннамейкером некоторые работы Джеймса Тенни можно с уверенностью называть спектральными. И все же мы имеем дело с явлением иного плана — тем интереснее наблюдать, насколько по-разному могут преломляться одни и те же идеи в контексте разных музыкальных и общекультурных традиций, и насколько разным оказывается их воплощение.

Одно из главных спектральных сочинений в творчестве Джеймса Тенни — к тому же оно является хронологически первым — пьеса для оркестра «Clang»³⁵ (1972). Понятие «clang» является одной из основных категорий Тенни-теоретика: излагая авторскую методику анализа в своей теоретической работе «Meta+hodos»,

³⁴ Примечательно, что Тристан Мюрай считал спектральной композицией не набор определенных техник, а именно определенную эстетическую установку. Суммируя его высказывания, Джошуа Файнберг отмечает, что для приверженцев спектральной школы «музыка в конечном итоге есть звук, разворачивающийся во времени» [226, 2].

³⁵ В переводе на русский язык буквально — «звон». Сам Тенни указывает на то, что это было первое сочинение, основанное на использовании обертонового ряда, но не проводит параллели со спектральной музыкой [217, 79].

Тенни вводит понятие «clang» для обозначения элементарных структурных образований («гештальт-единиц»). Однако между названием пьесы и самим термином параллелей нет. Тенни в интервью Донначе Деннехи отрицает какую-либо связь названия пьесы с трактатом: «я сожалею, что дал ей (этой пьесе) такое название, потому что это неизбежно сбивает людей с толку: ведь это также термин, который я ввел в “Meta+Nodos” для обозначения гештальт-единицы». По утверждению Тенни, он выбрал для своего произведения такое название, потому что «пьеса начинается словно со звенящего удара курантов» [217, 79].

Звуковысотная основа музыкальной ткани этой пьесы — обертоны звука *e*, а именно он сам и некоторые его гармоники — 3, 5, 7, 11, 13, 17 и 19. Композитор избирает для своей пьесы ряд простых чисел, и в итоге выбранные обертоны выстраиваются в своеобразный звукоряд, в рамках которого в произведении осуществляется движение. Избранные звуки используются свободно вместе со своими октавными эквивалентами.

Пример №2. Звуковысотная основа композиции Дж. Тенни «Clang».



Форма произведения имеет профиль динамической волны и делится на два крупных раздела, каждый из которых представляет собой векторно направленный процесс. В первом разделе происходит постепенное, поэтапное увеличение звуковой плотности и усиление динамики до кульминации, постепенно формируется массивная диссонирующая звучность, ее фактура и тембр постоянно колеблются по мере того, как инструменты включаются и выключаются. Во втором разделе процесс направлен в обратную сторону. Кульминация

представляет собой громкий аккорд *tutti* на *fff*, «clang», состоящий из первого, второго, третьего и одиннадцатого обертонов с удвоениями. С подобного «звона» (отличающегося звуковысотностью: используются только удвоения основного тона) начинается пьеса — им же она и оканчивается.

Партитура разделена на семнадцать секций, длительность которых контролирует дирижер в соответствии с имеющимися в партитуре обозначениями. Тенни указывает в каждом разделе доступные для игры высоты, оставляя их выбор исполнителю. При этом каждый звук музыкант начинает исполнять предельно тихо, постепенно увеличивая интенсивность до указанного в партитуре динамического уровня; затем он уменьшает интенсивность до пианиссимо, стараясь, чтобы движение от начала к местной кульминации занимало примерно столько же времени, сколько и обратный путь. Далее, в соответствии с предписаниями, процесс повторяется.

Проводить параллели со спектральными композициями здесь вполне правомерно; как и в произведениях французской школы, звуковысотный состав ограничен набором гармоник, а партитура в самом широком смысле представляет собой некое подобие инструментованного спектра. При этом Тенни избирает для своего произведения только несколько гармоник, словно срезая определенные частоты, как это бывает при компьютерной обработке звука; в любом случае спектр используется избирательно — человеческое ухо все равно способно воспринимать только очень ограниченное число обертонов. Избирая лишь небольшое количество гармоник, Тенни облегчает музыкальную ткань и позволяет сосредоточить внимание слушателя на определенных звуковых красках. Форма в «Clang» моделирует элементарный процесс рождения и угасания звука. Конструкция произведения изоморфна: в целом форма развивается от *pp* к *fff* и обратно, те же процессы нарастания и угасания можно проследить и на уровне отдельных звуков.

Исполнители данного сочинения обладают гораздо большей степенью свободы, чем музыканты, имеющие дело с партитурами французских композиторов: они вольны по своему усмотрению выбирать те или иные высоты из нескольких предложенных; таким образом в «Clang» Тенни использует кейджевский принцип индетерминизма — с минимальным количеством точных указаний (ткань мобильна, но в рамках оговоренных высот; у формы есть грани, но определены они не количеством звуков, а хронометражем).

Другими произведениями, основанными на обертоновом ряде, являются три небольшие пьесы из цикла 1972 года «Quintext (Five Textures for String Quartet and Bass)»³⁶. Они представляют собой небольшие фактурные зарисовки, каждая из которых разрабатывает одну идею; при этом в трех из них обыгрывается обертоновый ряд — это «Some Recent Thoughts for Morton Feldman» («Несколько свежих мыслей для Мортон Фелдмана», № 1); «A Choir of Angels for Carl Ruggles» («Хор ангелов для Карла Рагглса», № 3); «Spectra for Harry Partch» («Спектры для Гарри Парча», № 5).

Последняя пьеса устроена наиболее сложно. В ней Тенни использует скордатуру: благодаря особой настройке всех инструментов ему удается выстроить интонационно детализированный звукоряд из значительного количества обертонов. Основной тон звучит у контрабаса (его четвертая струна настроена на F_1), а струны остальных инструментов настроены по первым восьми нечетным гармоникам этого тона (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15). В звукоряде используется еще по семь обертонов, выстроенных от каждой из открытых струн; в итоге самым высоким обертоном основного тона становится 105-й, появляющийся у первой скрипки.

³⁶ Цикл был написан в 1972 году для струнного квартета и баса и включает в себя пять пьес-посвящений; каждая из них репрезентирует звуковой мир определенного композитора — Мортон Фелдмана, Яниса Ксенакиса, Карла Рагглса, Эдгара Вареза и Гарри Парча (в представлении Тенни).

Настроенные по обертонам струны вступают во взаимодействие со звучанием основного тона у контрабаса, благодаря чему звуковое поле пьесы при исполнении представляет собой сложно устроенное гармоническое пространство с большим количеством призвуков, возникающих в результате резонанса.

Пример №3а. Скордатура и гармоника струнных, используемые в «Spectra for Harry Partch» [432, 98–99].

natural harmonic number	BASS	CELLO	VIOLA	VIOLIN II	VIOLIN I
4-7					
2-3					
1					
string no.	IV	III II I	IV III II I	IV III II I	IV III II I
harmonic of F ₁ to which open string is tuned	1	2 3 5	3 5 7 10	4 6 9 13	5 7 11 15

Пример №3б. Полная звуковысотная основа композиции (над обертонами указано отклонение от высот в центах³⁷).

Cent deviations (cents):

2: +2, -14, +2, -31, +4, -14, -49, +2, +41, -31, -12, +4, -14, -29, -49, +2, -27, +41, +6, -31, -12

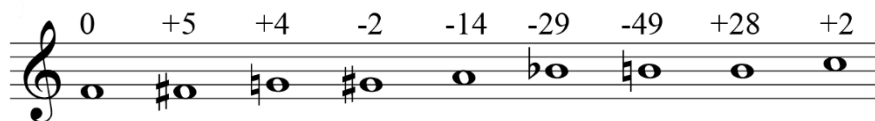
3: -47, -45, +4, +42, -14, -29, -49, -10, +38, -27, +41, +6, +38, -12, -27, +27, -47, -45, -25, +20, +42, -10, +9, -43

³⁷ Цент — единица измерения интервалов между частотами звуковых колебаний. Цент равен одной сотой части от темперированного полутона, или интервал величиной в 100 центов равен 1/12 части октавы, т. е. равномерно-темперированному полутону; таким образом, октава равна 1200 центам [38].

Тенни довольно часто использует в своих произведениях микроотклонения от стандартной темперированной настройки высот. Показательным примером этой техники является пьеса «SCEND for SCELSI» для саксофона и камерного ансамбля. Композиция была написана по заказу «Западногерманского радио в Кёльне» («Westdeutscher Rundfunk Köln») для известного ансамбля «Klangforum Wien» по случаю фестиваля памяти Джачинто Шельси, прошедшего в декабре 1996 года. По словам автора, его целью было «просто исследовать новые гармонические процессы, которые стали возможными благодаря нестандартным или нетемперированным 12-тоновым системам настройки. В данном случае настройка основана на сегментах гармонического ряда по трем различным основным частотам, которые вместе составляют расширенную гармоническую последовательность “I-V-I”» [417, 4].

Структура произведения проста: между тремя тянущимися хроматическими кластерами, строго нотированными и ритмизованными, расположены «свободные», ненотированные алеаторические разделы: в них исполнители на свое усмотрение выбирают высоты для игры (из указанного звукоряда), отдавая предпочтение звукам, которые не задействованы у других, и исполняют их указанное количество секунд с динамикой от *ppp* к *fff* и обратно к *ppp*.

Пример №4. Звуковысотная структура пьесы «SCEND for SCELSI». Из этих же высот состоит первый аккорд.



В нотированных сегментах саксофон функционирует как часть ансамбля; в алеаторических разделах саксофон «должен импровизировать более свободно, отделяясь от других инструментов, становясь более активным, ритмичным и более

вовлеченным в создание мелодических жестов. Кроме того, саксофонисту не нужно заботиться об интонации так же, как другим исполнителям, за исключением более продолжительных, устойчивых тонов. Хотя высота звука саксофона должна быть в том же регистре, что и высота звука, записанная для ансамбля в целом, исполнитель может импровизировать выше этого диапазона, но ни в коем случае не ниже его» [417, 4].

Звуковая ткань более поздних сочинений Тенни заметно усложняется. Боб Гилмор вспоминал: «в разговоре в 1994 году он (Тенни. — *К. А.*) сказал мне, что его беспокоит постоянная критика его произведений, основанных на гармонических рядах, за то, что они, как он выразился, “слишком милы”; что присутствие знакомых составных элементов тональной гармонии в нижних интервалах ряда (октава, чистая квинта, чистая кварта и мажорная терция) вызывало у воспринимающего призрачное ощущение тональности, а именно мажорного лада, и присутствие тональности в будущих произведениях он хотел избежать» [246, 3–4].

Интерес Джеймса Тенни к спектрализму оригинально преломляется в сочинении «*In a large, open space*» («В большом открытом пространстве», 1994): здесь композитор использует спектральные принципы в условиях пространственной композиции. В произведении музыканты размещаются по всему залу — публика может свободно перемещаться между ними. Композицию Тенни написал после посещения церкви ордена Миноритов в австрийском Кремсена-Дунае. Пьеса представляет собой звуковую инсталляцию. Ее инструментальный состав — двенадцать или более инструментов, способных непрерывно тянуть звук (*sustaining instruments*), а общая продолжительность звучания не определена.

В качестве звуковысотной основы Тенни привлекает первые тридцать две гармоники обертонового ряда *F*: музыканты-исполнители могут оперировать

только ими, но вольны свободно выбирать их последовательность. Здесь Тенни, в отличие от более ранних произведений, использует звуки обертонового ряда в пределах избранного интервала полностью (не выпуская ни одну высоту).

Пример №5. Звуковысотная основа пьесы «В большом, открытом пространстве».

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Легенда пьесы гласит: «Следует распределить музыкантов в пространстве в предельном отдалении друг от друга и как можно более равномерно, при этом инструменты более низкой тесситуры располагаются ближе к центру, а более высокие — на периферии. Каждый исполнитель играет один за другим на “доступных высотах” в пределах диапазона своего инструмента, очень тихо (*pp*), с мягкой атакой, в течение примерно 30 секунд. После вдоха или короткой паузы следует выбрать другую высоту звука (как правило, по возможности избегая дублирования высоты, уже занятой другим инструментом); тот же процесс повторяется многократно на протяжении исполнения или инсталляции» [414].

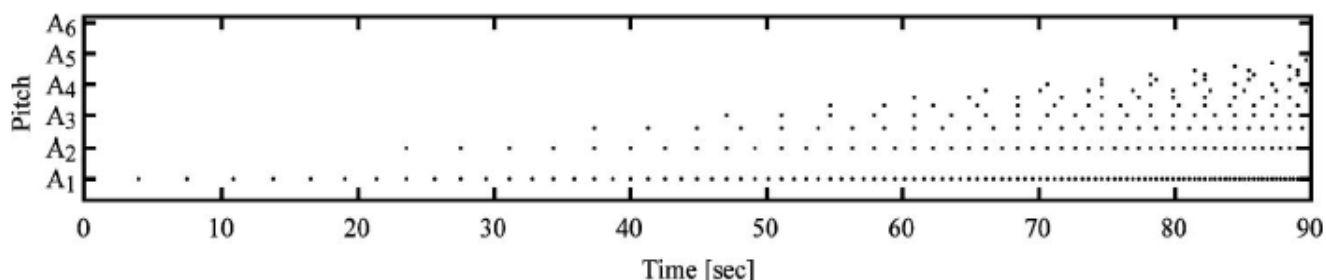
Совершенно иную группу образуют произведения, в которых Тенни использует ритмический аналог обертоновых структур, и переносит частотную структуру и пропорциональные соотношения из обертонового ряда на ритм. Самым очевидным их отличием от других произведений является характерная фактура с многократными повторами звуков обертонового ряда. Среди таких композиций можно назвать «Spectral CANON for CONLON Nancarrow»

(«Спектральный канон для Конлона Нэнкэрроу», 1974) для механического фортепиано, «Three Harmonic Studies: III» («Три исследования гармонии: III», 1974) для небольшого оркестра, Септет (1981) для шести электрогитар и бас-гитары и другие сочинения.

«Спектральный канон для Конлона Нэнкэрроу» был создан между 1972 и 1974 годами. Пьеса, впервые представленная Тенни совместно с Гордоном Маммой в Санта-Круз (Калифорния, 1974), является по структуре 24-голосным каноном с прямым поочередным вступлением голосов от самого низкого звука к самому высокому. Звуковысотная структура произведения ограничена 24 гармониками выбранного основного тона — A_1 . При этом каждый из поочередно вступающих голосов играет только один звук.

Канон основан на ритмической прогрессии, где каждый из голосов вступает с одной и той же ритмической серией, которая представляет собой постепенное равномерное *accelerando*. Второй голос вступает, когда первый ускоряется ровно в два раза; третий — когда первый играет уже в три раза быстрее, и так далее. После того как серия в одном из голосов подходит к концу, начинается ее ракоход. При этом полностью ракоход успеваает пройти только в первом голосе; на этом произведение заканчивается³⁸.

Схема №1. Дж. Тенни. «Спектральный канон для Конлона Нэнкэрроу». Графическая схема вступлений первых шести голосов [432, с. 106]



³⁸ Подробнее об этом произведении см.: [215].

Как отмечает Ваннамейкер, Тенни не был первооткрывателем подобного рода композиций: похожие опыты предпринимали Карлхайнц Штокхаузен, Конлон Нэнкэрроу, Эллиот Картер, Бен Джонстон и американские постминималисты. Последний пункт требует специального комментария.

Названная группа произведений Тенни несомненно вдохновлена гармоническим пространством акустического звука, которое композитор раскрывает оригинально и детализировано. Но при всех естественных ассоциациях со спектральной музыкой более значительным является сходство этих сочинений с композициями «for multiples», согласно терминологии американского композитора-постминималиста Мэри Джейн Лич³⁹.

Речь идет не просто о музыке для однотембровых составов (а именно — для нескольких одинаковых инструментов), а о композициях строго определенного типа, встречающихся в первую очередь в творчестве американских постминималистов, но также у Э. Каррена, Э. Картера, Ла Монте Янга, П. Хиндемита, Л. Берио, Б. Фернихоу, К. Штокхаузена, Дж. Шельси, С. Губайдулиной и у многих других. В техническом отношении их объединяет идея конструирования единого, монолитного «инструмента» из множества (акустических или записанных) одинаковых — словно один и тот же инструмент «умножен», мультиплицирован. В творчестве некоторых композиторов (в первую очередь самой Лич) подобного рода составы и характерная фактура используются для создания акустических феноменов, таких как биения, звучание комбинационных тонов и др.

В своем списке Лич приводит и несколько композиций Тенни: это уже названный Септет, а также «Канон» для квинтета контрабасов (1973), «Water on the Mountain — Fire in Heaven» («Вода на горе — Огонь на небесах», 1985) для

³⁹ Подробнее о композициях такого рода написано в разделе «Концепция multiple-ансамбля» главы 2.3 данной работы.

шести электронных гитар, «Changes...» («Изменения», 1985) для шести арф и «Саксония» (1978) для саксофонов.

Таким образом, в некоторых произведениях «спектральные» интересы Тенни пересекаются с другим неординарным явлением: используя *технику умножения тембра*⁴⁰, Тенни — так же, как и Мэри Джейн Лич, — исследует гармонические пространства звука, его особенности, акустические явления. За счет использования некоторых приемов (определенной фактуры, ритма, обертонового ряда как основы звуковысотности, скордатуры и др.) Тенни создает условия, наиболее благоприятные для возникновения различных акустических феноменов: биений, комбинационных тонов. Например, в «Water on the Mountain — Fire in Heaven» появление биений и различных призвуков достигается не только за счет плотной фактуры и ритмических «мерцаний», но во многом благодаря оригинальному использованию скордатуры: все шесть гитар настроены с разницей в 1/6 тона.

Этот же прием Тенни использует и в Септете — для более «устойчивых» звучаний определенных гармоник три гитары из семи настроены немного ниже остальных (на 14, 49 и 31 герц ниже, чем принято обычно). Звуковысотный состав произведения основан на обертоновом ряде звука A_1 . Первый раздел пьесы представляет собой ритмический канон в унисон: все инструменты вступают поочередно нисходящей «лесенкой», исполняя один и тот же звук (ля малой октавы). В результате в процессе смены ритмических рисунков в голосах образуется плотная полиритмическая фактура.

⁴⁰ Мы предлагаем такую адаптацию понятия «composition for multiples». Подробнее об этом явлении будет написано в разделе 2.3.3. данной работы.

Пример №6. Дж. Тенни. Септет, т. 13–18. Момент вступления нижнего голоса.

The musical score shows seven staves. The top six staves represent the vocal ensemble, and the bottom staff is the bass line. The music begins at measure 13. The vocal parts feature intricate rhythmic patterns, including triplets and septuplets, and a gradual expansion of the harmonic range. The bass line provides a steady accompaniment with long notes and rests.

Постепенно Тенни вводит новые звуки обертонового ряда (до 12-й гармоники) и расширяет диапазон, но к концу произведения все голоса сходятся обратно в унисон (правда, уже не *ля*, а *ми*).

В «Саксонии», премьера которой состоялась в 1978 году, Тенни сочетает акустические и электронные средства (в частности, дилэй⁴¹). Также используются акустические эффекты: при комбинации определенных звуковых частот слышатся самые далекие гармоники и другие фантомные звучания.

Партитура пьесы воспринимается как руководство для импровизации. Тенни указывает последовательность шагов, предоставляя исполнителю свободу в выборе ритма, фразировки, артикуляции, но ограничивая выбор высот: можно

⁴¹ Дилэй (англ. delay — задержка) — звуковой эффект, напоминающий эхо; исходящий звуковой сигнал записывается и повторяется с задержкой по времени, постепенно затухая.

играть только звуки, входящие в обертоновый ряд звука *ми*, постепенно переходя ко все более высоким тонам, меняя в процессе исполнения инструменты в зависимости от высоты звука (от баритонового саксофона до сопранового).

Интерес Джеймса Тенни к спектру звука проявляется и несколько иным образом. В нескольких своих сочинениях Джеймс Тенни не ограничивается исследованием абстрактных акустических феноменов, но предпринимает попытку воссоздать конкретное акустическое явление или же, например, экспериментирует со спектром голоса. Подобный интерес Тенни обнаруживается и в его ранних электронных работах, и в произведениях более поздних, где композитор использует исключительно акустические средства.

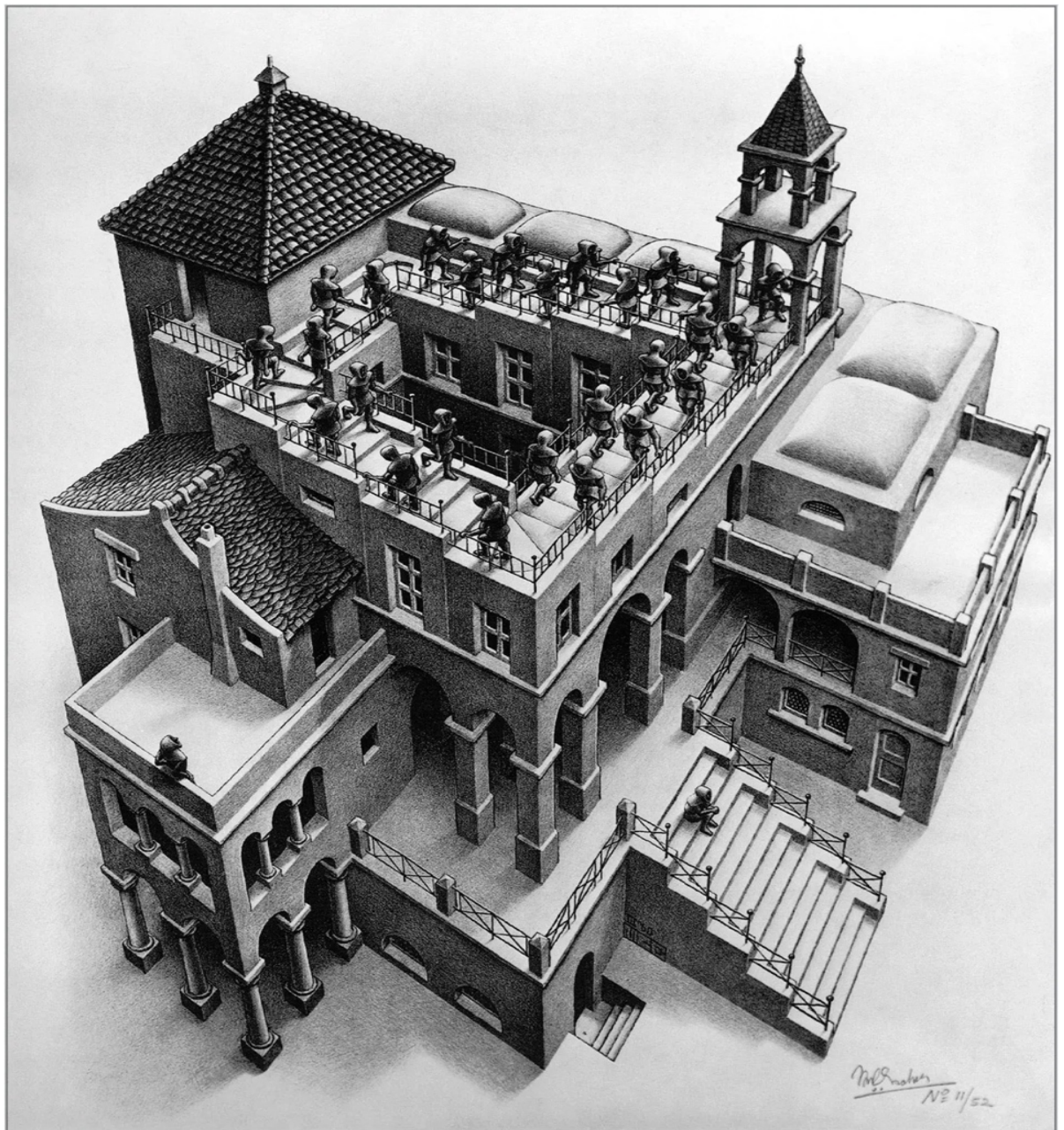
Так, кульминацией экспериментальной компьютерной музыки Тенни стала пьеса «For Ann (rising)» («Для Энн (восхождение)»), 1969). Это последняя электронная композиция Тенни, написанная перед отъездом из Нью-Йорка в Калифорнию. По воспоминаниям Элвина Люсье, название обыгрывает имя жены композитора — Энн Райзинг (Ann Rising) [93, 126].

В результате наложения двенадцати синусоидальных волн с кратными частотами (звуки расположены по октавам), каждая из которых начинается ниже уровня слышимости и восходит до не воспринимаемых слухом высот, в этой пьесе образуется звук, создающий иллюзию бесконечно повышающегося или понижающегося тона, в то время как на самом деле его высота в целом не меняется. Это явление называют «тоном Шепарда» в честь известного американского психолога-когнитивиста Роджера Шепарда (коллеги Тенни по работе в *Bell Labs*).

«Шепард создал акустическую иллюзию, в которой восходящие хроматические тоны звучат так, будто никогда не доходят туда, куда идут. Каждый тон составлен из наложения синусоидальных волн, находящихся между собой в отношении октавы. Представьте громкий тон, дублированный тихим на октаву ниже. По мере движения

вверх верхние (громкие) тоны становятся тише, а нижние (тихие) — громче. В середине оба тона имеют одинаковую громкость. Когда верхний тон гаснет, нижний — теперь он становится верхним — звучит на вершине своей громкости. И так далее по мере восхождения. Возникает иллюзия движения в никуда. Оно никогда не заканчивается. Похоже на литографию М. К. Эшера «Восхождение и нисхождение» (1960). Вы поднимаетесь по ступенькам все выше и выше, но никогда не доходите до самого верха» [93, 126–127].

Иллюстрация №1. М. К. Эшер. «Восхождение и нисхождение» (1960)



Однако, по замечанию Элвина Люсье, композиции Тенни ближе «глиссандо Шепарда — Риссе»: «французский композитор Жан-Клод Риссе создал версию звукоряда Шепарда, в которой шаги между тонами заполняются, становятся сплошными. <...> Такой вариант ближе всего к композиции Тенни» [93, 127].

«“For Ann (Rising)” — одно из классических сочинений в минимализме; оно бросает вызов представлениям о том, чем может быть музыкальное произведение. Кто-то скажет, что это скорее похоже на научное исследование. Оно очень ясное и основано на такой простой идее. Его форма нескончаема. Вы с самого начала понимаете, что она не изменится. Произведение длится примерно одиннадцать минут. Это прекрасный пример формы, состоящей из одной единственной идеи. Как только она начинается, вы уже знаете, что она не изменится. Но когда вы слушаете, ваше внимание постоянно переключается, вы следите то за одним, то за другим восходящим глиссандо, за тем, как они возникают и исчезают за границей слышимости. Ваш мозг предельно активен; вы становитесь активным участником исполнения. Возможно, именно это качество отличает экспериментальную музыку от более конвенционального авангарда: форма не ведет вас, а приглашает к личному, более близкому участию» [93, 127].

В 1986 году Джеймс Тенни создал акустический вариант этой композиции «For 12 strings (rising)» («Для 12 струнных (восхождение)»), в котором тот же эффект достигается с помощью использования ансамбля струнных смычковых (четыре скрипки, три альты, три виолончели и два контрабаса). Пьеса состоит из последований множества глиссандо, начинающихся от низких звуков у контрабаса (более короткие глиссандо) и доходящих постепенно до высоких у скрипок (более длинные).

Пример №7. Дж. Тенни. «Для 12 струнных (восхождение)». Начало пьесы (т. 1–6).

The musical score is for a string ensemble in 4/4 time. It consists of 12 parts: Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola I, Viola II, Viola III, Cello I, Cello II, Cello III, Double Bass I, and Double Bass II. The score shows the beginning of the piece, with measures 1 through 6. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by glissandos (gliss.) and dynamic markings including fortissimo (f), pianissimo (pp), mezzo-forte (mf), and piano (p). The strings play a series of ascending notes, with the violins and violas having a more melodic line and the cellos and double basses providing a rhythmic and harmonic foundation.

Довольно сложные и неординарные задачи ставит перед собой Тенни в сочинении «Three Indigenous Songs» («Три песни коренных народов» для двух флейт пикколо, двух альтовых флейт, фагота или тубы и двух перкуссионистов, 1978); впервые в своем творчестве он предпринимает попытку оркестровки компонентов речи акустическими инструментальными средствами. Первая часть

— «No More Good Water» («Нет больше хорошей воды») — транскрипция одноименной песни блюзового исполнителя Джейберда Коулмана; вторая — «Kosmos» («Космос») — является транскрипцией собственного голоса Тенни, читающего стихотворение Уолта Уитмена, а третья — «Hey when I sing this 4 songs / Hey look what happens» («Хей, посмотри, что происходит, когда я пою эти четыре песни») — основана на песне племени ирокезов в переводе Джерома Ротенберга. В предисловии к произведению Тенни пишет: «Пространство восприятия, порождаемое “Тремя песнями коренных народов”, должно находиться где-то на пороге между музыкой и речью. Иногда, вероятно, можно действительно услышать некое подобие лежащих в основе текстов» [432, 107].

Ваннамейкер сравнивает свои впечатления от пьесы Тенни с просмотром рентгеновских лучей: «...они сталкивают меня со странной и разнообразной материальностью, лежащей в основе даже самых сокровенных аспектов субъективности. Эта музыка представляет собой почти сюрреалистическое зрелище ансамбля, восседающего на сцене, пытающегося воспроизвести перед аудиторией сборку этих материальных аспектов в связное, выразительное “я”» [432, 111].

Пользуясь открытиями, совершенными в «Трех песнях», Тенни вновь обращается к синтезу речи, точнее, к инструментровке ее гармонического спектра. Композиция «Ain't I a Woman?» («Разве я не женщина?») для челесты, двух скрипок, двух альтов и четырех виолончелей была написана в 1992 году для Френсис-Мари Уитти⁴². Название отсылает к знаменитой речи 1851 года Соджорнер Трут — афроамериканской феминистки; рожденная в рабстве, она принимала участие в движении аболиционистов. Здесь Тенни предпринял попытку моделировать звучание слов речи Трут, записанной Мишель Джордж.

⁴² После этой работы Тенни вновь и уже в последний раз обратится к речевым спектрам в качестве шаблонов для инструментальной «аранжировки» в пьесе «Song 'n' Dance for Harry Partch» («Песня и танец для Гарри Парча», 1999).

Тенни транскрибировал ритмы и высоты записанной речи на слух, и основной тон каждого сонорного согласного был отдан партии первой виолончели. Найденные затем первая, вторая и третья формантные области были распределены между другими инструментами: «первая форманта спектра представлена альтами, а вторая и третья форманты — челестой и скрипками соответственно. Взрывные согласные моделируются второй и третьей виолончелями <...>, а фрикативные, свистящие и шипящие (с, ш, х, ф, θ) произносятся инструменталистами. Эти различные акустические компоненты звуков речи вводятся постепенно — по нарастающей — чтобы облегчить как “аналитическое”, так и “комплексное” восприятие материала — и, возможно, дало импульс к более глубокому размышлению о социальном значении текста» [408, 4].

Тенни выбрал четыре фрагмента из речи Трут:

1) «The man over there says women need to be helped into carriages and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages or over puddles, or gives me the best place— and ain't I a woman?» —

«Вон тот мужчина говорит, что женщинам нужно помогать садиться в карету, переходить через лужи и располагаться всегда на лучшем месте. А мне никто никогда не помогает забраться в карету, переходить через лужи, никто не предлагает мне лучшего места — а разве я не женщина?»;

2) «Look at my arm! I have ploughed and planted and gathered into barns, and no man could head me—and ain't I a woman?» —

«Посмотрите на мою руку! Я пахала, сажала, собирала в амбары, и ни один мужчина не смог меня переплюнуть — а разве я не женщина?»;

3) «I could work as much and eat as much as a man — when I could get it —and bear the lash as well! And ain't I a woman?» —

«Я могу работать столько же и есть столько же, сколько мужчина — если это мне доступно — и могу так же переносить удары плетью! А разве я не женщина?»;

4) «I have borne thirteen children, and seen most of 'em sold into slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me—and ain't I a woman?» —

«Я родила тринадцать детей и видела, как большинство из них продали в рабство, и когда я плакала от материнского горя, никто, кроме Иисуса, не слышал меня — а разве я не женщина?».

Эти четыре фрагмента распределены между десятью разделами композиции. Почти перед каждым разделом (кроме пятого, шестого и десятого, обозначенных соответственно буквами E, F и J) первый виолончелист читает вслух лежащий в основе фрагмент текста. По замечанию Тенни, «текст никогда не следует читать *одновременно с инструментальными частями* (курсив мой. — К. А.), он указан в партитуре (и партиях) только для справки» [408, 4]. В разделах D, E, F и J музыканты произносят свистящие звуки на предельно возможном динамическом уровне без кажущегося принуждения. Текст распределен следующим образом: в первом разделе звучит первый фрагмент, во втором разделе — фрагменты 1 и 2, в третьем — фрагменты 1–3, четвертом — фрагменты 1–4, пятом и шестом — фрагменты 1–4, седьмом — фрагменты 2–4, восьмом — 3–4, девятом — фрагмент 4 и в заключительном разделе вновь звучат все четыре фрагмента.

Восприятие речи не только как средства выражения смысла, но и как источника музыкального материала, интерес к физике речи, ее спектру образуют параллель к творчеству еще одного европейского композитора — австрийца Петера Аблингера (1959–2025). Речь у Аблингера «становится одним из основополагающих звуковых концептов. <...> Центральными элементами системы становятся природа звука, пространство и время, т. Е. те компоненты, которые обычно считаются основополагающими для музыки, — отмечает С. В. Лаврова. — Речь не сводится к неразборчивому квазимузыкальному звучанию, она просто функционирует в иной ипостаси, а вышеупомянутые

центральные корреляты системы создают из нее почти традиционную музыкальную композицию» [76, 5].

Непосредственно преобразуя речь в музыкальный объект, воссоздавая ее звучание с помощью акустических инструментов путем как можно более точного воспроизведения спектра исходного сигнала, Аблингер изобрел всемирно известное «говорящее фортепиано»⁴³. Также он обращается к «воссозданию» речи в своих циклах «Quadraturen» и «Голоса и фортепиано», где каждая из композиций основывается на записи голоса какой-либо знаменитости.

Исследование звукового спектра и других акустических феноменов в сочинениях Джеймса Тенни лишь отчасти созвучно идеям «классического» спектрализма французской школы. Творчество музыканта значительно углубляет и расширяет наше представление о том, как именно можно «проникнуть» в глубину звука и сделать из, казалось бы, обычного физического явления — не просто красивую композицию, а произведение искусства, способное погрузить человека внутрь себя, обострить его восприятие — как слуховое, так и эмоциональное — и помочь открыть новые, неизведанные прежде грани казалось бы привычных и существующих вместе с нами множество лет явлений. В ответ на замечание Хорацио Радулеску, называвшего его музыку слишком строгой, слишком «математической»⁴⁴, Тенни говорил:

«Знаете, Радулеску цитируют так: “Ну, Джеймс Тенни знает все об этом, но его музыка — как теорема, математическая теорема”. И ему не нравился этот аспект,

⁴³ Speaking piano — Now with (somewhat decent) captions! // YouTube Video, 2:40, October 2009; <https://www.youtube.com/watch?v=muCPjK4nGY4>.

⁴⁴ «Я думаю, он самый строгий. Мне кажется, что музыка Джеймса Тенни иногда слишком теоретична, это как теорема, как демонстрация теоремы в математике. Это не совсем музыка, понимаете? Это как очень красивая теорема. <...> Есть ли в этом есть сила художественного произведения, творения... знаете ли, я не совсем уверен. Не всегда. <...> Есть две большие традиции, одна более спекулятивная, другая более творческая. И я думаю, что композитор должен быть настоящим творцом. Если вы более спекулятивны, вы более научны. Но я очень ценю Тенни. Также я ценю Элвина Люсье. Я думаю, что эти двое — лучшие в Америке» [243, 106].

верно? <...> А мне нравится, это прекрасно, это нормально для меня. То, как математики используют термин “элегантный”, — это та идея элегантности, к которой я стремлюсь. И прежде всего это значит, что вы достигаете многое с минимумом затрат, как любил говорить Бакминстер Фуллер» [217, 83].

При этом удивительно, что Тенни (по его собственному признанию) ничего не знал о работах своих французских коллег до середины 1990-х годов [217, 82]. А после знакомства они показались ему «слишком европейскими»:

«— Я имею в виду все эти традиционные предположения о том, что форма пьесы должна быть полна удивительных, неожиданных изменений, постоянно держать вас в напряжении и тому подобное. А мне это просто неинтересно. Мне интересна такая форма, которую послушаешь пару минут — и уже имеешь достаточное представление о том, что будет происходить потом. Так что просто садись, расслабляйся и погружайся в звук.

— Так вы считаете, что они пытались манипулировать предсказуемостью в этом старомодном, дискурсивном, диалектическом подходе к музыкальной структуре?

— Да. Совершенно верно. И это чувство музыкального дискурса больше меня не интересует, по крайней мере, в моей собственной музыке. Знаете, я могу оценить это у Штокхаузена, у Булеза... Но лично меня интересует что-то более монолитное» [217, 83].

В наследии Джеймса Тенни можно найти множество точек соприкосновения с исканиями и опытами его европейских коллег, и не только в области спектральной композиции. Оно словно находится на пересечении двух, казалось бы, диаметрально противоположных музыкальных миров: американского экспериментализма и европейского авангарда — сохраняющего, в отличие от своего американского «собрата», некий академизм, концепцию опусности творчества и предполагающего наличие индивидуального авторского высказывания.

Но именно в сравнении обнаруживаются существенные отличия искусства Тенни от европейского. Занимая позицию исследователя, наблюдателя, экспериментатора, композитор привносит в свои работы элемент «научности» (может быть, даже «научообразия»), отказываясь от художественного нарратива и предпочитая декларируемой субъективности высказывания — объективность, а романтической экспрессии — отстраненность.

Будучи осведомлены об этом, мы ожидаем услышать у Тенни скорее некий эксперимент над звуком, чем произведение искусства. Но художественный эксперимент в корне отличается от сциентистского. «Очищенное» — в лучших традициях феноменологической редукции — от «лишнего» и предстающее в «невинном», лишенном многих привычных нам смысловых уровней состоянии, звучание, организованное Тенни, открывает пространство для обретения уникального, абсолютно индивидуального слухового опыта — нет таких двух слушателей, у которых он будет идентичным. И дело не только в настрое и концентрации внимания, но и, например, в положении слушателя в акустическом пространстве. Именно в этом и состоит отличие музыки Тенни от модного ныне «сайнс-арта», которое, возможно, не осознавал в полной мере Радулеску. При всей своей внешней объективности творчество композитора апеллирует к субъекту, активизирует его самосознание и в этом смысле остается искусством в традиционном смысле этого слова (возможно, расширяя наши представления о том, «где же заканчивается искусство»).

2.1.3. Экспериментализм в музыкальной теории Джеймса Тенни: форма и ее восприятие

Обращение к звуку как к первооснове музыкальной материи и в экспериментализме, и в целом в музыкальной культуре второй половины XX столетия повлекло за собой осознание необходимости переосмыслить процессы музыкального восприятия. Восприятие становится одной из «наиболее значимых

и важных проблем в новой музыке» [75, 20], однако эта тема начала активно разрабатываться еще в XIX веке немецкими учеными: Германом Гельмгольцем⁴⁵, Карлом Штумпфом — одним из основателей феноменологии и гештальтпсихологии — и другими. В XX веке их идеи получили значительное развитие, а в последние два десятилетия набирают оборот междисциплинарные звуковые исследования (sound studies) — философия и онтология звука, проблемы его восприятия, понимания, слушания и слышания⁴⁶.

Работа с восприятием, которое зачастую становится источником идей при создании музыкальной композиции, стремление пересмотреть традиционные отношения между композитором и слушателем, активное вовлечение последнего в процесс музицирования — отличительные черты американского экспериментализма, и обращение Джеймса Тенни к вопросам музыкального восприятия вполне ожидаемо: но он изучает его не только как композитор, но и как ученый-музыковед.

Обучаясь в Иллинойском университете в городе Урбана-Шампейн в классе композиции у Кеннета Габуро (Kenneth Gaburo) и в классе электронной музыки у Леджарена Хиллера (Lejaren Hiller), Тенни в 1961 году в качестве магистерской диссертации создает серьезный научный трактат «Meta+Nodos: феноменология музыкального материала XX века»⁴⁷. Название книги, отсылающее к слову «метод», объединяет в себе два греческих слова: μετά («после») и ὁδός («путь»): таким образом, можно трактовать его как «исследование, идущее “после”». Эксперименты Тенни во время его работы в Лабораториях Белла в области

⁴⁵ В 2011 году на русский язык был переведен его фундаментальный труд «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» [26].

⁴⁶—В отечественном музыкознании вопросами музыкального восприятия вплотную занимался Евгений Владимирович Назайкинский [104]. Вопросам музыкального восприятия в новой музыке и проблематике, связанной с ним, посвящен целый ряд работ Светланы Витальевны Лавровой [75; 77; 78; 79 и др.].

⁴⁷ Первое издание трактата появилось в 1964 году, а в 1988 издательством «Frog Peak Music» было выпущено второе издание, уже включающее в себя дополнение «МЕТА Meta+Nodos» [415].

алгоритмической и стохастической музыки, создаваемой с использованием компьютерных программ (в том числе разработанных Максом Мэтьюсом), во многом опирались на законы и структурные принципы, описанные им в «Meta+Nodos» — можно сказать, что именно аналитический труд стал источником композиционного процесса Тенни. Говоря о роли своих теоретических исследований в непосредственной практике, Тенни замечал: «Теория всегда служила этой цели. Никогда не было никаких других причин для ее изучения» (цит. по: [430, 64]).

«Meta+Nodos» был высоко оценен музыковедами и композиторами, однако широкую известность получил не сразу — через несколько лет после создания трактат Тенни был опубликован ограниченным тиражом и не переиздавался до 1986 года. Тем не менее, по свидетельству Ларри Полански, книга действительно получила широкую известность — пусть и в определенных кругах: «хотя “Meta+Nodos” никогда не публиковался в доступной форме, он имеет чрезвычайно большое число последователей среди композиторов и теоретиков, особенно среди молодого поколения, и оказал огромное влияние на музыкальное мышление композиторов, далеко выходящее за рамки популярного признания. Меня всегда удивляло, как много людей, с которыми я сталкиваюсь, говорят, что читали эту книгу и что она оказала важное влияние на их музыкальное мышление, хотя на самом деле ее передавали из рук в руки, и только» [358, 259]. В 1975 году было создано (и опубликовано спустя два года в журнале «Journal of Experimental Aesthetics» №1/1) «продолжение» — «МЕТА Meta+Nodos», небольшое конспективное дополнение к первой книге, предназначенное для студентов Тенни в качестве учебного пособия.

Исследование в полной мере отражает интерес Тенни к звуку как к физическому явлению, притом в эксперименталистском ключе. Тенни постулирует в ней невозможность дальнейшего применения традиционных музыковедческих терминов и связывает необходимость пересмотра аналитического аппарата с

изменившимся слушательским и композиторским восприятием музыкальной материи. Новаторский подход Тенни обнаруживается уже в названии трактата: «*феноменология музыкального материала*»⁴⁸. Изложенная в «Meta+Nodos» теория Тенни развивает «идею звукового объекта в *феноменологическом* (курсив мой. — К. А.) русле» [75, 22].

Феноменологический подход к изучению музыкальных явлений для Тенни был особенно важен — и как для композитора, и как для теоретика. Но интересно, как именно он его понимал. Характерно даже феноменологическое восприятие звука Тенни, наследуемое им от Кейджа. По словам Тенни, «... люди, испытывающие трудности с музыкой XX века, не слышат звук, потому что они не в том состоянии ума, чтобы просто слушать звук сам по себе. Вот почему Кейдж незаменим...» (цит. по: [429, 349]). Также он отмечал: «Думаю, все мы феноменологи. Основная идея феноменологии — прилагать более энергичные усилия для того, чтобы увидеть вещи именно такими, какие они есть, в зависимости от того, на чем вы сосредоточены. Мне кажется, что лучшие ученые и лучшие художники именно такие — феноменологи. Мы хотим знать, что перед нами... что перед нами на самом деле?» [266, 3].

В своем творчестве Тенни исследует прежде всего непосредственное, феноменологическое восприятие звука. Аналогичным образом и музыкальная теория Тенни сосредоточена вокруг его исследования слухового восприятия — однако, в данном случае — нашего восприятия формы и гармонии.

Тенни воспринимает музыкальную форму как увеличенную, разросшуюся версию звука и, в широком смысле, фактуры; такое понимание обнаруживает родство с эстетикой спектрализма: «Сущность или содержание звука на самом деле

⁴⁸ В одном из последних интервью Тенни утверждал, что его «феноменология» направлена на понимание того, что действительно замечают слушатели, а не на «чрезмерный акцент на нотах, определенных интервалах» и других технических музыкальных деталях, используемых в композиции (цит. по: [162]).

является результатом строгих форм и структур на микроскопическом или “микрофоническом” уровне: конкретные огибающие, волновые формы и последовательности этих форм. Все формы — это одно и то же, но на более высоком уровне... Так что мой интерес к форме идентичен моему интересу к звуку» (цит. по: [358, 194]).

Тенни предлагает новую методологию анализа, адекватную, по его мнению, современному музыкальному материалу. Говоря о необходимости создания новой теории, Тенни замечает: «проблема не в том, что мы все “застряли” в старой теории. Многие признают, что нам необходима новая теория. Но при этом они хотят придумать новую теорию, которая будет работать так же, как и старая. И это — ошибка» (цит. по: [430, 57]). В первую очередь новая теория необходима в связи с изменившимся композиторским отношением к звуку как таковому: «В свете изменений, произошедших в музыке с 1900 года, очевидно, что *любой* звук потенциально “музыкален” — то есть любой звук может функционировать как элемент музыкальной ткани и быть структурно эквивалентным любому другому звуку. Здесь интересно отметить, что формальные изменения на этом первичном уровне глубоко повлияли на музыкальную практику (развитие новых инструментов, приемов игры и систем нотации); в свою очередь, имело место и обратное влияние. Самым очевидным примером этого, конечно, является электронная музыка, но это лишь последнее из серии изменений в музыкальной практике, которые начались еще в 1910 году» ([411, 153]; курсив оригинала).

Представляя новые способы музыкального анализа, Тенни заимствует терминологию точных наук — физики, математики и теории информации, вводя в собственный музыкальный лексикон понятия холархии (вместо иерархии), эргодичности, энтропии и многие другие.

В «Meta+Nodos» Тенни излагает в первую очередь идеи, касающиеся вопросов формообразования и структуры современного музыкального языка; на проблемах формы он останавливается более подробно в специальной статье [411].

В этих работах особое внимание Тенни уделяет тому, как именно и по каким законам базовые элементы музыкального языка объединяются в сознании слушателя в целое: в мотивы, фразы, секции, разделы и, в конце концов, в цельную музыкальную композицию.

В основу теории Тенни и его метода анализа музыкальной формы легли принципы гештальтпсихологии — отрасли психологической науки, возникшей на базе исследования восприятия. Термин «гештальт» становится одним из фундаментальных понятий для теории Тенни. Используя его, композитор ссылается, в частности, на Вольфганга Кёлера, немецкого и американского психолога, одного из основателей гештальтпсихологии, совместно с Максом Вертгеймером и Куртом Коффкой.

Гештальт (в переводе с немецкого — «форма, образ, структура») представляет собой некую целостную структуру, пространственно-наглядную форму воспринимаемых предметов, чьи существенные свойства нельзя понять путем суммирования свойств их частей. Тенни заимствует принципы гештальтизма из опубликованной в 1923 году статьи Макса Вертгеймера «Законы организации в перцептивной форме»⁴⁹, в которой автор продемонстрировал определенные факторы формирования и разделения единиц — гештальтов, в первую очередь на примере визуальных образов. Но, по замечанию Тенни, Вертгеймер, хоть и предлагал аналогии со слуховыми конфигурациями, не предпринимал попыток проанализировать эту область восприятия каким-либо основательным образом. Исследования гештальт-психологов были направлены в первую очередь на визуальные образы, вероятно, из-за большей наглядности результатов. Но, по мнению Тенни, многие принципы организации визуальных форм приложимы и к слуховому восприятию.

⁴⁹ Переведенная на английский язык, статья была опубликована в 1938 году под названием «Laws of Organization in Perceptual Forms» [434]. В оригинале статья носит название «Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt» («Исследование в области изучения гештальта») [435].

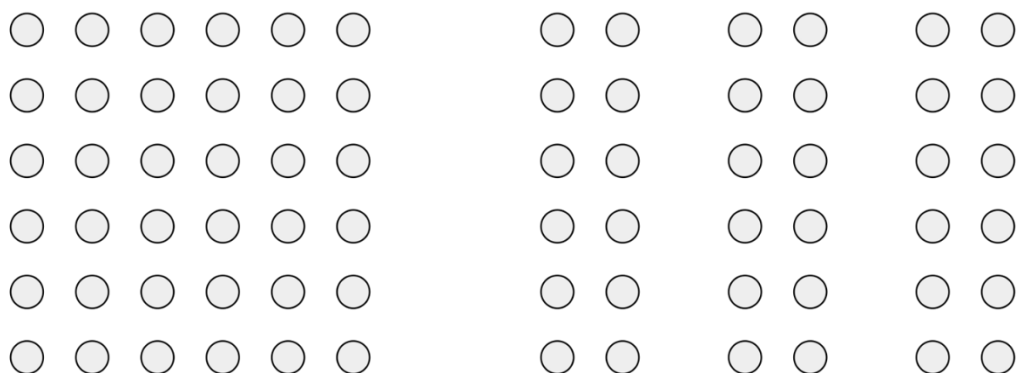
Слуховое восприятие является для Тенни отправной точкой в выстраивании собственной теории музыкального формообразования. В «Meta+Nodos» он утверждает, что музыка воспринимается нами как процесс, существующий в формальных единицах, называемых временными гештальт-единицами. Для обозначения этих единиц Тенни предлагает собственное понятие — «кланг» («clang»)⁵⁰. Этим термином Тенни предлагает заменить такие категории, как «музыкальная идея», «звуковая конфигурация» или «звучность». Кланг — это первичный элемент музыкальной формы, если выстраивать ее теорию с позиций музыкального восприятия. Данное понятие универсально и потенциально может быть применимо по отношению к музыке любой эпохи и любого стиля; таким образом, клангом может быть любое звучание, которое наше восприятие идентифицирует как «единичный слуховой гештальт» по выражению Тенни [415, 23].

Основные факторы, благодаря действию которых можно отделить один кланг от другого, Тенни заимствует их из упомянутой статьи Вертгеймера:

- 1) Фактор близости (factor of proximity): в совокупности похожих визуальных элементов те, которые находятся близко друг к другу в пространстве, будут естественным или спонтанным образом образовывать группы в восприятии при прочих равных факторах.

⁵⁰ Данное понятие обособленно и используется независимо от созвучного ему многозначного термина «Klang», используемого в немецком музыковедении, в частности, Хуго Риманом и Генрихом Шенкером. Употребляя данный термин, исследователи чаще всего отсылают к некоторым естественным закономерностям (прежде всего, к обертоновому звукоряду), лежащим в основе музыкальных созвучий. В 1972 году Джеймс Тенни создает пьесу для оркестра «Clang» (1972), однако между названием пьесы и самим термином параллелей нет. По утверждению Тенни, он выбрал для своего произведения такое название, потому что «пьеса начинается словно со звенящего удара курантов» [217, 79].

Иллюстрация №2. Графическое изображение фактора близости.



Аналогия с музыкальным восприятием становится очевидной, если мы заменим визуальные элементы на звуковые. Например, звуки, разделенные самыми короткими интервалами времени либо звучащие вместе, как правило, группируются, в то время как единицы, разделенные более длинными интервалами времени (то есть паузами), отделяются друг от друга.

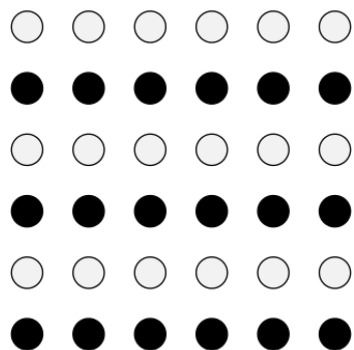
Применительно к слуховому или музыкальному восприятию фактор близости можно сформулировать следующим образом: в совокупности звуковых элементов те, которые являются одновременно звучащими или смежными, будут иметь тенденцию образовывать кланг, в то время как относительно большие промежутки времени будут вызывать сегрегацию элементов, если другие факторы будут равными. В качестве примера Тенни предлагает фрагмент из пьесы Арнольда Шёнберга:

Пример №8. Арнольд Шёнберг, Пьеса для фортепиано ор. 11, №3, т. 22.



2) Вторым фактором формирования визуальных групп Вертгеймер обозначает *фактор подобия* (factor of similarity): в ряду визуальных элементов схожие будут образовывать группы.

Иллюстрация №3. Графическое изображение фактора подобия. Рисунок воспринимается как строки, а не как колонки.



Тот же принцип музыкального восприятия хорошо знаком каждому музыканту — звуки, сыгранные на одном и том же инструменте (то есть с похожим тембром) или в одном и том же регистре (или одинаковой высоты), на слух будут восприниматься как единое целое, как группа. В различных ситуациях тот или иной фактор объединения может преобладать.

Фактор подобия может применяться и к другим музыкальным параметрам — динамике, временной и вертикальной плотности и так далее. Фактически он действует в отношении любого параметра, с помощью которого мы способны в данный момент или в течение определенного промежутка времени отличить один звук (в широком смысле), или звуковую конфигурацию — то есть кланг — от другого. При этом кланги могут звучать не только последовательно, но и параллельно — сочетаясь полифонически.

Теперь мы можем сформулировать фактор подобия со специфической ссылкой на музыкальное восприятие следующим образом: в коллекции звуковых

элементов (или клангов) те, которые похожи (в отношении значений какого-либо параметра) будут иметь тенденцию образовывать кланги (или секвенции), в то время как относительное несходство приведет к разделению при прочих равных условиях. В качестве примера Тенни приводит фрагмент из «Октандр» Эдгара Вареза.

Пример №9. Эдгар Варез, «Октандр», тт. 50–53.

Здесь основным фактором, определяющим согласованность внутри кланга, является сходство высоты тона. В данном примере представлено несколько полифонически соединенных клангов, звучащих параллельно. По мнению Тенни, в единый кланг сливаются мелодические линии трубы, исполняющей звук f^2 , и кларнета, играющего es^2 и d^2 — в данном случае за счет близкого расположения высот наш слух скорее склонен воспринимать это как нечто единое, несмотря на разницу в тембрах; таким образом, мы слышим единую «мелодию», линию, переходящую от трубы к кларнету [415, 30–31].

Кроме факторов близости и подобия есть и другие (например, факторы интенсивности, повтора, объективной и субъективной установки), однако именно первые два являются основными, наиболее часто встречающимися.

Для обозначения деталей, из которых состоит кланг, Тенни предлагает слово «элемент». Кланги, в свою очередь, образуют свои последовательности, которые Тенни называет «секвенции» (в переводе с английского дословно — «последовательность»), а они, в свою очередь, складываются в целую форму.

Таким образом, выстраивается следующая иерархия формы:

- Первый (базовый) уровень: элементы;
- Второй уровень: кланги;
- Третий уровень: секвенции;
- Высший уровень: секции, части, целая пьеса.

Секвенция представляет собой гештальт более высокого уровня, но при этом более слабый, менее очевидный для восприятия — просто потому, что он более продолжителен по времени, и слуху сложнее его охватить. При этом различие между клангом и секвенцией прежде всего функциональное — не всегда очевидное и четкое; все зависит от конкретных музыкальных примеров. Будет ли та или иная звуковая конфигурация считаться элементом, клангом или секвенцией, зависит от контекста и многих переменных факторов. Чаще всего элементом является «один тон, но это может быть трель, аккорд, глиссандо или более сложное звучание. Возможно, самым важным переменным фактором является сам музыкальный контекст. В очень плотной текстуре “неделимым элементом” на самом деле может быть сложная звуковая конфигурация. С другой стороны, в очень разреженной текстуре — особенно в медленном темпе — один тон может восприниматься как кланг. Хотя кланг часто эквивалентен “мотиву” или “фразе” традиционного музыкального анализа, здесь следует понимать, что он включает *любую*

совокупность звуковых элементов, воспринимаемых как первичный слуховой гештальт» [415, 152]. (курсив оригинала).

При этом Тенни отмечает: «Описание музыкального произведения должно быть чем-то бóльшим, чем просто обрисовкой “ограничивающих линий” вокруг последовательностей клангов и секвенций. <...> В конечном итоге мы должны уделять внимание музыкальной форме во всех ее разнообразных аспектах и на всех актуальных уровнях восприятия и временных масштабах. Но для того, чтобы описать форму данной конфигурации, необходимо будет принять во внимание некоторые другие атрибуты составляющих материалов конфигурации — атрибуты, которые не являются строго “формальными”, а относятся скорее к некоему общему качеству этих компонентов или к их текущему состоянию. Я буду называть такие неформальные аспекты звуков или звуковых конфигураций *статистическими* признаками, а их формальные характеристики — *морфологическими* признаками, отложив на время какое-либо более конкретное определение или обоснование этих терминов» [415, 61], (курсив оригинала).

Определяющими факторами формы по Тенни являются ее *структура* — то есть внутренние отношения между составными частями (согласно Тенни, это структурный уровень) и между частями и целым — и ее *внешний контур* (морфологический уровень), а также характеристика изменения музыкальных параметров во времени и *статистические состояния*, то есть характеристика самих клангов в соответствии с музыкальными параметрами. Так, к основным музыкальным параметрам Тенни относит следующие: высота звука, громкость, тембр, длительность, временная плотность (количество музыкальных единиц на единицу времени, что примерно соответствует воспринимаемому темпу музыки) и вертикальная плотность (количество одновременных событий), временная оболочка (динамическое слуховое восприятие тембра во времени).

Тенни также характеризует структуры музыкальных произведений и выделяет следующие их типы:

- 1) изоморфная (в которой все кланги идентичны);
- 2) гетероморфная (в которой нет двух клангов одинаковой формы или их производных)
- 3) метаморфическая (в которой кланги связаны друг с другом различными способами, преобразуются или развиваются).

Способы развития исходных элементов, или «метаморфозы», нам прекрасно известны: это расширения и сокращения интервалов, расширения и усечения, интерполяция или усечение элементов, использование зеркальных преобразований (инверсия, ракоход) и другие.

Идеи, заложенные в «Meta+Nodos», Тенни впоследствии развивает в других работах, иногда пересматривая те или иные термины. Например, в более поздних своих записях он признается, что с удовольствием бы вернулся лет на двадцать назад и заменил слово «иерархия» на «холархия»: холархия представляет собой систему холонов, где холон — это нечто, одновременно являющееся и целым само по себе, и частью чего-то еще. К явлению «кланга» Тенни возвращается в статье «Hierarchical Temporal Gestalt Perception in Music» («Иерархическое восприятие темпоральных гештальтов в музыке»), написанной в соавторстве с Ларри Полански [418], однако теперь уже предпочитает пользоваться термином «временная гештальт-единица» или «темпоральный гештальт».

Как было упомянуто, подробно о форме Тенни пишет в статье «Форма в музыке XX века» («Form in Twentieth-Century Music») [411]. Здесь композитор не только описывает структуру музыкальных произведений, но и детально указывает, как следует характеризовать тот или иной иерархический уровень по определенным параметрам — предлагая, таким образом, полную структуру анализа музыкального произведения с точки зрения формы, — а также описывает варианты форм, распространенные в музыке XX века, если те не «обременены» классической гармонией.

Здесь Тенни затрагивает одну из ключевых проблем, с которой может столкнуться исследователь при анализе современной музыки, — отсутствие (именно в атональной музыке) привычных каденционных формул, которые могли бы помочь определить окончание секвенции или более крупного раздела формы. Помимо гештальт-факторов (сближения, разделения и других, задействованных на высшем иерархическом уровне) композиторами XX века может использоваться ряд других приемов организации формы, помогающих сделать ее границы более четкими и определенными. Среди таких приемов Тенни называет следующие:

1. Возврат к некоторой исходной точке и / или разрешение некоторого рода напряженности (что может быть реализовано не только тональными средствами, в зависимости от музыкального стиля, которого придерживается композитор);

2. Достижение предела, за которым предыдущий процесс не может продолжаться: обычно это верхний или нижний предел некоторой параметрической шкалы;

3. Резкое упрощение, «успокоение» до более статичного состояния — или внезапная и обычно сокращенная реприза (повторяется не обязательно начальный материал);

4. Произвольная остановка процесса, которую можно также назвать «достижением внешнего предела» (то есть музыка предстает перед нами не как произведение с началом и логичным окончанием, а как некий фрагмент чего-то большего; границы этого фрагмента словно ставятся «извне»). Тенни объясняет это положение с помощью метафоры: «эффект здесь такой, как если бы вы смотрели на пейзаж сквозь открытое окно — границы восприятия определяются “произвольно” (рамой окна), а не являются неотъемлемыми или “внутренними” для самого процесса (“ландшафта”). Музыка, которая заканчивается таким образом, часто также и начинается таким же образом, и мы могли бы назвать это “оконной” формой завершения (или, в целом, гештальтом установления границы)» [411, 157].

Помимо «оконной» формы (“windowed” form), границы которой обусловлены некими внешними факторами, а она сама как бы существует вне границ, Тенни также предлагает некоторые другие определения формы для музыки XX века, например: *арочная* форма (“arch” form, произведение начинается с установления некоторой четкой отправной точки, за которой следует движение в другую область, а затем возвращение), *форма-трап* (“ramp” form, где процесс движется в определенном последовательном направлении и приводит форму к некоему внутреннему пределу и логичному завершению) и *эргодическая форма* (ergodic form, — Тенни заимствует термин из математики; в данном случае статистические свойства каждой части на следующем, более низком иерархическом уровне, такие же, как и на других уровнях; иными словами, эта форма однородна и не имеет процессуальной направленности, в отличие от других видов форм).

Теоретические идеи Джеймса Тенни, несмотря на оригинальность, тщательную проработанность и высокую оценку его коллегами и современниками, известны в кругу его последователей и почитателей, но не получили повсеместного практического использования. Поднимая актуальные и животрепещущие вопросы современного аналитического музыковедения — анализа формы и гармонии в современной музыке — Тенни обращается к музыкальному материалу начала XX века и демонстрирует принципы своей методологии на примерах из произведений Арнольда Шёнберга, Антона Веберна, Эдгара Вареза и других композиторов первой половины прошлого столетия. Но как жаль, что автор теории не продемонстрировал ее работу на примере собственных композиций или же на примере сочинений своих современников! Методика анализа Тенни значительно опередила свое время; на момент появления «Meta+Nodos» композиции Шёнберга и Вареза представлялись совершенно новаторскими, однако сегодня призывы Тенни к пересмотру устоявшегося методологического аналитического аппарата в связи с необратимо изменившимся музыкальным материалом хочется адресовать

совсем к иной музыке. Например, к той, что не имеет в своей основе даже намек на традиционные тонально-функциональные отношения или «классическое» формообразование, или же вовсе не имеет стандартизированной нотной фиксации — ведь «большая часть современной экспериментальной музыки — это музыка тембра и фактуры, высотно недифференцированных звуков и тишины» [169].

Особенно полезной видится возможность использования его методики в анализе произведений, так или иначе связанными с визуализацией. Это отражает междисциплинарный подход Тенни: основы его методологии имеют междисциплинарный характер, а его идеи вполне сопоставимы с исканиями когнитивного музыковедения⁵¹. Написанная в годы становления когнитивной науки и «когнитивной революции», способствовавшей появлению новой научной парадигмы (вторая половина 1950-х — 1970-е), «Meta+Nodos» предлагает идеи, вполне сопоставимые с разработками зарубежных и отечественных музыковедов в этой области⁵². В частности, предложенная Тенни классификация форм напоминает то, что сейчас называют «образы-схемы» (image schema) — хотя этот термин впервые появляется в работах М. Джонсона и Дж. Лакоффа только в 1980-х годах. Опора на образы — в особенности, имеющие визуальную природу — как источник индивидуальных проектов в целом характерна для современной музыки: «В сочинениях композиторов второй половины XX века со всей очевидностью была проявлена способность структуры быть образной: об этом свидетельствует использование “image-схем” в качестве композиционных моделей сочинений. Эта тенденция свидетельствует о синтезе на ментальном уровне музыкальных и

⁵¹ К этому отсылает даже использование Тенни инструментария из других областей научного знания, что, как отмечают, характерно для когнитивистики [80, 172], но, разумеется, общность состоит во много бóльшем.

⁵² Среди таких следует назвать работы А. А. Амраховой, посвященные формообразованию в новой музыке [15–17], теории жанра [18] и др., а также статью С. В. Лавровой и В. А. Шекалова [80]. Примечательно, что авторы, говоря о когнитивистике в музыковедении, отдельный параграф посвящают модульному мышлению и алгоритмической композиции — значительную часть своего творчества Тенни впоследствии посвятит как раз стохастической и алгоритмической музыке.

визуальных закономерностей» [15, 50]. По этой причине методология может быть полезна при анализе музыки современной, а особенно той, что непосредственно связана с визуализацией звуковых образов, тем более что методологический аппарат Тенни основан на гештальтпсихологии, ориентированной прежде всего на исследование *зрительного* восприятия.

В отечественном музыкознании уже имеется опыт соотнесения понятия гештальта и новой музыки в связи с визуализацией звуковых образов. По словам С. В. Лавровой, в гештальт-психологии «целое — это первичный феномен, а отдельные свойства выделяются с приобретением аналитического дифференцированного восприятия, и в этом отношении подобный подход обнаруживает близость к музыковедению, ориентирующемуся на восприятие музыкального произведения как целостного объекта. Особую актуальность целостность восприятия обретает в новой музыке, где сам звук становится комплексным и сложным понятием, напрямую зависимым от процесса визуализации образа <...> Уже в эпоху расцвета сериализма наметился переход от пуантилистического — точечного понимания звука — к многосоставному объекту, представляющему собой сумму параметров» [78, 2–3]. В качестве материала, подходящего для анализа по методике Тенни, вспоминается сонорная музыка и методология ее анализа, предложенная А. Л. Маклыгиным [94; 95]. Организация формы в сонорных произведениях происходит не за счет традиционных мелодико-ритмических и гармонических структур, а за счет чередования тембро-фактурных звуковых масс или *соноров*⁵³, по терминологии Ю. Н. Холопова. А. Л. Маклыгин различает их по принципу временной организации, давая им названия, аналогичные графическим объектам — точка, пятно, россыпь, линия, поток и другие [94, 394]. Тенни предлагает более детализированный анализ, предполагающий более

⁵³ Много общего обнаруживает с этим термином фундаментальное в теории Тенни понятие «кланг»: например, он также охватывает сразу несколько параметров музыкальной ткани.

подробное рассмотрение структуры музыкального произведения, обнаружение нахождения взаимосвязей элементов и прочее.

Другим ярким примером «визуальной проекции в музыкальное пространство» [78, 3], по мнению С. В. Лавровой, является знаменитая композиция Яниса Ксенакиса «Metastasis» (1954), партитурные эскизы которой послужили основой для архитектурного проекта павильона «Phillips», и другие работы греческого музыканта в области стохастической композиции. Объясняя свою методику сочинения, Ксенакис «предлагал представить звуковой образ гудящей толпы возмущенного народа, из которой выделялись бы частные выкрики, или возгласы, а сама толпа вела бы себя как нечто единое — целое. В данном контексте отдельные параметры не играли бы никакой роли. <...> Это ксенакисовское понимание звука в качестве конкретного, и в некоторых случаях даже графического образа, демонстрирует общую тенденцию к воображению пространства для его последующей реализации и заполнения» [78, 3].

Таким образом, методика Джеймса Тенни имеет право претендовать на *универсальность* и применяться за пределами тех границ, в которых использовал ее создатель. Западные исследователи также отмечают универсальность теории американского композитора. Дэниэл Барбьеро хвалит удобство «кланговой» системы, которую можно применять к композициям, «созданным преимущественно или даже исключительно из звукового материала, не вписывающегося в традиционные музыкальные категории» [169], а Джозеф Сова называет важным достоинством теории Тенни ее стилистическую нейтральность: «то, что было ясно в 1961 году, сегодня стало еще более очевидным: любой звук может быть использован для создания музыки, будь то диатоническая гамма или лай собак Брайана Уилсона. Точно так же музыканты теперь нередко переключаются между классикой, джазом, роком, электронной и экспериментальной музыкой — или даже смешивают эти жанры. Действительно, эта эклектичность — наша новая общепринятая практика. <...> Хотя теория временных гештальтов Тенни,

изложенная в прозе, пугающе сложна, она — единственная современная музыкальная теория, которая не только обладает такой всеобъемлющей силой, но и достаточно проста для использования среднестатистическим музыкантом, что дает ей первостепенное право занять место в новой общепринятой практике» [395, 10].

Теория Джеймса Тенни разделяет специфику американского аналитического музыковедения, дистанцирующегося от традиционных для европейской науки методов анализа и стремящегося к максимальной научной объективности и рациональности. Предпринимая попытки создать универсальную теорию с таким методологическим аппаратом, который позволил бы одинаково успешно анализировать музыку совершенно разных стилей и направлений, американские ученые зачастую опирались на принципы, заимствованные из других областей научного знания — физики, математики, филологии и др.⁵⁴ Таким образом, теория Джеймса Тенни органично продолжает искания американских коллег, предлагая еще один универсальный — в принципе — способ анализа музыки. В реальности же Тенни использует свой метод анализа по отношению к музыке композиторов Новой венской школы, а также Чарльза Айвза, Бела Бартока, Эдгара Вареза. Именно в тех сочинениях, в которых наше слуховое восприятие не может опереться на привычный тональный синтаксис, его методология позволяет упорядочить музыкальный материал и выделить первичные элементы музыкальной формы (кланги), установить границы между разделами и описать общую траекторию звуковых процессов (арочная, оконная, эргодическая формы, форма-трап).

⁵⁴ В качестве примера стоит назвать теорию рядов А. Форте, основанную на универсальных математических закономерностях, или генеративную тональную теорию А. У. Лердала и Р. Джекендорфа, в которой исследователи рассматривают теорию музыки как ветвь «современной когнитивной науки, получившей свое начало с влияния генеративной лингвистики, а затем включившей экспериментальную психологию и компьютерное моделирование» [81, 21].

2.2. По направлению к саунд-арту: Элвин Люсье

Элвин Люсье (1931–2021) — важнейший представитель экспериментализма посткейджевской эпохи, один из первопроходцев в области звуковой инсталляции и музыкальных перформансов. Подобно другим композиторам-эксперименталистам, Люсье обращается в своих работах к звуку как к физическому явлению, к его природе, обращает внимание слушателя на красоту акустических феноменов, избирая для этого самые разнообразные и порою неожиданные формы художественного исследования. В своем творчестве Люсье стремится сделать слышимым то, что обычно неслышимо и остается за пределами нашего восприятия, представить звук буквально зримым и телесно ощутимым (например, Джеймс Тенни отмечает, что его музыка «часто обладает ощутимой скульптурностью» [410, 15]), избрать для этого самые неожиданные или же, наоборот, вполне традиционные форматы и удивить красотой привычных (казалось бы) явлений.

Творческие интересы Элвина Люсье сконцентрированы вокруг акустики: в своих композициях он исследует физику звука, его особенности и траекторию движения в пространстве, а также специфику его восприятия человеком, создавая для этого сложные с технической точки зрения экспериментальные «опусы». Для Люсье звук — не компонент музыкальной композиции, а главный объект изучения. Он стал одним из первых, кто «вывел звук из контекста музыкальной композиции, сделав его самостоятельным предметом наблюдения, а наблюдение за действующим звуком — самостоятельным художественным актом» [5].

При этом исследователи характеризуют творчество Люсье самым разным образом, относят его к концептуализму, порой даже к минимализму. Музыкальный критик Алекс Росс называет его «бостонским неоклассицистом»

[127, 322]⁵⁵, Полин Оливерос — «поэтом электронной музыки» [341], а композитор и музыковед Кайл Гэнн пишет, что Люсье — «скульптор звука, скорее концептуальный художник, чем обычный музыкант» [233, 164], и в своей работе, посвященной американской музыке XX века, рассматривает его творчество в контексте концептуализма. Многие авторы пишут об Элвине Люсье как о пионере саунд-арта [5; 24 и др.].

Однако творчество Люсье в первую очередь экспериментально: он сам мыслил себя именно *экспериментальным композитором*, о чем свидетельствует в том числе его обширное литературное наследие — книги, интервью, эссе, в которых Люсье обозначает свои личные творческие и эстетические позиции, а также обширно комментирует творчество своих коллег по цеху и излагает свое понимание экспериментальной музыки, уточняя ее концепцию и раскрывая ее особенности.

Разнородность характеристик творчества Люсье во многом объясняется разноплановостью форм, которые композитор избирает для воплощения своих идей: если его произведения 1960-х — начала 1980-х — это перформансы и звуковые инсталляции⁵⁶, зафиксированные в словесных партитурах, то с середины 1980-х годов Люсье чаще обращается к более конвенциональным форматам, с участием акустических инструментов и порою даже относительно традиционной нотацией. Но поражает и широта явлений, вдохновляющих Люсье; в своем творчестве он не только являет красоту окружающего нас мира звуков, но и открывает новую, параллельную звуковую реальность, делая невоспринимаемые человеческим ухом вещи явными и слышимыми. Так, благодаря работам Люсье мы можем узнать, как звучат альфа-волны, генерируемые мозгом, оценить красоту атмосферик и свистов — низкочастотных электромагнитных волн, образующихся

⁵⁵ В начале своей композиторской карьеры Люсье сочинял композиции в русле неоклассицизма.

⁵⁶ Своей первой звуковой инсталляцией Люсье называет «Music on a Long Thin Wire», созданную в 1977 году [310].

в ионосфере Земли. Иногда Люсье использует в качестве катализатора процесса свой собственный организм: в «Music for Solo Performer» («Музыка для исполнителя соло», 1965) именно к своей голове он подключает датчики, чтобы услышать, как звучит мозг, а в «Moon Bounce» («Лунный отскок», 2018)⁵⁷ звук своего сердцебиения он передает на шелковые струны китайского гуциня (в Древнем Китае традиционно считалось, что этот инструмент связывает людей с космосом), а их звучание с помощью радиосигнала отправляет на Луну, чтобы обнаружить красоту ритмического рисунка, образующегося из-за неровностей поверхности Луны, от которой звук отражается и возвращается на Землю, и продолжает «писать» музыку даже после своей смерти.

В 2020 году, в 89-летнем возрасте, композитор согласился сдать свою кровь для проекта группы художников и ученых из Австралии *Revivification*, реализованном уже в виде инсталляции к апрелю 2025 года. Белые кровяные клетки Люсье были перепрограммированы в стволовые, а затем преобразованы в церебральные органоиды — кластеры нейронов, имитирующие человеческий мозг.

Инсталляция выглядит следующим образом: в центре зала расположен небольшой постамент, на котором под увеличительным стеклом находятся те самые клетки, выращенные из крови Люсье, «мозг». Вдоль стен в зале расположены двадцать параболически изгибающихся латунных пластин. За каждой из них расположен преобразователь и молоток, реагирующие на нейронные сигналы, получаемые от «мозга». Микрофоны в галерее улавливают окружающий шум, который также преобразуется в электрические сигналы и передается обратно в мозг.

2.2.1. К вопросу о категориях

Эстетика экспериментализма — фундамент всех произведений Люсье вне зависимости от избираемых композитором форм и методов художественного

⁵⁷Подробнее об этом можно прочитать в книге Клаудии Ароскетты [164, 91–92], а также в описании симпозиума в Palais de Токуо, в рамках которого пьеса была исполнена [344], и в рецензии на выступление [343].

исследования. При этом сам музыкант в интервью с Джеймсом Сандерсом отмечает, что не может назвать свои поздние работы в полной мере экспериментальными, в отличие от ранних электронных сочинений, — потому что в композициях, написанных после 1980-х, он обращается к акустическим инструментам, а их свойства достаточно хорошо известны. В данном случае с Люсье можно согласиться только в том, что форматы и звуковой материал его более поздних пьес становятся менее радикальными — однако сам процесс исследования остается неизменным, пусть акценты расставлены иным образом: в них уже самому слушателю предстоит столкнуться с тем или иным акустическим явлением (чаще всего — с биениями) и исследовать свое собственное восприятие.

«Многие из моих новых пьес не являются по-настоящему экспериментальными, потому что я создаю их для инструменталистов. Я создаю произведения, исследующие акустические явления, но не так, как это было в случае с ранними электронными произведениями. Мои ранние электронные работы вполне подходили под это описание, потому что я использовал экспериментальные осцилляторы и экспериментальное оборудование, но когда вы используете кларнет, альт или скрипку, то вы скорее обращаетесь к области звукоиздающих объектов с уже хорошо известными акустическими свойствами. Я обычно откликаюсь, когда кто-то просит меня создать для них произведение. Я принимаю предложение, если у меня появляется хорошая идея, но это не столько проверка или исследование, сколько создание произведения, которое действует наподобие камерной музыки» [380, 305].

Отдельными гранями творчество Люсье обнаруживает явные пересечения и с другими художественными направлениями. Можно найти сходство с акустической экологией⁵⁸ (но здесь общность обнаруживается лишь в самих темах или источниках вдохновения); более явные аналогии возникают с сайнс-артом, где

⁵⁸ О связи акустической экологии и экспериментальной музыкальной традиции размышляет в своей статье Дэвид Данн [220].

художественное произведение создается на стыке науки и искусства, обычно с использованием современных технологий⁵⁹.

Сам Люсье тесно связывает музыку с наукой: «Я всегда считал, что мир был разделен на два типа людей: поэтов и практиков, и в то время, пока миром управляли последние, именно поэты имели представление о мире... Теперь я понимаю, что между наукой и искусством нет различий» (цит. по: [299]). В этом отношении его позиция созвучна наблюдению Сьюзан Сонтаг: «Нынешнее искусство, с его предпочтением холодности, отказом от всего, что может показаться сентиментальным, его духом точности, ориентацией на “исследование” и “проблемы”, ближе к духу науки, чем искусства в прежнем смысле слова» [140, 317]. Но при этом откровенно сциентистский подход музыканту не совсем близок, так как наука воспринимается им как источник вдохновения; «научные эксперименты часто давали мне идеи для произведений; иногда я лишь обрамляю их в художественном контексте», — отмечал Люсье [305, 8].

Во многих своих музыкальных экспериментах композитор использует сложные технические приспособления, более того, в его произведениях «звуки, которые мы слышим, являются результатом сложного взаимодействия (взаимного влияния, конфронтации, столкновения) двух или более систем — механических, электрических или биологических. <...> Одна из этих систем часто является

⁵⁹ Музыковед Евгения Мизонова называет следующие характерные особенности сайнс-арта: междисциплинарность; принцип нерасчлененности, «формирующий новые коммуникационные возможности синкретичной культуры будущего, где работа ученых сопрягается с ярко выраженными чертами художественности и эстетичности, а творчество художников становится технологически и научно насыщенным; технологичность, выражающаяся в привлечении электроники и аудио-визуальных инсталляций, компьютерных программ, технологий виртуальной реальности, автоматизации, роботизации, искусственного интеллекта, новых медиа, в том числе использующих так называемые “влажные технологии” — биоарт; применение опыта исследований, основанных на художественных практиках; <...> концептуализация искусства, связанная с поиском ответов на животрепещущие, философские вопросы; обновляемость, раскрывающая в процессе проведения эксперимента и повторения опыта потенциальную вариативность художественного объекта, готовность к модификации в зависимости от новых гипотез исследования» и др. [101, 48].

естественной (мозг, голос, раковина), в то время как другая, как правило, представляет собой какое-либо технологическое устройство» [410, 16]. Но работа с ними никогда не является самоцелью («для меня они всего лишь средство» [181]). В своих композициях Люсье исследует реальность, обращается к звучанию самой природы, используя для этого научные подходы и новейшие технические достижения. Во многих своих произведениях Люсье обходится без использования электроники и технологий: ему удается погрузить нас в вызывающий удивление мир звука, ограничиваясь лишь акустическими инструментами.

Можно ли вслед за Кайлом Ганном назвать Люсье концептуальным композитором?.. Творчество Люсье концептуально, и основой его самых известных перформансов становится определенная идея, реализуемая нестандартным образом. Однако если для музыкального концептуализма (впрочем, как и для концептуализма в целом) первична идея, а способы и методы ее претворения, как и итоговое звучание, вторичны (произведением искусства в таком случае является сама идея), то для Люсье, по словам А. Смирнова, концепция имеет «решающее значение, но отнюдь не является самоцелью. В отличие от Мильтона Бэббита, для Люсьера принципиально важно, что и как мы слышим. Собственно концепт, минимализм средств, электроника, — все это лишь вспомогательные инструменты, средства достижения цели, которой, как правило, является совершенно определенный психоакустический феномен. Если цель достигнута, все вышперечисленное теряет всякое значение. В этом смысле, Люсьер не является ни минималистом, ни концептуалистом. Он просто честный и абсолютно последовательный художник звука» [139]. И сам Люсье отмечает: «В замечательном стихотворении Уильяма Карлоса Уильямса есть строчка: “Идей нет, кроме как в вещах”. Чем старше я становлюсь, тем больше понимаю, что именно так я и работаю. Мои идеи рождаются в процессе выполнения работы. Я не думаю заранее о системе, о необходимости контролировать или вычислять

напряжение и вес. Я делаю что-то, смотрю, что получится, и либо принимаю это, либо нет» [310].

Стоит ли причислять произведения Элвина Люсье к саунд-арту?.. Само понятие «саунд-арт», или «искусство звука», появившееся в 1980-х и активно используемое с конца 1990-х годов, до сих пор является предметом обсуждения и критики⁶⁰; его значение до сих пор уточняется. Но все же, где проходит грань между саунд-артом и экспериментальной музыкой, и существует ли она? Некоторые ставят акцент на значительно возросшей роли пространства и места, настаивая на том, что саунд-арт сайт-специфичен, а также активно вовлечен в архитектурную среду. Но различия представляются более глубокими. По мнению К. Кокса, саунд-арт «формирует отдельное поле: которое хоть и накладывается частично на область “экспериментальной музыки”, но распространяется за пределы музыки и приоткрывает нечто такое, что музыке недоступно» [51, 168]. Как отмечает исследователь, для многих современных художников звук — не столько медиум для их искусства, сколько «один из многих инструментов в расширяющемся мультимедийном или постмедиальном наборе» [там же].

За разъяснениями также полезно обратиться к позиции первопроходца в области саунд-арта и звуковой инсталляции Макса Нойхауса (он одним из первых начал употреблять понятие «звуковая инсталляция» по отношению к своему творчеству). Он довольно четко определил разницу между музыкой и искусством звука, говоря о своей работе: «Я не создаю звуковые события во времени; я не создаю серию звуковых событий во времени, которые развиваются во времени. Вы не приходите к моему звуковому произведению в начале и не уходите в конце; это базовое определение музыки... В музыке звук — это произведение, а в том, что

⁶⁰ Например, один из крупнейших художников в области звуковых инсталляций Макс Нойхаус в комментариях к своей выставке звукового искусства в MoMA PS1 (2000) писал, что, по его мнению, саунд-арт — всего лишь «художественный тренд», бесполезный термин, категория, никак не дополняющая имеющиеся категории «музыки» и «скульптуры» (цит. по: [51, 167]).

делаю я, звук является *средством* (курсив мой. — К. А.) создания произведения, средством преобразования пространства в место» [331, 130]. Звук становится для саунд-художника прежде всего скульптурным материалом и соответствующим образом используется. Характерно, что в данном случае мы называем авторов именно художниками: ведь таким образом работа со звуком становится ближе к пластическим видам искусства, нежели к временным, процессуальным, к коим традиционно относится музыка. В сочинениях же Люсье музыка сохраняет свою идентичность, по крайней мере в той перспективе, которую предлагает Нойхаус: звук для Люсье — не материал, а главный объект художественного исследования; композитора интересует не «материальность» звуковых колебаний, а их внутреннее измерение, их акустическая красота.

И для саунд-арта (как уже отмечалось), и для работ Люсье важную роль играет пространственное измерение, однако в случае с композициями Люсье речь идет не о сайт-специфичности его перформансов, даже если их суть — работа с акустикой определенного пространства. Идентичность произведения сохранится в случае его повтора в другом помещении, потому что основная идея Люсье, например, в случае с тем же легендарным «I Am Sitting in a Room» — раскрыть «звучание» пространства, в котором исполняется перформанс, и открыть красоту этого звучания. Музыкальная процессуальность для Люсье важна, более того, для Люсье важен именно сам процесс «исполнения», а, точнее, музыкального развертывания его работы. Ему важно пройти этот путь самому — как исполнителю и как слушателю — и открыть его своей аудитории. Именно в этом процессе мы обнаруживаем в пространстве неслышимые нами ранее звучаниями, можем их уловить, проследить их развитие и мельчайшие изменения во времени.

2.2.2. Становление экспериментального композитора

Элвин Люсье родился в 1931 году в городе Нашуа, штат Нью-Гэмпшир. Огромное влияние на Люсье оказала природа его родного города:

«Наблюдение за миром природы для меня, как и для бесчисленного множества композиторов и художников на протяжении веков, часто становится источником вдохновения для создания произведения. Эхо гор, рябь на пруду, волны, бьющиеся о берег, даже порывы ветра давали мне материал для таких произведений, как “Вечерня”, “Неподвижные и движущиеся линии тишины в семействах гипербол”, “Автопортрет”, “Колыбельная для моей дочери” и других, связанных с движением звуков. Мое детство прошло в Нью-Гэмпшире: сплавы по ручьям, путешествия на каноэ (запоминающийся опыт ощущений движения волн), горные походы и прогулки по лесу... Как только я понимаю основные принципы, лежащие в основе феноменов, на которых основывается композиция, необходимость в сложности исчезает, и излишества могут быть устранены. Теперь пьеса может существовать в самом чистом виде» (цит. по: [339]).

Его семья была довольно музыкальной: мать была пианисткой, отец же, юрист и политик (с 1934 по 1937 год он занимал пост мэра Нашуа), неплохо играл на скрипке.

«Мое первое воспоминание о музыке — это то, как я слушал, как мама и папа играют популярную музыку дома. Мой отец был скрипачом-любителем. В детстве он учился у одного из музыкантов Бостонского симфонического оркестра, и было неясно, станет ли он музыкантом или юристом. В конечном итоге он стал юристом и дважды занимал пост мэра Нашуа, штат Нью-Гэмпшир, в тридцатые годы, но всегда любил джаз, каким он был в десятые и двадцатые годы. Он окончил Дартмут в 1918 году, где организовал группу, которая позднее получила название *Barbary Coast Orchestra*.

В старшей школе моя мать играла на пианино во время показа немых фильмов в местных кинотеатрах. Кроме того, она вместе с сестрой Луизой (скрипка) и братом Джоном (барабаны) создали небольшой танцевальный ансамбль под названием *Lemery Trio*. <...> Они играли на разных мероприятиях — танцах, свадебных приемах. Однажды их пригласили сыграть на бар-мицве. Это, должно быть, было примерно в

1915 году. Мой отец присоединялся к трио, когда им требовалось составы с бóльшим количеством инструментов для крупных выступлений. Думаю, именно тогда и начался их роман.

А те вечеринки у нас дома... <...> У нас был уютный дом, и всегда играл небольшой оркестр: мой отец, несколько друзей на пианино и гитаре. Игнали такие песни, как “Blue Skies”, “Honeysuckle Rose”. Это было потрясающее исполнение!

Так что с самого раннего возраста музыка стала важной частью моего восприятия мира, но за этим скрывалась вера в существование более высокого рода музыки. Под этим, вероятно, имели в виду полуклассическую музыку. Мой отец часто упоминал Сибелиуса, но на самом деле он обожал Джорджа Гершвина.

Помню, как вся семья собиралась за ужином и пела. Мама и мои сестры делили партии сопрано и альты, а отец пел басом. Я пытался импровизировать теноровую партию. Это был потрясающий опыт.

Также помню, как, еще не зная нот — может быть, в пять или шесть лет — я писал кучу точек на листе музыкальной бумаги, и моя мама садилась и играла красивые мелодии и арпеджио, делая вид, что именно это я написал» [323, 21–22].

Люсье интересовался джазом, играл на ударной установке, участвовал в школьных оркестре и хоре. Начальное образование Люсье получил в том числе в школе Портсмутского аббатства (штат Род-Айленд), и впечатления, полученные им от нахождения в этом заведении, а именно — отозвались в эстетике его ключевых произведений. В школе при аббатстве Люсье провел всего год, с 1949 по 1950 год, но этот год подарил ему несравненный и важный опыт. Монахи, хотя и участвовали в обычной земной жизни из-за школьной деятельности, для него прежде всего были мистиками, «воспринимаемыми как искатели абсолютного присутствия» [365, 7]. Одним из самых глубоких впечатлений стало наблюдение за неподвижно сидящим, медитирующим монахе, чья глубокая сосредоточенность отнюдь не создавала впечатления традиционной молитвы, а скорее являлась проявлением «чистого мышления», в кантианском смысле, не замутненного предубеждениями или эмоциями, свободного от эмпирического влияния или

субъективности; «поразительным для Люсье стало то, что, вернувшись через несколько часов, он снова увидел монаха, сидящего совершенно неизменным, и таким же сосредоточенным, что и прежде. Люсье был поражен, и он задумался, что если и существует такое понятие, как чистое мышление, то именно его практикует этот монах. Наряду с другими впечатлениями, полученными от жизни в монастыре, этот подход к мышлению, свободному от объективности, напряжения, доводов и образов, имеет важнейшее значение для более позднего художественного стиля, особенно для таких произведений, как “Музыка для исполнителя соло” (1965)» [там же].

«Я помню, как я вошел в часовню и наблюдал за монахом-траппистом, поглощенным размышлениями. Он не молился так, как, по моим воспоминаниям, молились благочестивые приходские священники. Он вовсе не был благочестивым. Мне показалось, что он просто задумался. Я вернулся через пару часов, и он по-прежнему стоял на коленях. Я подумал: если существует что-то вроде чистого мышления, то этот человек как раз его и практиковал. Чистая мысль должна быть чем-то конкретным, без рассуждений. Теоретизируя, мы фокусируем наш ум на какой-нибудь вещи или идее; медитация же предполагает очищение ума. Этот опыт остался со мной на всю жизнь. <...> Мистицизм, схоластика, созерцание <...>, наряду с ежедневным пением григорианских хоралов, во многом сформировали меня. Многие мои произведения ритуальны. <...> Мои произведения очень просты, прозрачны и ничем не прикрыты» [323, 26–27].

Примечательно, что среди прочих описаний творчества композитора встречается даже такая характеристика, как «акустический мистицизм» [369, 135].

С 1950 по 1954 годы Люсье обучался в музыкальном колледже при Йельском университете, по окончании которого получил степень бакалавра искусств. Он продолжил образование в Школе музыки Йельского университета, однако в начале 1956 года был из нее исключен — его настиг творческий кризис. Сочинения Люсье, созданные в процессе обучения, были написаны в неоклассической манере,

как, например, «Партита для флейты, клавесина и струнных» (1954), имевшая успех⁶¹. Композитор продолжил обучение композиции в магистратуре Университета Брандейса в 1958 году, одновременно посещая летнюю школу в Музыкальном центре Тэнглвуда. Но, несмотря на занятия с хорошими преподавателями и благоприятные условия для творчества, он был все же собою недоволен: «Эти пьесы были ошибками. Хотелось бы добиться больших успехов раньше, но у меня просто не было идей. Это было нечто вроде Стравинского, но что-то с моим стилем было не так... Это звучало, как плохой Пуленк или плохой Стравинский» [350, 9]. Однако, несмотря на довольно низкую оценку своей работы, Люсье вскоре получил стипендию Фулбрайта, которая позволила ему провести два года в Италии (с 1960-й по 1962-й) сразу после окончания магистратуры, где он обучался композиции у Джорджо Федерико Гедини в Венеции, а затем (в Риме) у Бориса Порены, ассистента Гоффредо Петрасси.

Годы, проведенные в Европе, стали переломными: отказавшись от неоклассицизма и не желая пробовать себя в постсериализме или в электронной музыке, Люсье активно искал альтернативные формы самовыражения: «...казалось, будто этот язык — не мой. И даже когда я писал такую музыку, мне представлялось, что я говорю на этом языке с акцентом иностранца» (цит. по: [350, 10]). Значительное влияние на Люсье оказала дружба с Фредериком Ржевским, также находившимся в то же время по стипендии Фулбрайта в Италии; оба молодых музыканта разделяли увлечение творчеством Джона Кейджа и Карлхайнца Штокхаузена [365, 70]. Наконец, точкой невозврата стал концерт Джона Кейджа «Music Walk with Dancers» в театре «Ла Фениче» в Венеции 24 сентября 1960 года (при участии Дэвида Тюдора, Мерса Каннингема и Кэролин

⁶¹Показательны названия других студенческих сочинений: *Cyrie* (1952) для ансамбля женских голосов с аккомпанементом органа, Сонатина (1953) для фортепиано, Концертино (1953) для гобоя и струнного оркестра, Партита (1954) для сопрано и струнного трио, *Adioso* и *Allegro* (1955) для фортепиано, *Sonata da camera* (1956) для медных духовых и ударных.

Браун, жены Эрла Брауна)⁶², за которым последовали занятия с Тюдором на Дармштадтских курсах в 1961 году (которые в тот момент посещали также Адорно и Штокхаузен⁶³). Там же Люсье познакомился с Нам Джун Пайком и Дэвидом Берманом. Впечатлившись идеями индетерминированности, которые проповедовали Кейдж и Тюдор, Люсье наконец нащупывает тот путь, по которому будет двигаться дальше; он прекращает работать в «школьной» неоклассической манере, в скором времени возвращается в Америку и начинает работать в русле посткейджевского экспериментализма.

В эти годы появляются такие сочинения, как «Фрагменты для струнных» (1961) и «Ведьма» (1961)⁶⁴, но особенно важное значение имела фортепианная пьеса «Музыка действия» (1962), написанная для Ржевского, — «одна из первых музыкальных пьес, где использовались только жесты» [366, 77], а также первое произведение в творчестве Люсье, в котором он предпочитает графическую нотацию традиционной (в нотах зафиксированы движения, которые пианист должен исполнять во время концерта). Премьера в исполнении Фредерика Ржевского состоялась 7 июня 1962 года в Риме в Галерее Ла Салита в рамках концертной серии «Avanguardia Musicale», организованной Люсье и Ржевским совместно с Сильвано Буссотти и Хайнцем-Клаусом Метцгером. Впоследствии эту пьесу исполняли Дэвид Тюдор (в 1964 году в Токио), Роберт Моран и другие пианисты.

⁶² По словам Б. Ритброка, Люсье часто называл этот концерт поворотным моментом в своей композиторской карьере «источником эстетических позиций, которым он остаётся верен всю свою жизнь» [365, 10]. Подробнее об этом концерте Люсье пишет в эссе «Начала формы: акустическое исследование, наука и непрерывность» [305, 5].

⁶³ Лекции Тюдора вызывали у Адорно и Штокхаузена активную реакцию, но дискуссия не задалась; как вспоминал Люсье, смущенный Тюдор в конце концов просто сказал им обоим: «Боюсь, вы просто совсем не понимаете эту музыку» [366, 73].

⁶⁴ Именно эту пьесу для голоса Ритброк называет первым экспериментальным произведением у Люсье [366, 77].

По приглашению Ирвинга Файна в 1962 году Люсье вернулся из Италии в Америку и до 1969 работал в Университете Брандейса (Уолтем, Массачусетс)⁶⁵.

«В то время (в 1965 году) я не сочинял музыку. Я тогда только что вернулся из Европы, где слышал много современной музыки. Хотя бóльшая часть услышанного поразила меня, я понимал, что не хочу писать такую музыку. Она была слишком европейской. Если бы я попытался ей подражать, это был бы разговор на диалекте. Мой ум был чист, и это было хорошо: представления о том, какой должна быть музыка, не мешали мне быть открытым для идей» [93, 70].

В это время Люсье не только занимается преподавательской деятельностью, но также выступает как исполнитель и как организатор концертов и фестивалей современной музыки (в частности, экспериментальной), расширяя круг своих знакомств и находя все больше единомышленников. Особенно значимой в этом отношении была организованная им серия концертов в Художественном музее имени Эдварда и Берты Роуз (Rose Art Museum) при Университете Брандейса в 1962 году (продолжавшаяся до 1969 года). Люсье приглашал на эти концерты многих современных композиторов, таких как Джон Кейдж, Крисчен Вольф, Нам Джун Пайк, Дэвид Тюдор, Тоси Итиянаги, Роберт Эшли, Гордон Мамма и Дэвид Берман. В 1965 году выступление с участием Джона Кейджа ознаменовалось премьерой двух впоследствии ставших культовыми произведений: «Rozart Mix» классика экспериментализма и «Music for Solo Performer» для мозговых волн и ударных Люсье («Музыки для исполнителя соло», 1965). Также благодаря этим

⁶⁵ В этом же университете в 1963 году Люсье встретил свою будущую жену, Мэри Денман Глоссер, в то время студентку бакалавриата. Они поженились 25 июля 1965 года и развелись 13 марта 1979 года. Мэри сопровождала Люсье во многих концертных турах, а также принимала участие в различных выступлениях и записях Люсье в качестве исполнительницы. Все это она документировала многочисленными фотографиями и фильмами. Кроме того, она создала несколько собственных работ в рамках совместной художественной деятельности, например, визуальную интерпретацию легендарного перформанса Люсье «I Am Sitting in a Room» («Я сижу в комнате») с использованием фотографий Polaroid.

концертам в 1966 году возникло творческое объединение «Sonic Arts Union», в котором Люсье работал в течение одиннадцати лет.

В Университете Брандейса Элвин Люсье руководил камерным хором, электронной студией, а также преподавал теорию музыки. Собственно, пригласивший Люсье Ирвинг Файн хотел «осовременить» репертуар хора, и Люсье разучивал со студентами произведения Стравинского, Шёнберга, Веберна. Но чем больше Люсье занимался хором, тем интереснее развивались события; и в итоге, «влиться» в общество композиторов-эксперименталистов Люсье во многом помогла именно его хормейстерская деятельность. Так, в 1963 году о хоре узнал Мортон Фелдман (Люсье познакомился с ним на вечеринке, устроенной их общим другом Дэвидом Берманом) [см. 366, 81] — и уже через пару месяцев на концерте Мортон Фелдмана и Эрла Брауна, устроенном при поддержке Фонда современного исполнительского искусства⁶⁶, коллектив под управлением Люсье по просьбе автора исполнил пьесу Фелдмана «The Swallows of Salangan» («Ласточки-саланганы» для смешанного хора и инструментального ансамбля, 1960)⁶⁷. Также Люсье принял участие в исполнении произведений Эрла Брауна «Available Forms II» («Доступные формы II» для большого оркестра и двух дирижеров, 1962) и «Times Five» («Пять раз» для флейты, тромбона, арфы, скрипки, виолончели и записи, 1963) Эрла Брауна. Люсье вспоминал: «Я дирижировал “Доступными формами” вместе с Эрлом; в этом произведении два дирижера. И, думаю, Эрл до сих пор считает это исполнение одним из лучших»

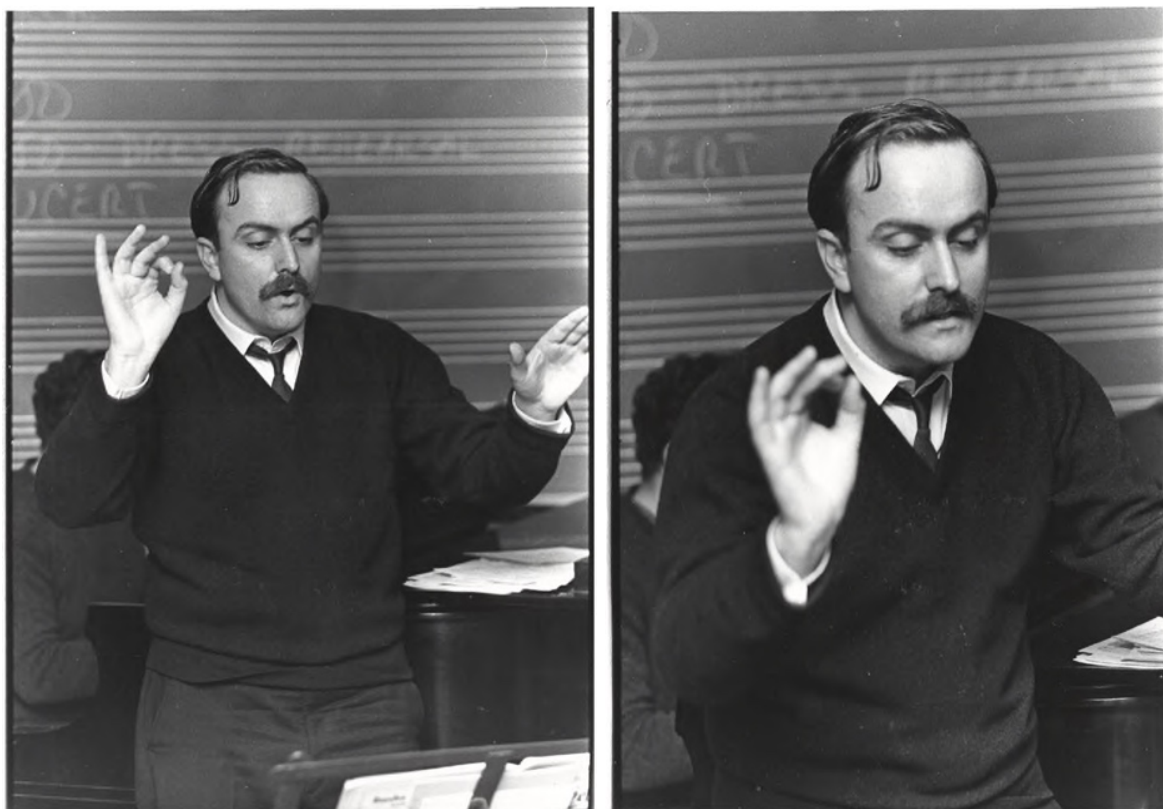
⁶⁶ Благотворительный Фонд современного искусства (Foundation for Contemporary Arts (FCA)) (изначально Фонд современного исполнительского искусства, Foundation for Contemporary Performance Arts) был основан в 1963 году Джоном Кейджем, Джаспером Джонсом, Мерсом Каннингемом и другими деятелями искусства в Нью-Йорке. Фонд ведет свою деятельность по сей день. Одним из первых мероприятий, поддержанных Фондом, стал концерт Эрла Брауна и Мортон Фелдмана в городской ратуше Нью-Йорка.

⁶⁷ На титульном листе издания этой пьесы расположен эпиграф, взятый из «Охранной грамоты» Бориса Пастернака: «Мы, как ласточки-саланганы, построили мир — огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти, и двух времен, наличного и отсутствующего» [116, 63].

(цит. по: [366, 81]). Также благодаря стараниям Дэвида Бермана Люсье получил возможность записать с хором пластинку в студии *Columbia Records*. Запись была выпущена в 1967 году в серии «Music of Our Time» (Odyssey Records), и включала в себя «Sound Patterns» («Звуковые паттерны, 1961) Полин Оливерос, «North American Time Capsule» («Североамериканская капсула времени», 1967) самого Люсье и «Solo for Voice 2» («Соло для голоса 2», 1960) Джона Кейджа, «She was a Visitor» («Она была гостьей», 1967) Роберта Эшли, «Extended Voices» («Расширенные голоса», 1967) Тоси Итиянаги, а также «Chorus and Instruments II» («Хор и инструменты II», 1967) и «Christian Wolff in Cambridge» («Крисчен Вольф в Кембридже», 1963) Мортон Фелдмана.

Иллюстрации № 4–7. Элвин Люсье дирижирует хором.





На этом же концерте в Нью-Йоркской ратуше Люсье познакомился с композиторами Гордоном Маммой и Робертом Эшли, участниками объединения ONCE, приехавшими на этот концерт специально из Энн-Арбора, — в свою очередь, они пригласили Люсье выступить с хором Университета Брандейса на фестивале ONCE в Энн-Арборе 1964 года. А уже в 1966 году Люсье предложил устроить совместное выступление в Музее имени Роузов. «Поначалу меня удивило отношение Эшли и Маммы к созданию музыки. Их музыкальные взгляды не были обращены ни на запад, в Европу, ни на восток, в Азию, а были устремлены в американский Средний Запад», — вспоминал Люсье (цит. по: [366, 112]). Хотя выступление 22-го апреля 1966 года, по собственному признанию Люсье, провалилось, именно после концерта композиторы решили создать «Sonic Arts Group»: «...после этого мы отправились в мою маленькую квартиру в Белмонте, но нам так понравился опыт совместной работы, что мы с Бобом решили: “Давайте устроим тур. Поедем в Европу. Давайте устроим тур по Европе”. Представьте,

сразу же после того, как мы отыграли одну из худших программ, которые, я думаю, когда-либо были на сцене» [там же].

Содружество, объединившее Элвина Люсье, Гордона Мамму, Роберта Эшли и Дэвида Бермана, просуществовало с 1966 по 1976 год: композиторы регулярно проводили совместные туры, в основном по США и Европе, при этом каждый из участников исполнял собственные произведения (прибегая к помощи других участников коллектива при необходимости). Это было нечто вроде передвижного сообщества музыкантов-эксперименталистов. Композиторы помогали друг другу, в том числе с технической и электронной составляющей работ, но непосредственного художественного взаимодействия, совместных проектов и произведений не создавалось. Название группы также вскоре сменилось с «Sonic Arts Group» на «Sonic Arts Union», по предложению Роберта Эшли (слово «group» ему казалось слишком обыденным, а аббревиатура «SAG» — неудачной).

Работа в этом коллективе стала для Люсье важным этапом его творческого пути, особенно в том, что касается использования электроники:

«Берман и Мамма разрабатывали собственное оборудование, отказываясь от использования стандартных синтезаторов или институциональных электронных студий, к которым у них не было доступа. <...> В произведениях *Hornpipe* и *Runthrough* не было партитур, которым можно было бы следовать; ноты были частью электронной схемы — это была новая идея для меня» [305, 5].

В период сотрудничества появляются ключевые для творчества Люсье работы, принесшие ему известность: «I am Sitting in a Room» («Я сижу в комнате», 1970), «Vespers» («Вечерня», 1968), «Chambers» («Камеры», 1968), «North American Time Capsule» («Североамериканская капсула времени», 1967) и другие.

По рекомендации Джона Кейджа в 1968 году Люсье получил должность приглашенного доцента музыки на неполный рабочий день в Уэслианском университете в Миддлтауне (штат Коннектикут): «[Кейдж] был благодарен за то, что я пригласил его выступить в Художественном музее имени Роуз в Брандейсе в 1965 году, где мы впервые представили его *Rozart Mix* (1965) и мою “Музыку для сольного исполнителя”. И когда Дик обратился к Джону за советом о том, кого нанять на должность экспериментального музыканта, он предложил меня» (цит. по: [366, 143]). Поначалу Люсье работал в двух университетах параллельно, но с 1970 года он перешел на работу в Уэслианский университет, получив там постоянную должность доцента, с 1978 года — профессора. С 1979 по 2011 годы Люсье возглавлял музыкальный факультет⁶⁸; кроме того, Люсье руководил университетскими студиями электронного и компьютерного искусства. Преподавая в Уэслианском университете, Люсье вел курс лекций «Экспериментальная музыка»; каждый семестр, начиная с 1970 года, он играл сочинения, написанные друзьями, рассказывал о них истории и приглашал гостей для группы, состоящей в среднем из 80–100 студентов. Так, в 2012 году увидела свет книга «Музыка 109 — Заметки об экспериментальной музыке», созданной по материалам его лекций⁶⁹, а в 2018 году вышли «Восемь лекций по экспериментальной музыке» [221], в которой были опубликованы тексты приглашенных им композиторов, среди которых оказались Джеймс Тенни, Крисчен Вольф, Роберт Эшли, Мередит Монк, Мэриэнн Амахер, а также Ла Монте Янг, Стив Райх и Филип Гласс⁷⁰.

⁶⁸ Помимо преподавания в Уэслианском университете, с 1972 по 1978 год Люсье был музыкальным руководителем танцевальной компании Виолы Фарбер.

⁶⁹ В 2020 году книга была переведена на русский язык [93].

⁷⁰ Подобный выбор композиторов также свидетельствует о том, что Люсье мыслит минимализм, к которому обычно причисляют творчество этих композиторов, частью экспериментальной музыки.

2.2.3. Экспериментализм Элвина Люсье и Джона Кейджа

Общение с Джоном Кейджем не просто оказало большое влияние на Люсье — оно стало катализатором его становления как экспериментального композитора. В творчестве Люсье эстетика «классической» (читай — кейджевской) экспериментальной музыки воплотилась в полной мере: в своих самых значительных произведениях он «ни создает произвольные формы, ни выражает личное содержание. Он использует в искусстве парадигму экспериментального исследования физической реальности, взятую из мира науки, концентрируясь на каком-либо одном природном феномене и создавая разные процессы их исследования. При этом в каждом его произведении правила игры заданы и неизменны, а формой целого становится фактическое осуществление одного единого процесса — с его началом, движением по какому-то принципу и его окончанием» [5].

«Кейдж никогда не отбрасывал материал исходя из суждений вкуса. Другие композиторы использовали метод случайных действий, чтобы получить то, что не могли сочинить. Потом они выбирали то, что им больше нравилось, и сочиняли пьесу так, как они бы ее сочинили. Это какой-то недопеченный метод композиции, не правда ли? Кейдж использовал метод случайных действий не для того, чтобы получить интересный материал, который может понравиться или не понравиться, он принимал все. Однажды перейдя к методу случайных действий, он применяет его в высшей степени последовательно. Недетерминированности он оказывает личное предпочтение перед процессом композиции. Эта мысль шокирует, правда? Разве нас не учили, что искусство — это самовыражение? А какое отношение к самовыражению могут иметь пьесы Джона Кейджа? Никакого. Зато они имеют прямое отношение к открытию» [93, 21].

Интересны моменты, в которых Люсье расходится с пониманием композиционного процесса Джоном Кейджем. Приведем лишь два показательных высказывания Люсье на эту тему: «Кейджу никогда не нравилась моя музыка, так

как в ней для Джона слишком очевидны были связи причин и следствий. Он этого не любил. Когда исполняли “Vespers”, он сказал, что не понимает их. <...> Я думаю, ему не нравились “Vespers” оттого, что в них был детерминизм» [24]. «Если бы я был таким композитором, как Кейдж, — отмечает Люсье в одном из своих эссе, — я бы создавал что-то недетерминированное, но все же я не заинтересован в этом. Мне интересны причина и следствие, но только в том случае, если между причиной и следствием что-то происходит, так что дело не в самих причине и следствии. Так работать сложно, но, в любом случае, это именно то, что я стараюсь делать» [310].

Элвин Люсье наследует идеи Джона Кейджа, для которого экспериментализм состоял прежде всего в отказе от личного высказывания (а, значит, в максимальной отстраненности от индивидуальности), чтобы «позволить звукам быть самими собой»⁷¹. Однако он претворяет этот принцип в большей степени в *феноменологическом* ключе: его целью было не столько разрушить предвзятые эстетические представления, сколько сузить фокус внимания слушателя до восприятия самого звука как художественного явления, обратить внимание на то, как он существует в окружающем нас пространстве и как разные звуки могут взаимодействовать друг с другом. По замечанию Джеймса Тенни, Люсье принадлежал к относительно небольшой категории композиторов, «чье творчество настолько убедительно и в то же время настолько отличается от творчества его коллег и предшественников, что приходится пересматривать наши основные (и часто неосознанные) представления о музыке — наши “самоочевидные аксиомы”» [410, 16].

В своем творчестве Люсье занимает позицию исследователя-экспериментатора, наблюдая за запущенным им процессом словно со стороны: и это, как отмечалось, сближает его метод (как и экспериментальную музыку в

⁷¹ См. процитированный фрагмент из эссе Джона Кейджа «Экспериментальная музыка: Доктрина» на с. 31 данной работы.

целом) с научным процессом. Однако важная деталь, отличающая композитора-эксперименталиста от ученого, состоит в том, что Люсье, сохраняя один из главных принципов, идущих от Джона Кейджа, — принцип невмешательства в процесс⁷², действует все же как истинный художник. Целью его исследования является услышать и уловить скрытую от невооруженного человеческого уха красоту пространства и окружающих нас звуков. Акустическая красота для Люсье первостепенна, и не случайно Дэвид Тюдор называет его «романтиком»; сравнивая эстетические акценты собственных электронных композиций, связанных с природными явлениями, и работ Люсье, Тюдор отмечает: «Мой опыт работы с Элвином показывает, что он подходит к вещам скорее, как романтик, то есть ценитель этих явлений, и он ценит их особую красоту. Затем, когда он приступает к сочинению произведения, он хочет продемонстрировать те характеристики, которые кажутся ему прекрасными. В то время как в моем случае я хочу показать это как нечто, существующее в природе. Знаете, я не хочу демонстрировать нечто, я хочу, чтобы это нечто продемонстрировало себя само, понимаете?» [212]. Но именно такая позиция и позволяет называть сомневающемуся слушателю произведения Люсье музыкой, а не звуковыми опытами — не научным, а именно художественным исследованием.

⁷² «Человек стоит перед выбором. Если он не хочет оставить свои попытки контролировать звуки, то может усложнять свою музыкальную технику для приближения к новым возможностям и представлениям. (Я использую слово “приближение”, так как познающий разум никогда не сможет познать природу до конца.) Или, как говорилось раньше, может отказаться от желания контролировать звуки, освободить свой разум от музыки и начать искать способ позволить звукам быть самими собой, а не проводниками созданных человеком теорий или выразителями человеческих чувств. Эта идея многим покажется опасной, но на поверку она не дает никакого повода для беспокойства. Слушание звуков, которые являются просто звуками, сразу же располагает мыслящий разум к размышлению, а знакомство с природой постоянно пробуждает человеческие чувства. <...> Эмоция проявляется у того, у кого она действительно есть. И звуки, когда им позволено быть самими собой, не требуют от тех, кто их слушает, воспринимать их бесчувственно. Ведь существует же противоположность бесчувственности — способность реагировать. Новая музыка — новое слуховое восприятие. Никакой попытки понять то, что выражают звуки, так, как если бы они что-то выражали, им бы придали форму слов. Только внимание к звуковому процессу» [49, 20–21].

В этом отношении музыка Люсье отличается от работ Джона Кейджа. Наблюдая и не вмешиваясь, Люсье дает тому или иному акустическому явлению раскрыться в полной мере; он передает право быть актором художественного процесса непосредственно звуку (в широком смысле этого слова). Бережно и аккуратно направляя этот процесс, но не вторгаясь в него, и не привнося что-то личное, Люсье словно восстанавливает право музыке, очищенной Кейджем от субъективных эмоций и «насильственной» организации материала, быть прекрасной в своей изначальной природе, а нам — погружаться в эту красоту и восхищаться ею.

«Я стараюсь сочинять как можно меньше, что означает, что я должен много размышлять по поводу каждой пьесы, стараясь избежать появления любых преднамеренных музыкальных структур, способных отвлечь внимание, сфокусированное на восприятии собственно феномена звука, в котором я и заинтересован» (цит. по: [139]).

Несмотря на то, что Люсье стремится минимизировать свое вмешательство в композицию, работая с объективными природными и физическими феноменами, *субъективность* является важной частью получаемого творческого процесса. По словам Брэндона Лабелля, Люсье «в своей одержимости физическими феноменами, неизбежно движется в сторону углубленного изучения индивидуального бытия. Это бытие не является исключительно физическим или феноменальным — ведь творчество Люсье исследует не только предпосылки и характеристики физических явлений, их чудесную сторону, но и предпосылки субъективности в постижении подобных чудес» [274, 127].

Все это мы можем обнаружить в таких пьесах, как «Vespers» («Вечерня», 1968), «(Hartford) Memory Space» («(Хартфорд) Пространство памяти», 1970), «Bird and Person Dyning» («Гетеродинирование птицы и человека», 1975), и, разумеется, в «I am Sitting in a Room» («Я сижу в комнате», 1970), где акустические

феномены становятся слышимыми только благодаря непосредственному участию человека и максимальной активизации восприятия. Собственно, и сам композитор отмечает, что восприятие для него важнее самого явления резонанса, ведь при создании этой работы он был «заинтересован не только и не столько в научном понимании резонаторных особенностей комнаты, сколько в том, чтобы приоткрыть тайную дверь в такую звуковую ситуацию, которую можно *осознать* (курсив мой. — К. А.), лишь находясь в пространстве комнаты» [132].

Например, в проекте «(Хартфорд) Пространство памяти» участникам предлагается выйти на улицу и записать любыми способами — с помощью своей памяти, на диктофон или же нотами — все звуки, которые они воспримут. После этого им следует вернуться в помещение, где проходит перформанс, и воссоздать эти звуки исключительно с помощью голоса и акустических инструментов, пользуясь теми средствами, с помощью которых была (если была) осуществлена запись. Если использовался диктофон, то перформеру необходимо слушать запись в наушниках, чтобы избежать смешения записанных звуков с воссоздаваемыми. Таким образом, «при обращении к работам Люсье мы обнаруживаем, что композитор одержим динамикой субъективного опыта (в форме слушания и извлечения звуков исполнителем и публикой) в не меньшей степени, чем физическими явлениями, — отмечает Лабелль. — Таким образом произведение Люсье может указывать на связь внешнего мира с состояниями сознания слушателя и исполнителя, то есть с их внутренним опытом, и более того, с инсценировкой субъективности и с ее положением в мире» [274, 128].

При этом ему чудесным образом удается избежать внедрения в композицию «личного»: ведь основной процесс перформанса «Я сижу в комнате» — это «постепенная утрата личной идентичности в речи — а, в конечном итоге, утрата личностью самотождественности даже в качестве речи. Таким образом, отношение между его произведением и окружающим миром почти обратно обычному: он (Люсье. — К. А.) принимает что-то из этого мира в себя — а затем,

разумеется, возвращает это обратно, преобразенным или проясненным тем или иным образом, — а не проецирует какой-то аспект себя вовне» [410, 17].

Иллюстрация №8. Джон Кейдж и Элвин Люсье, подготовка к исполнению перформанса «Music for Solo Performer» («Музыка для исполнителя соло»).



2.2.4. Открывая звуковую реальность: о произведениях, в которых звучит мир вокруг нас

Как уже отмечалось, Элвин Люсье последователен и постоянен: в своем творчестве он представляет широкий спектр природных акустических явлений, однако критериями классификации его творчества могут выступить не только форматы и жанры его работ, но и разные амплуа, в которых природа звука и звучащая природа предстают перед нами. В частности, Люсье интересуют дифракция звука и передача звуков между разными материалами, резонанс отдельных предметов и помещений, явление стоячих волн, биения, особенности звукового спектра речи, визуализацию звука и многое другое.

Ранние опыты Люсье, наиболее радикальные с точки зрения формата и «экспериментальные» во всех отношениях, посвящены зачастую звучанию самой природы, а, точнее, ее скрытой звуковой реальности и ее взаимодействием с человеком. Люсье отмечал: «Я стараюсь наладить гармоничные отношения людей с [природными явлениями]» [306, 196]. Примечательно, что Дженни Готчок, композитор и автор книги о современной экспериментальной музыке, высказывается схожим образом по отношению к экспериментальной музыке в целом: «Когда экспериментальная музыка эффективно создана и представлена, она обращается к нашему взаимодействию с миром. Она идет от центра — того, что мы уже знаем — к периферии — того, чего мы не знаем — и обратно, так что новые реальности присутствуют наряду с нашим прежним восприятием собственной жизни, а иногда даже заменяют его. Эта работа не предполагает “иных” миров, а, напротив, укрепляет отношения с этим миром» [250, 4].

Ключевым моментом в творчестве Люсье стало создание перформанса «Music for Solo Performer» («Музыка для исполнителя соло», 1965), в котором проявились важнейшие тенденции его творчества: претворение кейджевских идей, интерес к науке и, в первую очередь, стремление воплотить в своем творчестве звучание самой жизни. Примечательно, что эта работа появилась... не без участия Кейджа. Люсье вспоминает об истории создания этой работы:

«В 1965 году Сэм Хантер, директор Музея искусств Роуза в Брандейском университете, решил устроить концерт Джона Кейджа. Я позвонил Кейджу. Он согласился и предложил включить в программу пьесу Крисчена Вулфа, который преподавал неподалеку, в Гарварде, а также одну мою пьесу. Я ответил, что буду счастлив исполнить пьесу Крисчена, но не уверен насчет своей. Тогда я сочинял довольно мало, о чем и сказал Джону. На другом конце телефонного провода почувствовалось легкое недоверие. Я сказал, что работаю с усилителем мозговых волн, чтобы написать для них пьесу, но не могу заставить этот усилитель нормально работать. Кейдж рассмеялся и сказал, что главное — намерение попробовать, а работает

усилитель или нет — неважно. Получив ободрение Кейджа и крайний срок, я всерьез задумался о производстве для мозговых волн и решил вернуться к работе» [93, 61].

В 1965 году Люсье познакомился с Эдмоном Дьюэном, ученым, работающим на ВВС США на военно-воздушной базе Хэнском и исследующим альфа-волны головного мозга.

«Дьюэн был увлеченным органистом-любителем. У него дома был огромный орган. Он пытался заинтересовать композиторов из Брандейского университета аппаратом для изучения мозговых волн. Никого это не занимало; возможно, они думали, что тут какой-то подвох. Тогда в Брандейсе появился синтезатор “Acr 2600”, но он меня не слишком интересовал. Мне не нравились звуки, которые он синтезировал. Формы звуковых волн были слишком регулярными, и любые попытки изменить их были не слишком успешными. Поэтому я откликнулся на предложение Дьюэна. Я одолжил у него дифференциальный усилитель «Tektronix» и приступил к работе в студии электронной музыки, которая располагалась в подвале Библиотеки Брандейса. Я работал там по ночам, чтобы мне никто не мешал. Я прикреплял электроды к затылку (где затылочные доли) и через усилитель направлял сигнал на магнитофон «Ampex», а из него — в колонку. Альфа-волны — монофонические. Вначале я не мог отличить их от шума. Я следил за показателем уровня звука на магнитофоне. Альфа-волны дают пульсацию от 8 до 12 циклов в секунду довольно регулярными, но неравномерными всплесками. Они то приостанавливаются, то ускоряются, становятся то громче, то тише. Электрический шум — более сложный и постоянный. Довольно скоро я почувствовал, что произвожу альфа-волны. Нужно войти в расслабленное, медитативное состояние, чтобы открыть в себе эту способность, но я научился это делать относительно легко. Коллеги предложили мне записать альфа-волны на магнитофон и обработать их в студии электронной музыки. Я сразу же отказался. Обработка альфа-волн была бы похожа на нейрохиргию. К тому же, мне казалось, что живое исполнение гораздо интереснее. Человек, который сидит перед залом с электродами на голове, закрыв глаза, гораздо интереснее, чем просто звуки из колонки» [93, 71].

В итоге Люсье преобразовал альфа-ритмы собственного головного мозга в ритмы ударных инструментов. Накануне премьеры в зале были установлены шестнадцать различных ударных: малые барабаны, литавры, тарелки, гонги, а также рояль с открытой крышкой, в котором на струнах излучателем вниз был помещен динамик, жестяное ведро и картонная коробка с динамиками внутри. Инструменты были расставлены в музее на двух этажах, а колонки стояли возле них, чтобы при всплеске альфа-волн инструменты резонировали и звучали.

«На протяжении всего исполнения Джон Кейдж более или менее хаотично направлял альфа-волны в один из шестнадцати динамиков. Я предложил, чтобы исполнение длилось десять минут. Кейдж в ответ предложил сорок. Сорок минут для исполнения — это долго по тем временам. После концерта кто-то сказал мне, что один наш коллега притворился спящим, а второй поджег ему ботинок. (Такие вот коллеги.)» [93, 72].

Во время исполнения Люсье сидел на сцене, к голове и рукам композитора были прикреплены электроды. После того как Люсье полностью расслабился, его мозг начинал генерировать альфа-ритмы, которые улавливались электродами и усиливались оборудованием. Сигнал передавался в динамики, которые сообщали вибрации ударным инструментам (литаврам, малым барабанам), в результате чего те начинали издавать звуки. Главная особенность пьесы состоит в том, что исключительная бездейственность перформера являлась необходимым условием появления альфа-ритмов и, следовательно, конвертации их в звуки ударных. В этом перформансе Люсье возвел идею Кейджа в абсолют: только невмешательство и ментальное самоустранение из творческого процесса позволило музыке звучать.

Еще одна важная работа Люсье, в которой он дает возможность самой природе звучать, написана в «сциентистском» ключе — это «Sferics» («Сферики», 1981), звуковая инсталляция для больших рамочных антенн и системы звукозаписи. Первая попытка записи сферических радиоволн — атмосферик, или, сокращенно, сферик — естественных радиочастотных излучений, возникающими

в ионосфере из-за электрических разрядов (например, в результате удара молнии), которые также называют «свистящими атмосфериками» (они «падают в магнитное поле Земли и пролетают тысячи миль, создавая долгие нисходящие свистящие звуки» [93, 197]), — была предпринята Люсье вместе с Полин Оливерос еще в 1968 году, в проекте «Whistlers» («Свисты»). Однако эти попытки не привели к желаемому результату. Но в 1980 году с использованием лучшего оборудования и лучшей подготовки ему удалось достигнуть успеха: запись была осуществлена ночью, в Колорадо, на вершине горы.

«Однажды вечером в конце августа 1980 года в Колорадо я поднялся на вершину горы, чтобы уйти подальше от линий электропередач. За несколько недель до этого я позвонил в Лабораторию атмосфериков в Боулдере и спросил, смогу ли я получить стереоэффект, если использую две антенны вместо одной. Человек на другом конце провода неуверенно ответил, что между антеннами должно быть не меньше тысячи миль. Я задумался, как синхронизировать сигналы на таком большом расстоянии. У меня был друг в Австралии. Возможно, мы сможем что-нибудь придумать...

Я установил антенны, прислонив их к кустам, включил магнитофон и — о чудо! — услышал в наушниках атмосферики. Они звучали ясно как день (на самом деле — как ночь: к тому времени уже стемнело). Оказалось, что на расстоянии всего тридцати футов антенны, развернутые в противоположных направлениях, образуют прекрасное стереофоническое поле. Каждый раз, меняя кассету, я немного изменял расположение и направление, изменяя таким образом пространственные характеристики стереополя. Я поймал слабый свист около половины двенадцатого, а затем еще несколько — перед рассветом.

Несколько лет спустя я демонстрировал “Сферики” в Эль Морро, Нью-Мехико, в рамках проекта “Earth Watch”. Мы установили несколько антенн на вершине горы с плоской вершиной. Публика разместилась на складных стульях и слушала атмосферики в реальном времени. Однажды ночью вдалеке началась гроза. Можно было видеть молнии и одновременно слышать громкие “свисты”. Они были связаны друг с другом. Возмущения в ионосфере происходят постоянно. Ионосфера находится на расстоянии от восьмидесяти до трехсот миль от земной поверхности. Она переходит в магнитосферу, часть радиационного пояса Ван Аллена. Ионосфера активна ночью. На

рассвете она стихает. Так красиво наблюдать в горах за тем, как восходит солнце и стихают атмосферные помехи. Ирония в том, что приходится забираться в такую глушь, чтобы записать эти звуки. Ближе к концу моей записи появляется чудное потрескивание. Не знаю, откуда оно взялось. Гораздо интереснее слушать вистлеры в реальном времени, чем слушать их в записи» [93, 198–200].

Исследование природы звука, специфики акустических феноменов и явлений (резонанса, интерференций волн и биений, пространственного перемещения звука и др.) и нашего их восприятия Люсье производит, избирая формы и форматы, порою не слишком типичные для конвенционального музыкального искусства. Важным для него стало осознание пространственной природы звука: «Начав мыслить звуки как измеряемые волны различной длины, а не как высокие или низкие музыкальные ноты, я полностью изменил свое представление о музыке, перейдя с языка метафор на факты» [132]. Здесь цель заключалась не в работе над расстановкой или распределением звуковых масс, а в исследовании собственных распространительных свойств волн, в изучении длины и амплитуды их пространственности. Интерес к резонансу, возникающему в пространстве, проявился в его сочинениях «Shelter» («Убежище», 1967), «Chambers» («Камеры», 1968) и многих других. А в «Vespers» («Вечерня», 1968)⁷³ композитор впервые полностью погрузился в исследование акустики самого места, где проходил перформанс. Основанная на явлении эха, композиция приглашает исполнителей, у которых завязаны глаза, двигаться в пространстве, используя только переносное устройство для эхолокации. Вдохновением для создания произведения послужила книга «Слушая в темноте» («Listening in the dark») Дональда Гриффина об эхолокации.

⁷³ Название отсылает не только к католической службе («Я не религиозный человек, но подумал, что это своего рода ритуал»), но и к названию летучей мыши из семейства Vespertilionidae, распространенной в Северной Америке: «Я хотел посвятить пьесу этим храбрым и невероятно одаренным существам, которые так оклеветаны нашей культурой» [93, 112].

«Гриффин изучал, как летучие мыши избегают опасностей и охотятся. Он натянул провода поперек лаборатории и наблюдал, что делают летучие мыши, чтобы их не задевать. Летучие мыши весьма искусны в этом деле. Поскольку звуковые волны должны быть меньше, чем объекты, от которых они отражаются, летучие мыши научились испускать серии таких высокочастотных импульсных волн, что люди их не слышат. Низкие звуки имеют большую длину волны; они могут даже завернуть за угол. Высокие звуки, имеющие меньшую длину волны, более направлены. Можно измерить длину волны любого музыкального звука. Вот простая формула: $\lambda=c/f$, где λ — длина волны, c — скорость звука в воздухе (около 1130 футов в секунду), f — частота. Так, у «ля» с частотой в 440 Гц длина волны примерно равна 2,6 фута. Когда эхо от летящего насекомого достигает летучей мыши, она узнает, на каком расстоянии оно находится, в каком направлении и с какой скоростью движется. Движется. Книга Гриффина дала мне много идей. Я стал думать о звуках как о коротких и длинных волнах, а не о высоких и низких тонах или нотах, расположенных во времени слева направо на странице. Я был по-настоящему впечатлен этими существами, которые так изощренно применяют звук для выживания» [93, 111–112].

Люсье работал с ручным осциллятором «Sondol», созданным компанией «Listening Incorporated» для изучения коммуникации с дельфинами. Этот радар устроен так же, как и эхолотатор (пускает звуковую волну, она отражается от объекта, возвращается обратно и дает понять, как далеко находится объект). Люсье вспоминал: «Я установил необходимую частоту пульса — единственный параметр, который можно менять, — и тут же услышал эхо окружающих предметов. Это было очень красиво! <...> Направляя “Sondol” под разными углами, можно создавать множественное эхо. Они рикошетят по всей комнате!» [93, 112]. В итоге в 1968 году появилась пьеса, в которой четыре исполнителя с завязанными глазами управляли аппаратами «Sondol». Исполнители двигались к центру зала, в котором находились, ориентируясь вслепую. Их задача состояла в том, чтобы избежать столкновения с препятствиями, расставленными по комнате (стулья, цветы и др.), ориентируясь на эхо.

«Когда четыре человека играют одновременно, фактура такая плотная, что никто из них не слышит свое эхо. Исполнителям нужно время от времени переставать играть, чтобы дать друг другу услышать ясную звуковую картину. Так в пьесе встраивается тишина. Я не указывал, когда это должно происходить. Остановки, начала, тишина, плотность и фактура служат задаче ориентации при помощи эхолокации. Исполнение “Vespers” — это своего рода акустический слепок комнаты, ее медленная звуковая фотография. Мы слышим, как звучит комната. Для меня это было таинственно и прекрасно» [93, 114–115].

Цель его легендарного перформанса «I am Sitting in a Room» — открыть слушателям «естественные резонансные частоты комнаты, артикулированные речью»⁷⁴. Характерно, что Люсье избрал для данной экспериментальной работы именно голос, а не инструменты: он «отбросил эту идею, почувствовав, что это было бы слишком по-композиторски (composerly). Вместо этого я решил использовать речь: инструмент, который доступен любому и к тому же является изумительным звуковым источником. В ней есть свой частотный спектр, шум, паузы и вступления, различные динамические уровни, сложные контуры» [132]. Перформанс впервые был исполнен в Брандейском университете в 1969 году. Суть этого эксперимента описана в тексте, который читает перформер во время исполнения:

«Я сижу в комнате, отличной от той, в которой сейчас сидите вы. Я записываю свой голос, а затем собираюсь проигрывать его в этой же комнате снова и снова, пока под влиянием резонансных частот комнаты мой голос не утратит всякое сходство с человеческой речью за исключением, возможно, ритма. То, что вы услышите в результате этой трансформации — это натуральные резонансные частоты комнаты, артикулированные речью. Я рассматриваю свои действия не как демонстрацию физического факта, а, скорее, как способ сгладить любые дефекты своей речи»⁷⁵.

⁷⁴ Из текста, который произносит перформер во время выступления. Текст является одновременно описанием самой композиции и процесса ее создания (цит. по: [98, 546]).

⁷⁵ Здесь Люсье намекает на свое заикание, которое, впрочем, после нескольких записей уже не ощущается.

Произносимая речь записывается, затем проигрывается — и уже эта версия записывается вновь, вторым рекордером. Но при повторной записи фиксируется не только включенная запись голоса, но и то, как она «отражается» от стен помещения, в котором проводится перформанс. Затем процесс перезаписи повторяется снова и снова, и голос под воздействием резонансных характеристик пространства искажается все больше. В итоге спустя несколько таких циклов от речи почти ничего не остается: речь постепенно превращается в гул, в котором остается лишь изначальный ритм. Как отмечал Люсье, «Пространство действует как фильтр. Мы обнаруживаем, что каждое помещение имеет свой набор резонансных частот, так же как у музыкальных звуков есть обертона» (цит. по: [359]). Однако, по замечанию Мэттью Саладана, последняя фраза партитуры подчеркивает, что это произведение, в конечном итоге, не столько о прослушивании резонансных частот комнаты, сколько «о взаимоотношении субъекта и пространства; другими словами, о возобновлении внимания, которое люди уделяют местам, в которых они живут, и, в свою очередь, о влиянии их окружения на индивидуализацию людей» [там же].

Изучению акустики пространстве и перемещению звука в нем посвящена также работа Люсье «Bird and Person Dyning»⁷⁶ («Гетеродинирование⁷⁷ птицы и человека», 1975). На создание этой пьесы композитора вдохновила подаренная ему игрушка (для рождественской елки) — пластиковый шар с птичкой, с динамиком и простой электронной схемой внутри, издававшей звук, похожий на птичий и работающую от розетки⁷⁸.

⁷⁶ Слово «Dyning» — сокращение от слова «heterodyning», означающего гетеродинирование.

⁷⁷ Гетеродинирование — это взаимодействие или смешение колебаний двух (или более) различных частот. Пересекаясь, два сигнала смешиваются, образуя новые частоты. Если взаимодействуют колебания с высокой частотой, то возникают колебания с пониженной частотой [см. 37, 701–702].

⁷⁸ Подробнее об этой пьесе см.: [242].

В этой композиции исследуется физическое явление, при котором при смешении двух волн (в нелинейной среде) возникают два дополнительных сигнала с суммарной и разностной частотами. В результате достижения этими волнами нашего уха мы можем услышать комбинационные тоны. Собственно, задача исполнителя в этом произведении — найти и обнаружить эти разностные тоны, с помощью двух источников звука: птичьего «щебетания», которое издает игрушка, и звуковой системы и бинаурального микрофона, которые находятся у перформера; поскольку «частоты зависят от положения исполнителя в пространстве, исполнителю приходится изменять и контролировать частоту обратной связи, перемещаясь в пространстве или изменяя положение головы» [176].

«Я прочитал статью в журнале “Scientific American” о том, как некоторые птицы, летающие ночью, в частности овсянки, преодолевают большие расстояния, ориентируясь частично по положению звезд относительно вращения Земли. Почти идеальное чувство времени позволяет им понимать и компенсировать непрерывное изменение пространственных пропорций, что, на мой взгляд, очень музыкально, и, хотя прямой связи между этим и структурой произведения нет, это послужило для меня первым импульсом, и отголосок этого импульса со мной и по сей день.

У меня был бинауральный микрофон Sennheiser, состоящий из двух мини-микрофонов, которые, будучи вставлены в уши манекена или человека, точно воспроизводили звуки, издаваемые ими при отражении в голове и в ушных каналах. Я начал экспериментировать, перемещая звуки, издаваемые [игрушечной] птицей, между двумя динамиками, слушая их через два мини-микрофона, вставленных в уши, пока я медленно ходил между ними. Усиленные щебетания перемещались влево и вправо в соответствии с моими движениями, создавая небольшие временные задержки и фазовые сдвиги относительно положения неподвижной птицы. Иногда микрофоны резонировали с динамиками, создавая таким образом эффект Ларсена, и я мог регулировать тембр и громкость небольшими движениями головы. В определенных положениях сочетание щебетаний и эффекта Ларсена создавало фантомные щебетания, иногда точные копии, выше и ниже оригинала. Учитывая реалистичные свойства

бинауральной системы, такие фантомы можно было услышать, исходящие из различных точек акустического пространства, часто внутри или вокруг головы слушателя» [160].

2.2.5. Изучение биений

В своей статье «The Propagation of Sound in Space» («Распространение звука в пространстве») Люсье писал: «На протяжении нескольких столетий западная музыка основывалась на композиции и исполнении. Основное внимание уделялось зарождению и рождению звука, и очень мало — его распространению. Записанные ноты — это двумерные символы трехмерного явления. <...> Мы так увлеклись языком, что забыли, как звук течет сквозь пространство и занимает его» [306, 193]. И в конце 1970-х Люсье впервые обращается к жанру звуковой инсталляции⁷⁹; так, одной из самых известных работ Люсье, исследующих пространственное восприятие звука, стала его «Music on Long Thin Wire» («Музыка на длинной тонкой проволоке», 1977).

На создание этого произведения Люсье вдохновили эксперименты Пифагора с монохордом⁸⁰. Инсталляция представляет собой следующее: между двумя деревянными столами натянута длинная проволока, которая, кажется, вибрирует сама по себе. Ее концы соединены с клеммами динамиков, питаемых усилителем, подключенным к генератору синусоидального сигнала. На одном из концов проволоки закреплен магнит, и взаимодействие электрического тока с его магнитным полем заставляет кабель колебаться.

Эти вибрации улавливаются контактными микрофонами, установленными на столах, и передаются в систему звуковоспроизведения. Даже без участия

⁷⁹ По крайней мере, так ее называет Люсье в своем эссе «Заметки об инсталляциях» [300], тогда как в «Заметках об экспериментальной музыке» отмечает, что «“Музыка на длинной тонкой проволоке” была задумана как перформанс, но я так и не придумал, какие указания давать исполнителям» [93, 194].

⁸⁰ Люсье называл Пифагора «первым экспериментальным композитором», потому что его «интересовала природа звука» [93, 189].

исполнителя кабель издает гулкий, тянущийся звук, который медленно меняется. Незаметные колебания температуры и воздушные потоки в помещении влияют на натяжение проволоки, трансформируя ее звучание — тонко, почти неуловимо, но неумолимо.

«Идея <...> родилась у меня на уроке физики, который я вел вместе с физиком Джоном Трефни. Мы сделали современную версию пифагорейского монохорда, протянув проволоку над лабораторным столом, и под одним из ее концов поместили электромагнит. Мы стали зажимать струну и, щипля ее по-всякому, наблюдали за тем, как она вибрирует. <...>

Настройка струны не является моей главной заботой в “Музыке на длинной тонкой проволоке”. Я не стремлюсь ее контролировать. Я просто беру самую длинную струну, которую могу, и слушаю, что происходит. Я собрал “Музыку на длинной тонкой проволоке” в городской галерее города Киля, в Германии. Проволока была примерно сто двадцать футов в длину. Галерея имела форму четверти круга, и моя проволока была протянута поперек нее. Там почти не было места, где можно было пройти. Трудно представить себе, что такое четверть круга, пока там не походишь. Архитектура была совершенно симметричная. Проволоку мы протянули между двух деревянных столов. (Я обращаю ваше внимание на то, что столы были деревянные, потому что дерево красиво звучит.) Я закрепил на каждом столе деревянную подставку вроде скрипичной, с пропилами для струны. В подставках были закреплены контактные микрофоны. Они были подключены к усилителям и колонкам. Когда струна вибрировала, микрофоны снимали звук с дерева. Струну заставлял вибрировать электрический ток от осциллятора. Осциллятор был подключен к усилителю, а тот — к одному концу струны. Другой конец длинным кабелем подсоединялся к другому каналу усилителя, получалась петля. Сам по себе ток не мог привести струну в движение, и я поместил над струной с одной стороны магнит в форме подковы. Он создает электромагнитное поле вокруг струны, и она вибрирует, как динамик без диффузора. Я заказал подковообразный магнит через “Edmund Scientific Catalog”, из излишков оборудования ВМФ США. Одному богу известно, что они делают с такими магнитами. Он весил двенадцать килограмм. Мне пришлось спрятать его в багаже, когда я вез его на самолете в Европу. Мне бы не разрешили взять магнит на борт, потому что они бы решили, что самолет из-за него упадет. Если бы меня спросили, что это, я бы ответил, что это

скульптура. Иногда, впрочем, я просто отделял один из полюсов магнита и вез его в другом месте багажа. Я не знаю мощности магнита, приноравливаюсь к нему эмпирически. Просто устанавливаю его и включаю усилитель. Я выбираю на осцилляторе тон, от которого вибрирует струна. Поскольку она длинная, получается прекрасный звук, и он все время меняется, потому что струна провисает, она не так сильно натянута, как струны фортепиано. Шаги, изменения температуры, потоки воздуха — все это меняет звук струны. Это хрупкая система» [93, 192–193].

Целый корпус работ Люсье посвящен исследованию биений — акустического явления, возникающего при наложении или пересечении двух звуковых волн с близкими частотами. Взаимодействуя, звуки «пульсируют» — это выражается в усилении и ослаблении звука, которое происходит с частотой, равной разнице частот исходных звуковых волн. Во многих сочинениях Люсье использует эти биения фактически в качестве структурного материала, и зачастую его композиции организованы похожим образом. Значительная их часть написана для акустических инструментов и осцилляторов (обычно двух), генерирующих чистые (синусоидальные) тоны. Осцилляторы исполняют идеальное медленное глиссандо в рамках заданного диапазона (в зависимости от идеи пьесы), от низких звуков к высоким. Инструменты исполняют различные звуки или интервалы в моменты пересечений с волнами осцилляторов. Если инструменталист начинает играть некое созвучие до того, как волна достигнет с ним унисона, биения будут частыми и постепенно начнут затухать. Если исполнитель сыграет созвучие точно в унисон с осцилляторами, то биения начнутся с нуля и их периодичность будет ускоряться. Если музыкант сыграет свое созвучие после того, как оно же прозвучало у волн, то биения сначала замедлятся, остановятся, а затем снова ускорятся. Таким образом, в некоторых пьесах (если это указано композитором) исполнитель может сам «управлять» появлением биений по своему желанию⁸¹.

⁸¹ Например, в пьесе «Charles Curtis» («Чарльз Кёртис»), о которой будет написано ниже (с. 154–155 данной работы).

Подобного рода композиции начали появляться у Люсье с 1980-х годов, когда он обратился к инструментальной музыке — и впоследствии она станет занимать центральное место в его творчестве. Зачастую в таких произведениях Люсье интересуют не только биения и возможное возникновение комбинационных тонов, но и создание эффекта движения звука в пространстве. Например, в композициях из цикла «Still and Moving Lines of Silence in a Family of Hyperbolas» («Неподвижные и движущиеся линии тишины в семействе гипербол», 1973–1974, 1984), которые «посвящены использованию звука для создания новых форм в пространстве» (цит. по: [250, 119]), Люсье активно пользуется эффектом биения звуковых волн, чтобы с помощью него добиться ощущения движения звука в пространстве, притом, что физически источники звука не перемещаются.

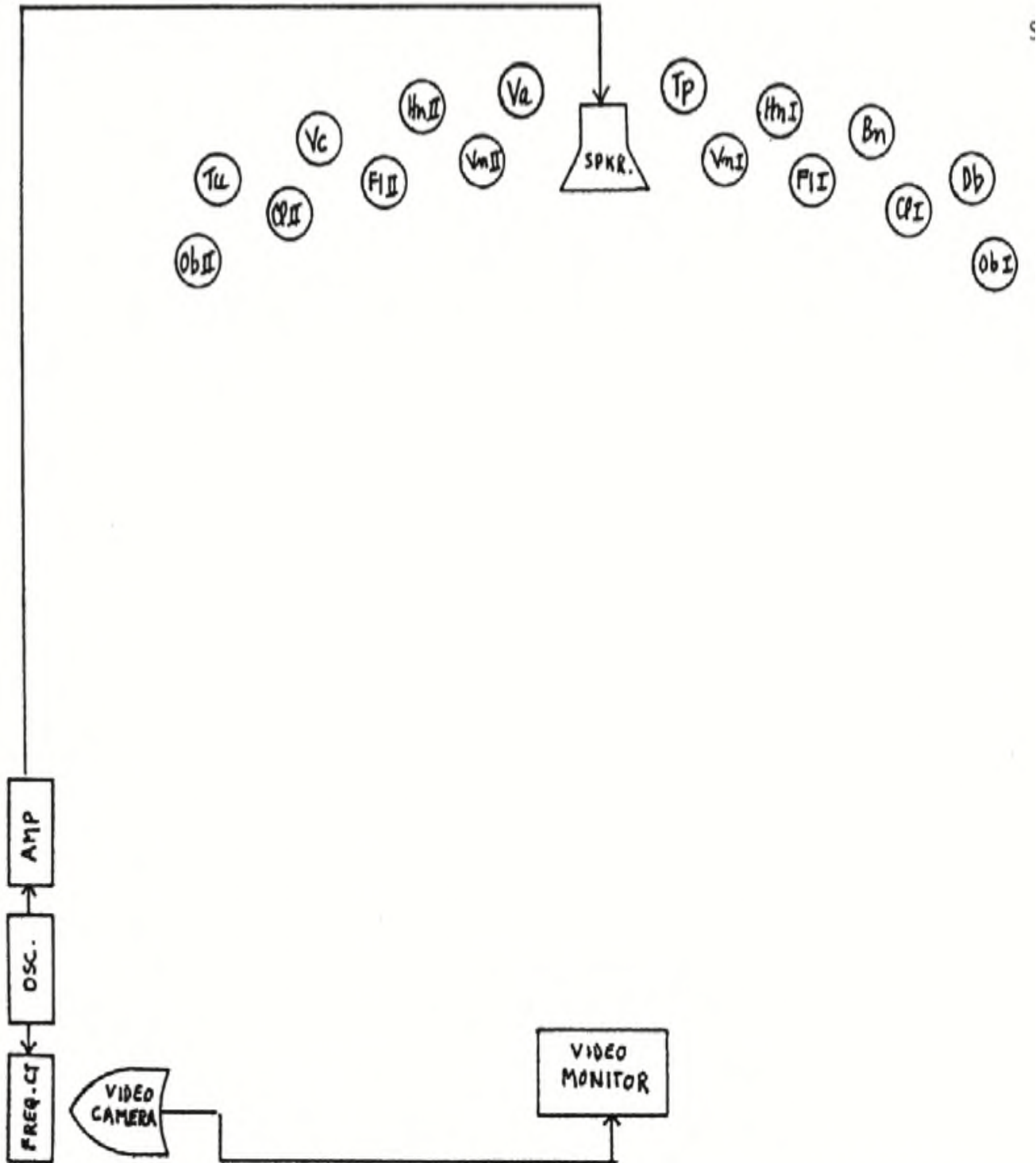
Одной из первых композиций (а также первой, где Люсье «вернул» в партитуру нотные знаки), в которой Люсье целенаправленно исследует феномен биений, стала пьеса «Crossings» («Пересечения», 1982–1984) для малого оркестра и осциллятора, генерирующего синусоидальную волну. Осциллятор (динамик, через который выходит его звук, расположен в центре оркестра), медленно (2 минуты на октаву) исполняет глиссандо от самой низкой ноты «ля» (27,5 Гц) до самой высокой ноты «до» (4186 Гц), в то время как разные инструменты начинают играть в тот момент, когда синусоидальная волна пересекает их собственный диапазон. Это создает слышимые биения, которые замедляются или ускоряются по мере того, как восходящая частота осциллятора приближается к или отдаляется от звуков, сыгранных в этот момент тем или иным инструментом.

В процессе исполнения также задействованы частотомер и видеокамера. Видеокамера установлена на штативе и направлена на панель частотомера, видео поступает на видеомониторы, обращенные к музыкантам оркестра. Частотомер улавливает частоты, исполняемые осциллятором, и отображает их в цифровом виде. У каждого музыканта есть нотированная партия. Каждому звуку предшествует и следует номер определенной частоты, которая, по мере

достижения его восходящей волной, считывается частотомером и отображается на видеомониторе, и он служит сигналом для исполнителей, когда следует начать и закончить играть. Дирижера нет; исполнители ориентируются по монитору. Инструменты должны вступать на частоте выше, чем в этот момент звучит у глissандо осциллятора, и исполняться до тех пор, пока не будет достигнут унисон инструмента и осциллятора, и затем спустя пару секунд прекращаются. Такое взаимодействие акустических инструментов и волн осциллятора создает биения. По мере приближения волны осциллятора к исполняемому инструментом тону ритм замедляется, пока не останавливается полностью, в момент достижения унисона. Затем, когда глissандо поднимается дальше, ритм ускоряется. Остановится в унисон; затем, когда волна проходит дальше, ритм ускоряется:

«Этот паттерн замедления — стазиса — ускорения образует основной жест произведения. Благодаря акустическим характеристикам чистых волн — их узлы и пучности воспринимаются как гребни и впадины громких и тихих звуков — биения, возникающие между ними и другими музыкальными звуками, можно услышать, как вращающиеся эллиптические узоры в пространстве в направлении от более высокого звука к более низкому. В данной работе, таким образом, биения переходят от инструмента к громкоговорителю, когда инструментальный звук выше чистой волны, или от громкоговорителя к инструменту, когда инструментальный звук ниже. При аккуратной, сбалансированной игре этот эффект вращения, а также комбинационные тоны и другие связанные с ними явления, могут быть наглядно продемонстрированы слушателям в любом концертном зале. Эта форма исследования движения звуков в пространстве и является основной темой данной работы» [366, 185].

Схема №2. «Crossing», схема расположения музыкантов и оборудования.



Пример №10. «Crossing», фрагмент партитуры.

CROSSINGS

Score

ALVIN LUCIER

)

Ob I

The score consists of a single staff with a diagonal line crossing it from bottom-left to top-right. The notes are placed on the staff lines and are labeled with their frequencies and instrument names. The labels are as follows:

Frequency	Instrument
31.2	34.3 Db
35	38.4 Db
Tu 37.1	40.7
39.3	43.1 Db
Tu 41.6	45.7
44.1	48.4 Db
Tu 46.8	51.3
49.5	54.3 Db
Tu 52.5	57.6
55.7	61 Db, Bn
Tu 58.9	64.6

Похожего эффекта Люсье достигает и в «Посвящении Джеймсу Тенни» (1986) для контрабаса и двух осцилляторов, генерирующих синусоидальные волны. Осцилляторы одновременно порождают два близких по частоте звука (всего их пять пар⁸²). Динамики, воспроизводящие генерируемые тоны, располагаются по обе стороны сцены, в центре которой находится контрабасист, также исполняющий частотно близкие тоны (при этом постепенно повышая каждый тон на $1/3$ полутона). За счет взаимодействия близких по частоте звуковых волн образуются многочисленные биения. Помимо этого, при исполнении произведения в определенные моменты может возникнуть иллюзия движения звука в пространстве.

Пример №11. Элвин Люсье, «Посвящение Джеймсу Тенни». Тт. 1–11.

⁸² Первая пара: частоты 523.3 и 587.3, вторая — частоты 261.6 и 293.7, третья — 130.8 и 146.8, четвертая — 65.4 и 73.4; пятая — 32.7 и 36.7 (все частоты — близкие звукам C и D соответственно).

Подобные аспекты композитор разрабатывает и в пьесе «Navigations for Strings» («Навигация для струнных», 1991). Идея этой пьесы возникла еще в 1980 году, когда Люсье начал записывать звуки электромагнитных колебаний ионосферы Земли для «Сферик». Прослушивая сделанные записи, композитор обнаружил на ней звучание неестественно регулярных высокочастотных сигналов: как оказалось, это были сигналы навигационной системы Omega, используемые для определения местоположения самолетов и кораблей.

«Я был очарован естественными радиоизлучениями из ионосферы, но меня раздражали постоянные искусственные звуки радиосети Omega. Ни фильтрами, ни редактированием убрать их не получалось. На протяжении многих лет эти тоны преследовали меня. Я часто обнаруживал, что напеваю или насвистываю их в течение дня. Со временем я постепенно сжал их в одну мелодическую фразу из четырех тонов (h-a-b-as) и частенько подумывал о том, чтобы использовать их в сочинении. Когда меня попросили написать квартет, я решил положиться на этих дружелюбных, но настойчивых музыкальных призраков. Я хотел сделать так, чтобы тоны Omega исчезли. Один из способов – медленно сжать терцию в один тон. С помощью простой системы нумерации я выписал длинную последовательность постоянно меняющихся мелодических и инструментальных комбинаций изначальных четырех тонов. Переходя от одной комбинации к другой, исполнители постепенно берут высоту чуть выше и чуть ниже – настолько, чтобы это было незаметно для нашего уха. По мере сжатия интервала они постепенно понижают динамический уровень и замедляют темп, позволяя звукам удлиняться подобно теням и отступать в атмосферу комнаты. На протяжении всего сочинения мы слышим акустические биения, обусловленные звуковысотной разностью между тонами. Начиная с 14, 13 и 12 раз в секунду постепенно биения замедляются до нуля – при достижении унисона» [304, 378].

В произведении используются всего четыре тона, исполняющиеся музыкантами в разных комбинациях. В процессе перехода от одной комбинации к другой исполнители постепенно повышают или понижают высоту звука, двигаясь

по десятым тона, периодически снижая динамику и замедляя темп, позволяя звукам растворяться в пространстве. Из-за звучания близкочастотных тонов также становятся слышны биения.

«Навигации» были заказаны Эрнстальбрехтом Штиблером с *Hessischer Rundfunk* (радио Франкфурта) для квартета Ардитти. Музыкальная ткань произведения основана на указанных Люсе четырех тонах (*h-a-b-as*), распределенных между четырьмя исполнителями струнного квартета, и которые постепенно «сжимаются» до унисона. В нотах фиксируются основные тоны, а также указаны микрохроматические отклонения от них в центах. Эти отклонения минимальны, и практически неразличимы человеческим ухом: таким образом, Люсе добивается максимальной плавности звучания.

«Я нарочно дал исполнителям невозможную микрохроматическую шкалу. Полутон можно делить до сотых долей. Ухо человека различает изменения примерно в 0,12. Я сделал шаг в 0,01 или 0,025 тона. Это невозможно услышать. Я хотел дать исполнителям числовую идею минимального шага. Я сказал Ирвину Ардитти, что эту пьесу невозможно исполнить. Он ответил, что его квартет привык играть неисполнимое! Итак, соль повышается, си-бемоль понижается, соль доходит до ля-бемоль, ля понижается до звука между ля и ля-бемоль. Партитура полностью нотирована, фиксирована. Когда высоты сближаются, становятся слышны биения. Эта пульсация — главное в пьесе. Задача не в идеальном исполнении, которого нельзя достичь, но в постепенном движении от изначальных четырех звуков к одному. В процессе становится слышно несовершенство строя и различима пульсация. Так сталкивается звук разных инструментов» [93, 256–257].

Пример №12. «Navigation for Strings», фрагмент (тт. 1–12).

Score

Navigations for Strings

Alvin Lucier

$\text{♩} = 84$ *Gradual diminuendo and decrescendo throughout*

The score consists of four systems of staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. Each system contains musical notation with performance instructions and numerical values. The first system includes the tempo marking $\text{♩} = 84$ and the instruction *Gradual diminuendo and decrescendo throughout*. The first system also includes the instruction *mp* and *No vib.* for each instrument. The numerical values for the first system are: Violin 1 (+2.1, -1.4, +2.1), Violin 2 (+0.7, +1.4, +6.2), Viola (-2.1, -4.2, -2.1), and Cello (-0.7, +4.2, -6.2). The second system includes the numerical values: Violin 1 (-8.3, +3.5, -12.5, -14.6), Violin 2 (+2.8, +10.4, +12.5, -4.9), Viola (+8.3, -10.4, +4.2, +14.6), and Cello (-2.8, -3.5, -4.2, +4.9). The third system includes the numerical values: Violin 1 (-10.6, +18.7, +7, -22.9), Violin 2 (-5.6, +6.3, -20.8, -7.7), Viola (+5.6, -18.7, +20.8, +7.7), and Cello (+16.6, -6.3, -7, +22.9). The fourth system includes the numerical values: Violin 1 (-10.6, +18.7, +7, -22.9), Violin 2 (-5.6, +6.3, -20.8, -7.7), Viola (+5.6, -18.7, +20.8, +7.7), and Cello (+16.6, -6.3, -7, +22.9).

В композиции «In Memoriam Jon Higgins» («Памяти Джона Хиггинса», 1984) для кларнета и осциллятора, волна последнего идет восходящее глиссандо на протяжении всего диапазона звучания кларнета, от нижних нот до верхних. Кларнетист играет отдельные ноты параллельно этому движению так, чтобы возникали биения. Здесь Люсье специально отмечает, что, в отличие от других произведений, где его интересует ритмический рисунок, возникающий из-за появлений биений («Мне нравится идея, что ритм может возникнуть только благодаря соотношению высот и ничему иному» [24]), в «Посвящении» биение следует слушать ради его пространственного измерения: «из-за стоячих волн, если два осциллятора слегка расстроены, волновые вихри вращаются по комнате. Я добился этого в произведении “Памяти Джона Хиггинса” для кларнета и одного осциллятора. Можно по-настоящему услышать движение. Я хочу, чтобы биение было пространственным, а не просто ритмичным» [309, 105].

Феномену биений посвящена также пьеса «Charles Curtis» («Чарльз Кёртис», 2002) для солирующей виолончели и двух осцилляторов, генерирующих синусоидальные «чистые» волны. Пьеса была написана для композитора и виолончелиста Чарльза Кёртиса, исполнившего также многие другие работы Люсье.

Композиция состоит из двух похожих разделов. В каждом из них синусоидальные волны осцилляторов начинают звучать в унисон (c^1) и постепенно «расходятся» в разные стороны до октавного повторения изначального тона: первый — вверх от c^1 до c^2 , второй — от c^1 до c , как бы «рисую» таким образом дважды букву «С», что совпадает с инициалами адресата произведения. По мере изменения звуковысотности у волн, виолончелист исполняет различные интервалы, подобранные таким образом, чтобы образующиеся созвучия (их частоты максимально близки к тем, через которые проходят волны осцилляторов) создавали слышимые биения. При этом их скорость меняется, потому что волны, создаваемые осцилляторами, находятся в непрерывном движении.

Если виолончелист начинает играть следующее созвучие до того, как волна достигнет с ним унисона, биения будут частыми и постепенно начнут затухать. Если исполнитель сыграет созвучие в унисон с частотами, звучащими у волн, то биения начнутся с нуля и их периодичность будет ускоряться. Если виолончелист сыграет созвучие после того, как оно же прозвучало у волн, то биения сначала замедлятся, остановятся, а затем снова ускорятся. Точный момент взятия следующего созвучия остается на усмотрение исполнителя. Таким образом, он может «управлять» появлением биений по своему желанию. Эту композицию Люсье считает практически традиционной: при создании этой композиции он столкнулся с «действительно классическими композиторскими проблемами: нужно было правильно расставить интервалы, сделать их разнообразными и добиться того, чтобы каждый из них одновременно ускорял или замедлял ритм. В этом смысле это скорее традиционная композиция, но в ней слышны акустические феномены и небольшие артефакты, возникающие в результате этого» [380].

Пример №13. «Charles Curtis», фрагмент (начальные такты).

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes Osc. 1 (Treble clef), Osc. 2 (Bass clef), and Cello (Bass clef). The second system includes Osc. 1 (Treble clef), Osc. 2 (Bass clef), and Vlc. (Bass clef). The score features various notes and rests, with time markers indicating specific moments in minutes and seconds. The key signature is one sharp (F#).

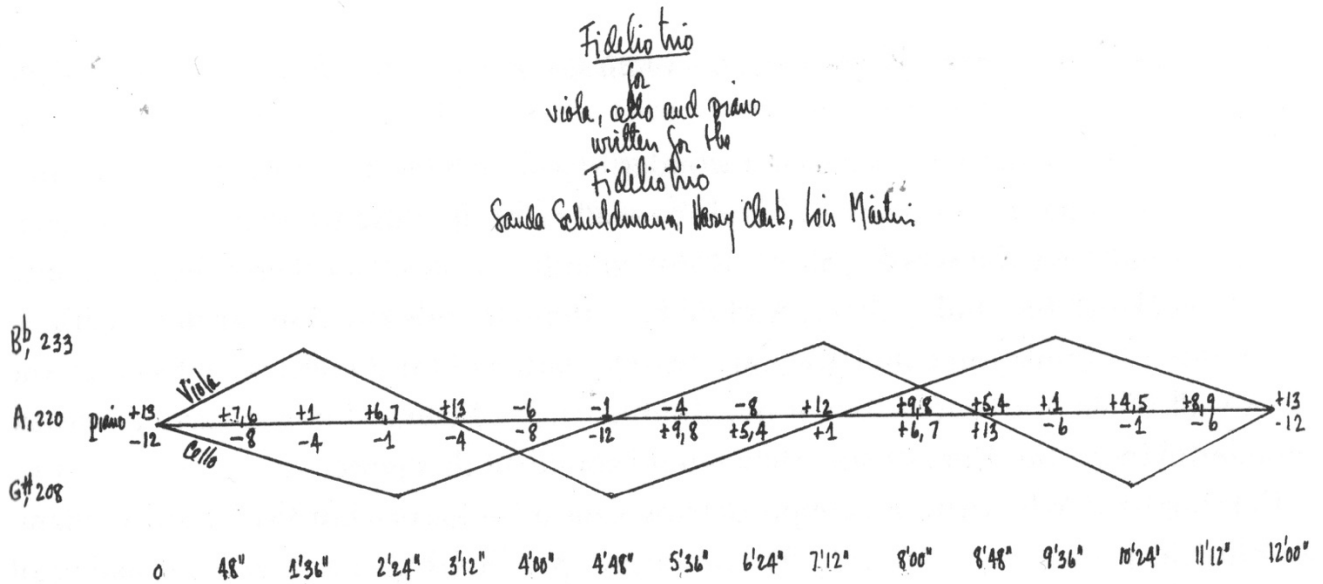
System	Staff	Time Marker	
1	Osc. 1	0'00", 0'30", 1'00", 1'30", 2'00", 2'30", 3'00"	
	Osc. 2		
	Cello		
	2	Osc. 1	3'30", 4'00", 4'30", 5'00", 5'30", 6'00", 12"
		Osc. 2	
		Vlc.	

The image displays two systems of musical notation. Each system includes three staves: Osc. 1 (treble clef), Osc. 2 (bass clef), and Vlc. (bass clef). The first system shows frequencies: 6'12", 6'42", 7'12", 7'42", 8'12", 8'42", and 9'12". The second system shows frequencies: 9'42", 10'12", 10'42", 11'12", 11'42", and 12'12". The Vlc. part consists of chords corresponding to these frequencies.

06/12/02

Первым произведением, где эффект биений достигается исключительно акустическими средствами и инструментами, стало «Fideliotrio» («Фиделио-трио», 1987) для альты, виолончели и фортепиано. В нем роль осцилляторов досталась струнам: начиная с унисона, альт и виолончель медленно расходятся, постоянно варьируя свои глissандо между звуком *G* на 208 Гц и *B* на 233 Гц, время от времени совпадая, в то время как фортепиано повторяет тон *A* на 220 Гц с интервалами времени, пропорциональными расстоянию между высотами тонов фортепиано и тонами у глissандо струнных; «чем ближе тон струн к тону фортепиано, тем дальше друг от друга повторения ля на фортепиано, и наоборот» [365, с. 8]. Биения возникают, когда звуки с близкими частотами накладываются друг на друга, но, в отличие от произведений с использованием электронных осцилляторов, в этой пьесе биения более эфемерны и менее четки (в чем, возможно, состоит еще большая ценность — ведь чем более призрачна красота, чем сложнее ее обрести, тем охотнее мы будем ее ценить).

Пример №14. «Fideliotrio», партитура.



2.2.6. О способах визуализации звука

Некоторые композиции, исследующие биения, основаны на визуальных образах, контуры которых Люсье более или менее точно использует для обозначения пути синусоидальных волн, генерируемых осцилляторами, или для написания партий инструментов. Впервые к визуальным образам в качестве источника музыкальной композиции Люсье обратился в «Panorama» («Панорама», 1993) для тромбона и фортепиано (в 2011 году было создано «продолжение» — «Panorama II»). Швейцарские музыканты — пианистка Хильдегарда Клеоб и тромбонист Роланд Дахинден — подарили Люсье панорамную фотографию горного хребта, находящегося в их родном городе, Цуге (Швейцария). Люсье перерисовал контур горных вершин и попросил Дахиндена исполнить такую «мелодию», чтобы она повторяла нарисованный контур. Тромбонист непрерывно «скользит» по нарисованной линии и продолжает движение кулисы даже тогда, когда ему необходимо вдохнуть. Фортепиано исполняет отдельные звуки и созвучие (в моменты, когда кривая достигает «вершин»).

Пример №15. «Panorama» (начальный фрагмент).

Score

Panorama
for
Trombone and Piano

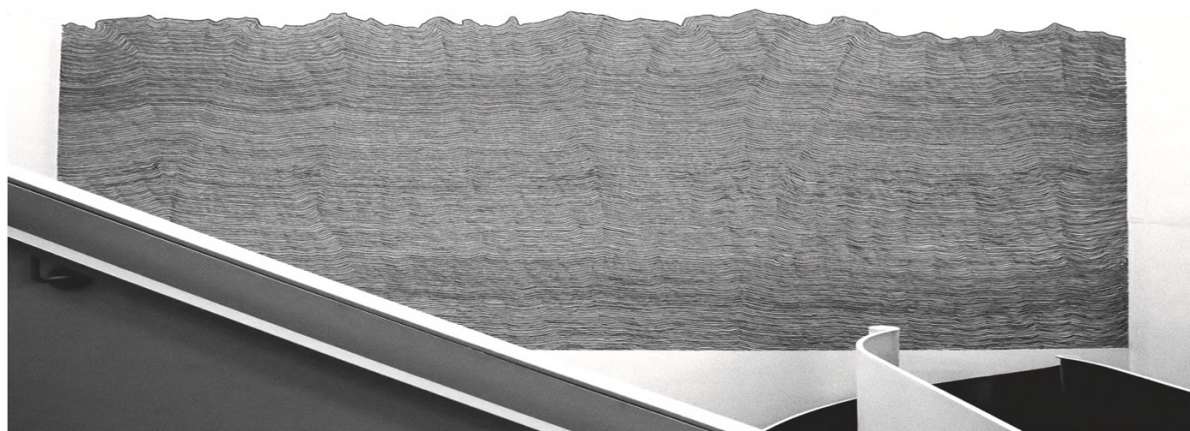
ALVIN LUCIER

The score consists of six systems, each with a Trombone staff and a Piano staff. The time signatures and performance markings are as follows:

- System 1:** Trombone: 0'00", 10" (1/2), 25", 1'00", 1'14" (1/2), 1'16" (-2). Piano: 0'00", 10", 25", 1'00", 1'14", 1'16".
- System 2:** Trombone: 1'32" (1/2), 1'43" (+1), 1'50" (-2), 2'00" (1/2), 2'06" (1/2), 2'18", 2'29" (1/2). Piano: 1'32", 1'43", 1'50", 2'00", 2'06", 2'18", 2'29".
- System 3:** Trombone: 2'40" (-2), 3'00" (-3), 3'18" (1/2), 3'33" (+2), 3'49" (1/2), 3'51" (1/2). Piano: 3'00", 3'18", 3'33", 3'49", 3'51".
- System 4:** Trombone: 4'12" (1/2), 4'20" (1/2), 4'26" (1/2), 4'37" (-3), 4'45" (1/2). Piano: 4'12", 4'20", 4'26", 4'37", 4'45".
- System 5:** Trombone: 5'27" (+2), 5'30" (-1), 5'42" (1/3), 5'55" (1/2), 5'57" (1/3), 6'12" (1/2), 6'27" (1/2), 6'28" (+3). Piano: 5'27", 5'30", 5'42", 5'55", 5'57", 6'12", 6'27", 6'28".
- System 6:** Trombone: 6'44" (1/2), 6'47" (1/6), 6'55" (1/6), 7'05", 7'32" (1/6), 7'33" (1/6), 7'40" (1/2), 7'45" (+3), 7'58" (1/2). Piano: 6'44", 6'47", 6'55", 7'05", 7'32", 7'33", 7'40", 7'45", 7'58".

Узнав о работе Люсье, его друг, американский художник Сол Левитт, вдохновился и использовал эту же альпийскую панораму в качестве модели для своего рисунка № 730 — по счастливому стечению обстоятельств, именно в это время он должен был представить работу на выставку в Художественном музее Цуга. Узнав о новой пьесе Люсье, он попросил копию и использовал ее в качестве основы для своего настенного рисунка. В этой работе фрагмент панорамы нарисован черным цветом в верхней части стены. Его ассистенты, попеременно используя красный, желтый и синий маркеры, должны были максимально точно скопировать каждую предыдущую линию.

Иллюстрация №9. Сол Левитт, Wall Drawing #730, экспонирующаяся на фестивале в честь 85-летия Элвина Люсье, Цюрих, 2016 г.



Почти двадцать лет спустя Люсье написал новую версию пьесы, чтобы приспособить ее к съемкам сцены в документальном фильме о его работе «No Ideas but in Things» («Нет идей кроме как в вещах», 2013). «Панорама 2» (2011) для тромбона и тринадцати струнных основана уже на получившемся рисунке Левитта; исполнители на струнных инструментах стараются максимально точно воспроизвести партию тромбона. Среди других произведений, где источниками вдохновения Люсье служат визуальные образы, взятые им из окружающей среды, можно назвать пьесу «Ever Present» (2002) для флейты, саксофона, пианино и

осцилляторов, вдохновленную дизайном садового ландшафта Роберта Ирвина для «Getty Center» в Brentwood (Лос-Анджелес) или «Glacier» (2009) для виолончели, основанной на кривой графика, в котором отражен процесс многолетнего таяния мировых ледников.

В нескольких композициях в качестве «отправной точки» Люсье использует простые геометрические фигуры, как, например, в «Music for Soprano with Slow Sweep Pure Wave Oscillators» («Музыка для сопрано с осцилляторами, генерирующими медленно разворачивающиеся синусоидальные волны», 1993). В партитуре в предисловии упоминаются «геометрические формы», которые образуются у глissандирующих осцилляторов. Произведение состоит из четырех частей, каждая из которых названа по форме, которую они представляют: «Прямоугольник», «Треугольник», «Параллельные линии» и «Дуги».

Схема №3. Вторая часть из «Music for Soprano with Slow Sweep Pure Wave Oscillators». Отображение высот, которых достигает глissандо. Автор схемы Ф. Штрабель [397, 55].

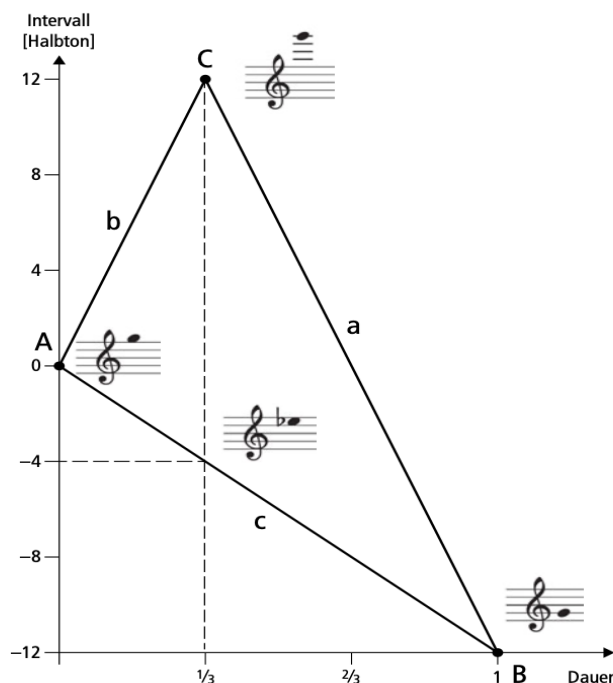


Abb. 2: Alvin Lucier, *Music for Soprano und Oszillatoren*, II – *Triangle*, grafische Analyse

В других случаях источником вдохновения Люсье служат обычные предметы, взятые из повседневной жизни, как в «Still Lives» («Натюрморты», 1995) для фортепиано и осцилляторов — сюите из восьми частей; в каждой из них глиссандо осцилляторов основано на контурах рисунков Люсье, на которых он изобразил предметы, найденные у себя дома — нож для хлеба, папоротник, абажур и так далее.

«Я создаю несколько произведений, в которых смотрю на визуальные объекты вокруг, где бы я ни жил: нож, вещи во дворе, гамак во дворе, птичья ванночка, и рисую их с помощью синусоидальных волн с течением времени. Другими словами, я просто обвожу контур объекта, чтобы получить форму для синусоидальных волн» [366, 193].

Среди других примеров «визуализации» звука — пьеса «Six Geometries» («Шесть геометрических фигур», 1992) для хора и осцилляторов, созданная по мотивам стихотворений Уильяма Карлоса Уильямса. Изначально в произведении должны были звучать слова, но впоследствии Люсье отказался от этой идеи:

«Первоначально я хотел создать четырехголосный хор на несколько стихотворений Уильяма Карлоса Уильямса. Я взял образ из каждого стихотворения и “рисовал” его чистыми звуковыми волнами. Хор пел слова на фоне чистых волн, создавая ритмические узоры. Вскоре я понял, что слова мешают акустическим явлениям, поэтому я просто отбросил их — какими бы прекрасными они ни были — и сохранил оставленные ими формы. На протяжении всего произведения хор поет звук “уу”, который по тембру достаточно близок к чистой волне, чтобы создавать яркие ритмические узоры» [303, 38].

В ней также волны осциллятора «рисуют» (по существу, эти фигуры становятся некоей формой, в рамках которой потом композитор распределяет высоты) простые фигуры, обозначенные в названии. Произведение состоит из шести частей:

1. «Small Fish Logo» («Логотип с маленькой рыбкой») — здесь имеется в виду христианский символ рыбы; некоторые американцы наклеивают его на свои автомобили;

Пример №16. Первая часть «Six Geometries», «Small Fish Logo». Начальные такты.

The image displays a musical score for the piece «Small Fish Logo» from the work «Six Geometries». The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top staff is labeled «Osc. 1,2» and features a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The vocal parts are labeled «Soprano», «Alto», «Tenor», and «Bass». The music is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The score shows the beginning of the piece, with the vocal parts starting in the second measure of the first system.

2. «The Letter X» («Буква X») — эта буква взята Люсье из слова «saxifrage» (цветок камнеломка), из произведения «Наподобие песни» (сборник «Клин», 1944);

Пример №17. Вторая часть «Six Geometries», «The Letter X».



3. «Right Angle» («Прямой угол») — здесь имеется в виду образ, взятый Люсье из произведения «Тонкая работа со смолой и медью» (из сборника «Адам&Ева&Город», 1936); в нем люди устанавливают новую крышу дома и укладывают восьмифутовые медные полосы, отбитые под прямым углом: «Я просто взял этот образ и запрограммировал две чистые волны так, чтобы они двигались под прямым углом» [303, 38].

4. «Triangle» («Треугольник») — образ взят из стихотворения VIII [«Солнечный свет в желтой табличке...»] (из сборника «Весна и все», 1923)

5. «The Figure 5» («Цифра 5») — имеется в виду Золотая цифра 5, которую наблюдатель видит, проезжая на красной пожарной машине, в стихотворении «Большая фигура» (из сборника «Кислый виноград», 1921)

6. «Plums» («Сливы») — сливы, которыми наслаждается главный герой в стихотворении «Это просто так» (из сборника стихов 1934 года).

В некоторых работах Элвина Люсье «зримость» звука намного более ощутима. Оригинальной, инспирированной конкретным научным явлением,

версией звуковой визуализации является пьеса «The Queen of the South» («Королева Юга», 1972) для исполнителей, поверхностей, способных реагировать (responsive surfaces), разбросанного материала и системы видеонаблюдения, вдохновленная работами физика Эрнста Хладни и естествоиспытателя, введшего термин «киматика», Ганса Йенни. В пьесе Люсье предлагает исполнителям (и, разумеется, наблюдателям/слушателям) работать с фигурами Хладни — геометрическими узорами, которые образуются скоплениями мелких частиц на поверхностях, вибрирующих от воздействия стоячих звуковых волн. Согласно этому явлению, открытому Эрнстом Хладни в 1787 году, частицы собираются не в зонах максимальных колебаний (пучностях), а вдоль узловых линий, где колебания минимальны.

Партитура пьесы представляет собой текстовый комментарий и гласит:

«Петь, говорить или играть на электронных или акустических музыкальных инструментах таким образом, чтобы активировать металлические пластины, барабанные мембраны, листы стекла или любые деревянные, медные, стальные, газовые, картонные, глиняные или другие чувствительные поверхности, на которые насыпаны кварцевый песок, серебряная соль, железные опилки, ликоподиум, сахарный песок, перловая крупа или зерна других растений или другие подобные материалы, подходящие для демонстрации звуковых эффектов.

Поверхности могут возбуждаться путем воспроизведения звука через расположенные рядом громкоговорители, напрямую подключенные аудиопреобразователи или непосредственно на самих вибрирующих поверхностях или в непосредственной близости от них. Поскольку рассыпанный материал реагирует на колебания, вызванные музыкальными звуками в вибрирующей среде, во время игры наблюдайте непрерывные изменения концентрических радиальных узоров на круглых поверхностях, параллельных диагональных узоров на прямоугольных поверхностях, увеличение количества элементов с увеличением частоты, целые движения или

миграции с увеличением амплитуды, явления интерференции, видимые биения и несовершенно сформированные узоры, вызванные особенностями как музыкальных звуков, так и вибрирующей среды. <...>

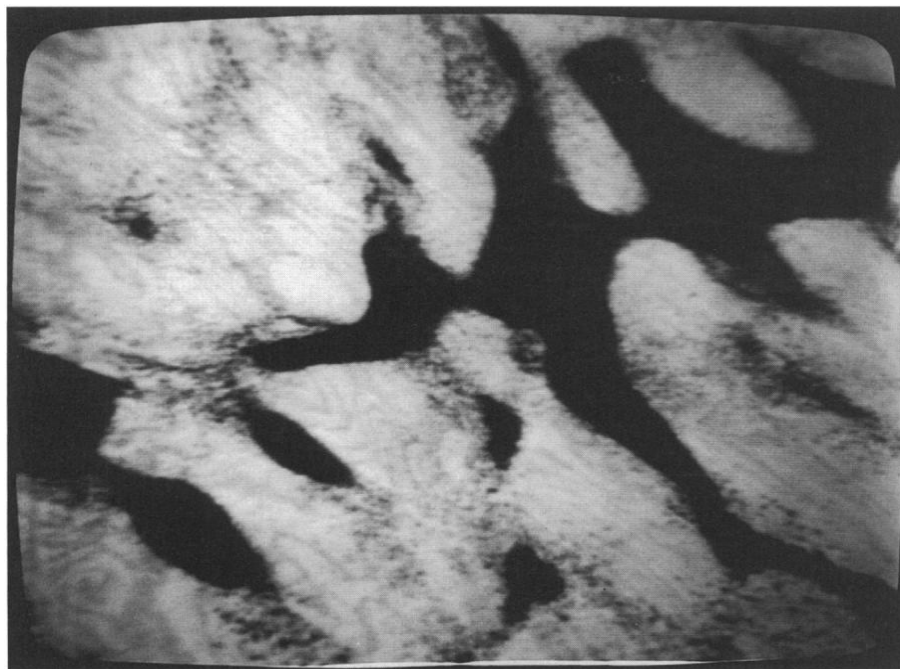
Время от времени прикладывайте огонь и лед к вибрирующим поверхностям, чтобы изменить их температурную среду и, таким образом, изменить их характеристики.

Создавайте жидкие версии, используя воду, глицерин, ртуть, плазму, нагретую каолиновую пасту или другие вязкие жидкости, чтобы вызвать гидродинамические явления, включая частотно-зависимые местоположения, постоянное направление вихревых вращений, амплитудно-зависимые скорости вращения, создание фигур Лиссажу и антигравитационные эффекты, возникающие при постоянном уровне звука и наклоне или вертикальном положении вибрирующей среды.

Извлекайте звуки из вибрирующей среды с помощью контактных, вибрационных или воздушных микрофонов для обнаружения и усиления изменений исходного звука, вызванных физическими характеристиками среды, через которую они распространяются, а также для одно- или многоканального воспроизведения во время исполнения или записи на электромагнитную ленту. Используйте системы видеонаблюдения, установленные на фиксированных крупных планах, чтобы вертикализовать и увеличить для музыкантов и зрителей визуальные образы, создаваемые звуками музыкантов на поверхностях, покрытых материалом.

Все музыкальные параметры, включая высоту звука, тембр, длительность звуков, текстуру, плотность, атаку, затухание и непрерывность, определяются только решениями, принимаемыми в режиме реального времени, необходимыми для создания изображения» [307, 327–328].

Иллюстрация №10. Квадратная алюминиевая пластина 1,2х1,2 м, посыпанная песком. Одна или несколько синусоидальных волн проходили через аудиопреобразователи, закрепленные на нижней стороне пластины, заставляя песчинки двигаться и формировать различные узоры. Фотография с видео Кэрол Рек, 1998 г. [305, 8].



2.2.7. Элвин Люсье о соотношении экспериментализма и авангарда

Особое значение для Элвина Люсье имеет самопозиционирование в культурном контексте и осмысление места своего творчества в мировой культуре. Он неоднократно подчеркивает свою принадлежность к экспериментальной американской музыке, разделяя ее и европейский музыкальный авангард. Эта тема неоднократно затрагивается в его интервью и заметках (в том числе уже упомянутых и процитированных в данном исследовании), а также подробно раскрыта в эссе «Осознание того, как человек слушает: авангард и эксперимент» [301]. Уже в заглавии Люсье акцентирует принципиальное, по его мнению, различие между двумя школами, заключающееся в совершенно разном отношении

к восприятию музыки слушателем. Помимо этого, Люсье также отмечает следующие отличия:

— хотя и в авангардной, и в экспериментальной композиции непременно присутствует элемент новаторства, различен характер конечного результата: «композиторы-авангардисты экспериментируют до или во время сочинения, но представляют слушателю отточенный продукт. Варез работал именно так. Так же поступал и Лютославский, который часто использовал случайные операции для создания интересного материала. Композиторы-экспериментаторы, с другой стороны, создают произведения, в которых эксперименты или, по крайней мере, открытия совершаются во время самого исполнения, а не до него» [301, 278];

— интерес к акустическим явлениям не является исключительной чертой экспериментализма, но в европейской традиции он, как правило, носит подчиненный характер: «Ксенакис, Лигети и Ноно использовали микроподстройки, но эффект, который они получают, не слишком яркий. Они используют биения как украшения. Для меня они структурны. Я создаю с их помощью целые произведения, поэтому хочу, чтобы слушатель их ясно слышал. На самом деле, моя цель — заставить звуковые волны двигаться» [309, 105];

— формообразование в экспериментальной музыке скорее будет стремиться к статичности и предсказуемости. Подобное редуцирование и упрощение структуры композиции (а также зачастую фактуры) позволяет сфокусировать восприятие на самом звучании и его микро-изменениях: «Многие экспериментальные произведения характеризуются неизменным потоком одного действия. Активность, направленная на исследование, запускается в надежде, что она приведет к интересному результату. <...> Как только слушатель понимает, что ничего не изменится, каждое маленькое изменение становится важным. Слушатель находится в состоянии постоянного ожидания. Поскольку метафоричность существенно уменьшена, бытие звука выходит на первый план,

чего не происходит в музыке, где слушателя ведут от одной точки к другой» [301, 278–279].

Одной из ключевых характеристик американской экспериментальной музыки Люсье представляется сознательный отказ от опоры на традицию и установка на новаторство, хотя изначально эта позиция декларировалась и лидерами европейского авангарда. Но в отличие от последнего, с его стремлением сохранять связь с исторической традицией, пусть и вступая с ней в полемику, американская экспериментальная школа стремится к полной автономии; идея «часа нуля» реализуется в ней более последовательно. Согласно Люсье, «европейская музыка очень авангардная. Это означает, что она происходит из прошлого. Авангард — это клин в будущее, но он берет свое начало в прошлом. В то время как музыка таких людей, как Джим Тенни и я, а во многом и Ла Монте Янг или Роберт Эшли, на самом деле не происходит из этих источников. Моя музыка часто исходит из акустики, а речевые произведения Боба [Роберта Эшли], его оперы — это совершенно другой жанр. Его невозможно классифицировать. Если посмотреть на оперу Брайана Фернихоу “Shadowtime”, то она действительно является продолжением того, что было до нее, тогда как произведения Боба совершенно иные» (цит. по: [366, 147]). Тем не менее, в позднем творчестве Люсье можно наблюдать своеобразный синтез: сохраняя экспериментальный подход, он обращается к более традиционным форматам музыкальных сочинений, — что проявляется не только в возвращении к нотации и использованию акустических инструментов, но даже порою в выборе жанров, ассоциирующихся с академической традицией (например, струнного квартета). Несмотря на то, что Люсье приходится «отказаться от определенной доли экспериментов в исполнении» [301, 280], экспериментальная эстетика остается ощутимой даже в тех произведениях, которые сближаются с конвенциональной камерной музыкой.

«Я делаю материал простым, чтобы слушателю представилась лучшая возможность услышать феномены, не замутненные какими-либо сложными структурными идеями, каковые могли бы у меня возникнуть. Процесс сочинения часто заключается в отказе от идей, сокращении ненужного материала и звуковых событий. Это болезненно, потому что мне хочется показать, на что я способен в более конвенциональных музыкальных условиях. Я принимаю это как ограничение» [256, 293].

Искусство Элвина Люсье представляет экспериментальную музыку исчерпывающе и полно, демонстрируя широкую панораму ее возможностей, разнообразие форм проявления и потенциал к эволюции. На протяжении своей насыщенной и продуктивной композиторской карьеры (наследие Люсье включает в себя свыше 170 сочинений, среди которых — пьесы для самых разных инструментальных составов с участием электроники и без, вокальную музыку, работы в области театра, а также перформансы, звуковые инсталляции и др.), Люсье неизменно следует основной идее своего творчества. При этом он находит для ее реализации неожиданные пути, обращаясь и к радикальным, и к более традиционным с точки зрения академической музыки формам творчества.

В своих поздних пьесах Люсье сумел примирить эксперимент и традицию, радикальные художественные форматы с наследием академической музыки, не утратив при этом эстетической идентичности. Это не только отличает его работы, созданные после 1980-х годов, но и в целом характеризует новый этап в развитии экспериментальной музыки — посткейджевский экспериментализм, — который может уступать экспериментализму 1960-х в радикальности художественного высказывания, но приобретает бóльшую степень рефлексивности и структурной осмысленности. В нем сохраняется ключевая установка на исследование звука как акустического феномена, однако она обретает новые формы реализации, в которых возможно продуктивное взаимодействие различных пластов музыкальной культуры. В случае с Элвином Люсье эта культура — европейская, на которой он сформировался как композитор (пусть впоследствии музыкант и

дистанцировался от нее принципиально в интервью). Таким образом, экспериментализм получает новый импульс к развитию, отказываясь от своей изначальной «чистоты».

2.3. От акустических экспериментов к постминимализму и постмодернизму: творчество Мэри Джейн Лич

Как было нами ранее показано, американский минимализм вырос на почве экспериментальной музыки⁸³. Сформировавшееся под непосредственным влиянием идей Джона Кейджа, это направление не только принесло мировую известность музыке США, но и оказало значительное влияние на целое поколение композиторов, родившихся в середине XX века⁸⁴. Хотя в дальнейшем минимализм стал совершенно самостоятельным явлением, тонкие связи между двумя течениями музыки США сохранились, они продолжают тесно взаимодействовать. В этой связи представляется естественным соотнести посткейджевский экспериментализм с постминимализмом. Восприняв от минималистов их философию и внимание к звуку, постминималисты принесли в свое творчество много нового, в том числе такого, что отчасти можно соотнести с общими тенденциями постмодернистской эпохи.

Кайл Ганн пишет о наличии определенных общих черт в музыке минималистов и постминималистов: это обращение к диатонике (но избегание тональных функций), равномерная ритмическая пульсация, внимание к аддитивным формам. Также их музыку характеризует относительно ровный динамический профиль и стремление выдерживать единое эмоциональное

⁸³ См. об этом раздел Главы I «Минимализм как часть экспериментальной музыкальной культуры» данной диссертации.

⁸⁴ По мнению А. Е. Кром, переход от минимализма к постминимализму происходит и непосредственно в творчестве «классика» минимализма Стива Райха (начиная с 1970-х) [70, 132–179].

состояние на протяжении всего сочинения [237]. При этом композиции постминималистов отличаются большей лаконичностью.

Постминимализм отличает «всеохватность, позволяющая объединить идеи из огромного количества музыкальных источников» [там же]. В произведениях постминималистов можно обнаружить разнообразные связи с музыкальной историей, влияние многих направлений и интерес к музыке отдельных композиторов. Каждый из постминималистов находит свои собственные, индивидуализированные решения, авторский стиль. Их музыка, несмотря на общность некоторых эстетических установок, техник и приемов, глубоко индивидуальна.

Имена многих композиторов-постминималистов (Уильям Дакворт, Янис Гитек, Дэниэль Ленц, Пол Дрешер, Питер Гена) хорошо известны в США и за их пределами, в России же они практически не исполняются; более или менее знаком русскому слушателю, пожалуй, лишь Джон Адамс. В ряду этих имен нестандартностью своих творческих методов и художественных позиций выделяется Мэри Джейн Лич (Mary Jane Leach, p. 1949).

В творчестве композитора сконцентрировались многие важные тенденции американской музыкальной культуры: экспериментализм, отголоски философии Джона Кейджа, использование минималистских техник, внимание к остросоциальной тематике. В творчестве Мэри Джейн Лич мы можем найти множество нитей, тянущихся к американским композиторам более старшего поколения — от Джона Кейджа до Ла Монте Янга и Элвина Люсье; ее искания органично вписываются в эволюцию американской музыки.

2.3.1. На пути к профессии

Мэри Джейн Лич родилась в 1949 году в Вермонте. Одним из первых музыкальных впечатлений юной Мэри стали звуки церковного органа: «Моя мать

некоторое время была церковной органисткой, — вспоминает композитор, — и мы жили по соседству с церковью, когда я посещала начальную школу. Мы заходили в церковь в нерабочее время, и, пока она играла, я лежала на полу и поглощала звуки» [347].

Мысль связать свою жизнь с музыкой и стать профессиональным музыкантом возникла далеко не сразу. Долгое время Лич довольствовалась любительским музицированием, интересуясь музыкой разных направлений — джаз, поп, фолк, блюграсс⁸⁵, но только не классика. «Я выросла в Вермонте, и мы тогда не знали, что существует такая вещь, как композиторы. Серьезно», — шутит Мэри Джейн [там же].

Музыка для нее поначалу являлась исключительно хобби: «Я не думала о том, чтобы быть музыкантом до последнего года средней школы. Я хотела быть архитектором, но тогда женщин открыто дискриминировали. Я отправилась на собеседование в Корнелл, и мне прямо сказали, что женщин не принимают – ведь они просто выйдут замуж и уйдут. Сейчас, возможно, у них такая же политика, но теперь они не будут говорить это открыто, глядя вам в глаза. Затем он спросил: “Чем ты вообще занимаешься?” И я поняла, что только тем и занимаюсь, что играю музыку. И я подумала: может быть, мне стоит посвятить себя музыке?» [там же].

В дальнейшем путь Мэри Джейн к карьере профессионального музыканта был весьма извилистым: «Я начала учиться в колледже, но у меня был очень плохой учитель, поэтому я стала заниматься математикой, а затем, на втором курсе, — театром. Но, когда я работала на летнем театральном фестивале, посвященном Шекспиру, меня попросили исполнить музыку Елизаветинской эпохи, зная о моих интересах. Благодаря этому я и посвятила себя музыке. Вот почему мне было так интересно работать над “Dowland’s Tears”⁸⁶, ведь Дауленд был одним из тех, кто открыл мне путь в музыку, помимо Баха. <...> Так, после

⁸⁵ Разновидность кантри, происходящая из региона Аппалачей.

⁸⁶ «Слезы Дауленда» — произведение М. Дж. Лич, написанное в 2011 г.

занятий музыкальной теорией, а затем и театром, я посвятила себя сочинению музыки» [там же]. В итоге, в 1972 году Мэри Джейн получила степень бакалавра в Вермонтском университете (в области театра и музыки); в 1977–1978 годах Лич обучалась композиции у Марка Цукермана в Колумбийском университете (Нью-Йорк). С 1984 по 1989 годы композитор совершенствовала вокальные навыки на «The Voice Workshop» с Жанет Ловетри.

Поиски себя в музыкальной сфере, эксперименты и многочисленные выступления приходится на 1970–1980-е годы⁸⁷. В это время Лич работала вместе с Чарли Морроу, Дэниэлем Гудом и другими в «New Wilderness Ensemble», а в 1983 году она вошла в состав «Downtown Ensemble»⁸⁸, в котором, помимо нее, работали композиторы и исполнители Дэниэл Гуд, Питер Заммо и Уильям Хеллерманн.

В конце 1980-х — начале 1990-х Мэри Джейн работала в Кёльне в соборе Святого Петра в качестве композитора в резиденции. К этому времени относятся одна из ее органических работ («Pipe Dreams» — «Несбыточные мечты», 1989) и

⁸⁷ Лич вспоминает об одном забавном случае из своей исполнительской практики: «У меня был один интересный опыт. <...> Однажды я выступала в “Franklin Furnace”. В то время я больше экспериментировала в исполнительском искусстве, играла на своем басовом кларнете, кажется, без мундштука или без трости, и в это время на меня проецировалась анимация. Я принимаю участие в перформансе и слышу, что люди смеются. Я подумала: “Хм. Мне кажется, я не делаю ничего смешного”. Из-за этого я остановилась и поняла, что в соседнем здании воет собака. И я начала играть с этой собакой. Я делала небольшой рифф, а потом она делала небольшой рифф. Тогда я сделала еще один. Затем пришел Билл Хеллерманн и спросил меня: “Где запись?”. Он не понял, что это происходит в реальном времени. Он подумал, что я специально все подстроила, и что это было частью произведения. [Эта собака была] одним из самых чувствительных музыкантов, с которыми я когда-либо работала, поистине это так! Он знал, когда следует остановиться. Он прислушивался, и только потом делал что-либо. Это был настоящий диалог» [347].

⁸⁸ Ансамбль был основан в 1983 году Дэниелом Гудом и Уильямом Геллерманом. Ансамбль специализировался на исполнении произведений с открытым инструментарием, музыки молодых, неизвестных композиторов, импровизационной, экспериментальной, индетерминированной музыки. В основной состав ансамбля входили Эндрю Болотовский (флейта), Мэтт Гёрк (виолончель), Даниэль Гуд (кларнет), Уильям Хеллерманн (гитара), Гай Ключевсек (баян), Маргарет Ланкастер (флейта), Мэри Джейн Лич (вокал), Джеймс Паглис и Билл Райл (перкуссия), Джо Кубера (клавишные), Питер Зуммо (тромбон).

электроакустическая композиция «Kirchtraum» («Церковное сновидение», 1992), созданная с использованием звуков, записанных в кёльнской церкви Святого Георгия.

В молодости Лич играла на кларнете и пела (обладательница высокого голоса, она создала впоследствии множество произведений с участием сопрано). Ее исполнительские заслуги были специально отмечены: уже в 1995 году Мэри Джейн получила престижный грант от Фонда Современного исполнительского искусства (Foundation for Contemporary Performance Arts), созданного в свое время Джаспером Джонсом и Джоном Кейджем для поддержки художников-новаторов в области исполнительства⁸⁹.

В 2009 году композитор выкупила пустующую католическую церковь в небольшом городке Валли Фолс, штат Нью-Йорк, и теперь она служит ей не только домом, но и прекрасным рабочим местом, а также концертным залом с

⁸⁹ Также М. Дж. Лич получала награды от Национального фонда искусств (National Endowment for the Arts, NEA, 1995), благотворительного фонда Мэри Флаглер Кэри (Mary Flagler Cary Trust), Западно-немецкого радио (Westdeutscher Rundfunk, 1992), Совета по искусству Нью-Йорка (1992, 2007), Нью-Йоркского фонда искусства (2002), Международного общества женщин в музыке (2002), Американского композиторского форума (1995) и др. Среди наград Мэри Джейн Лич — New York State Council on the Arts (1992), 3rd prize Fifth Ciudad Ibague International Composition Contest (1995), National Endowment for the Arts Composers Fellowship (1995), The Foundation for Contemporary Performance Arts (1995), Mary Flagler Cary Charitable Trust (1993, 1995, 1996), New York Foundation for the Arts Artists Fellowship (2002), Miriam Gideon Prize in Composition, International Alliance for Women in Music (2002), National Endowment for the Arts Commission (2005), Arts Center of the Capital Region SOS Grant (2006), Danish Arts Council Grant (2006), New York State Council on the Arts (2007), Robert D. Bielecki Foundation (2015), Miriam Gideon Prize in Composition, International Alliance for Women in Music (2002), Peter S. Reed Foundation (2017). Мэри Джейн Лич была композитором в резиденции фонда Civitella Ranieri (резиденция американских деятелей искусства в Умбрии, 2015), в церкви Святого Петра в Кёльне (1989/90), приглашенным композитором культурного центра ВАСА Downtown (Бруклин, 1987), и композитором в резиденции по приглашению центра Чарльза Айвза (1986). Мэри Джейн Лич заказывают произведения многие известные ансамбли, включая Fondazione ICO Tito Schipa, Relâche, The Downtown Ensemble, Newband и New York Highble Singers, а также многие солисты: итальянский флейтист Мануэль Зурия (Manuel Zurgia) итальянский пианист Эмануэль Арчиули (Emanuele Arciulli, для него написан «Концерт для Эмануэля»), американская пианистка Сара Кэхилл (Sarah Cahill), аккордеонист Гай Ключевсек (Guy Klucevsek), американская гобоистка Либби Ван Клив (Libby Van Cleve).

органом и особенной акустикой, о которой только может мечтать экспериментирующий композитор.

На данный момент наследие Мэри Джейн Лич включает в себя около 70 сочинений (согласно указателю на персональном сайте), в том числе отдельных номеров ее единственной оперы «Ариадна Кносская», над созданием которой ведется работа по сей день. Преимущественно Лич выбирает для своих пьес камерные составы, включая монотембровые ансамбли, вокальные ансамбли, сольные инструменты, а также сочетания инструментов с записанными заранее партиями. Также у Мэри Джейн есть несколько электронных композиций: это уже упомянутая пьеса «Kirchtraum» («Церковное сновидение», 1992), «The Upper Room» («Сионская горница», 1990) для синтезатора, созданная по заказу для инсталляции Шейлы Росс, пьесы для синтезатора и записанного звука «Dido Remembered» («Дидона вспоминает», 2002) и «Dido in a Minute» («Дидона за минуту», 2003), пьеса «Gulf War Syndrome» («Синдром войны в Персидском заливе») в трех вариантах и другие. В подавляющем большинстве своих произведений Лич отдает предпочтение ансамблю из нескольких одинаковых инструментов или голосов одного тембра. Значительная часть таких композиций написана в жанре «tape music», где Лич соединяет музыку, записанную заранее, с живым звучанием⁹⁰. Таковы ее пьесы «Note Passing Note» («Нота, переходящая в ноту») для одного или двух («Notes Passing Notes» в варианте 2007 года) сопрано и двух записанных, «Feu De Joie» («Праздничные залпы», 1992) для акустической фягота и шести записанных, «Bach's Set» («Баховский сет», 2007) для акустической виолончели и восьми записанных, «Dowland's Tears» («Слезы Дауленда», 2011) для акустической флейты и девяти записанных (среди которых три басовые) и многие другие. Эти произведения служат ярким воплощением одной из магистральных идей творчества Лич — композиций, созданных для

⁹⁰ С живым звучанием записанную на пленку музыку также сочетали американские композиторы О. Льюенинг, В. Усачевский, М. Давидовски (об этом см. [134, 433]).

однотембровых составов, или композиций, созданных для «multiples», то есть «умноженных» тембров⁹¹.

У Мэри Джейн Лич можно обнаружить образцы пространственной музыки, причем ее воплощение у Лич напоминает принципы антифонного пения в крупных соборах. Таковы ее пьесы «Ariel's Song» («Песнь Ариэля», 1987) и «Mountain Echoes» («Горные эхо», 1987) для восьми голосов, в каждой из которых ансамбль разделен на две группы по четыре голоса (1-й и 5-й, 2-й и 6-й, 4-й и 8-й, 3-й и 7-й), где звуки передаются от голоса к голосу, по часовой стрелке, против часовой стрелки и по диагонали.

В некоторых произведениях Мэри Джейн Лич пользуется алеаторикой — например, в «Wolff Tones E-Tude» (Этюд «Звуки Вулфа»⁹², 2004) или в «Lake Eden» («Райское озеро», 1986, ограниченная алеаторика). «Райское озеро» состоит из четырех секций (в каждой имеется свой набор мелодических оборотов); из их различных сочетаний образуется семь разделов. Последовательность секций фиксирована, а комбинацию мотивов внутри одной секции и количество их повторений волен выбирать исполнитель (полная свобода ему, однако, не предоставляется — в произведении Лич прописывает «правила игры»). Инструментальный состав произведения не определен, что может вызвать ассоциации не только с методом случайности, но и с традицией открытого инструментария эпохи барокко.

В творчестве Лич мы можем обнаружить множество параллелей со старинной музыкой — средневековой, ренессансной, барочной. Сама Лич отмечает, что музыка Елизаветинской эпохи послужила для нее источником вдохновения. Влияние старинной музыки проявляется на самых разных уровнях творчества композитора: в технике композиции (в произведениях Лич огромную роль играют разнообразные полифонические приемы), в стилевых ассоциациях (некоторые вокальные мелодии

⁹¹ Подробнее об этом см. раздел 2.3.3 данной работы.

⁹² Этюд «Звуки Вулфа» был написана для ансамбля «Downtown», для исполнения на концерте в честь Крисчена Вулфа.

модального характера в пьесах Лич напоминают о Средневековье), в аллюзиях на жанры и исполнительскую практику (открытый инструментарий, антифонное пение, ассоциации в некоторых произведениях с мессами-пародиями). Творчество Дауленда послужило для Лич импульсом к серьезным занятиям музыкой и до сих пор остается источником ее вдохновения⁹³. Композитор говорит также об особом отношении к музыке Баха и Монтеверди: «Я всегда любила Баха. Одним летом, когда я еще училась в колледже, я работала на театральном фестивале Шекспира, и именно тогда меня познакомили с Даулендом. А через несколько лет я впервые услышала Монтеверди. Их музыка первой заговорила со мной, и продолжает это делать. Вначале я полюбила старинную и современную музыку, а затем постепенно стала любить музыку, написанную между этими эпохами»⁹⁴.

Увлечение стариной часто проявляется у Лич напрямую: ей принадлежит ряд пьес, созданных на основе произведений Баха, Монтеверди, Дауленда, Банистера, Моцарта и Брукнера⁹⁵.

2.3.2. Эстетические и стилевые координаты творчества

Восприняв от классического минимализма многие характерные особенности (это касается общего характера звучания, медленного темпа развития материала, его плавной и постепенной трансформации, в некоторых случаях — ощущения статичности — и технических приемов, например полифонических: имитаций, канонов) и продолжив путь развития минимализма, предложенный Ла Монте Янгом, Лич создает самобытные, индивидуализированные произведения.

Корни творчества Лич лежат в области экспериментальной музыки: это касается ее подхода к композиции, состоящего в стремлении исследовать сложноуловимые звуковые ландшафты. Интерес к акустической стороне звука, биениям, стремление «поймать» комбинационные тоны и сделать их слышимыми,

⁹³ «Дауленду, музыку которого я изучала во время работы на фестивале Шекспира, принадлежит особое место в моем музыкальном образовании» [291].

⁹⁴ Из личной переписки (см. Приложение 1).

⁹⁵ Об этом будет сказано специально в разделе 2.3.4. «Новая интерпретация “классики”: деконструктивная стратегия»).

обыгрывание акустических возможностей конкретных помещений, передвижения исполнителей — то, на чем основывается бóльшая часть ее творческого наследия: «Моя работа всегда была связана с изучением звуковых феноменов. Первоначально я делала это довольно прямолинейно, почти линейно; я писала пьесы для темброво-однородных или близких по тембру инструментов, на которых я могла играть сама, записывала на 8-дорожную ленту, очень тщательно работая с особенностями звуковых качеств каждого инструмента, для которого я писала, тех самых качеств, характерных именно для данного инструмента. Два направления, в которых я нашла возможность расширить применение своего подхода, это — работа с вокальными ансамблями, способными исполнять мои вокальные произведения для нескольких голосов, и использование компьютера для записи музыки. Использование вокальных ансамблей давало музыке свободу, освобождало ее от ограничений, накладываемых метрономом в процессе записи, и негибкости, возникающей в результате использования в моих сочинениях пленки, давало волю звуку в моих пьесах. Используя компьютер, я смогла начать писать для инструментов, на которых не могла играть сама. Воспроизведение Midi позволило мне услышать результирующие звуковые явления различных инструментов. Это не только позволило мне написать для инструментов, которыми я не владела, но и открыло путь к письму для сочетания разнородных в тембровом отношении инструментов» [281].

Как уже отмечалось, значительную часть своих пьес композитор предназначает для монотембрового ансамбля: «Мэри Джейн Лич сосредоточилась на написании пьес для нескольких одинаковых или тембрально похожих инструментов, расположила звучания в пространстве, времени и определила высоту тона так, чтобы поместить слушателя в поле паттернов биений» [250, 119].

Автор использует по отношению к таким произведениям термин «composition for multiple»⁹⁶, подразумевая не просто тембровую однородность, но и особую трактовку ансамбля — понимание его как единого инструмента. Вполне естественен выбор Лич в качестве музыкального материала минималистской фактуры и диатоники: композитор опирается на натуральные, обертоновые созвучия, что, в свою очередь, тесно связано как с акустическими интересами, так и с авторской идеей multiple-ансамбля. В начале творческого пути Лич стояли более радикальные эксперименты со звуком, родственные саунд-арту, но постепенно стиль претерпел изменения, приблизившись к постминималистскому. Однако одно остается постоянным: в своем творчестве Лич исследует звук и разнообразные звуковые феномены. Учитывая теоретические знания о таких физических свойствах звуковых волн и их сочетаний, как интерференция, резонанс (а также законы слухового восприятия) и свой собственный исследовательский опыт (полученный путем экспериментов с сочетаниями звуков, тембров, фактурой), Лич создает в своих произведениях особую среду, в которой в максимально возможной степени обеспечивается не вполне предсказуемое появление различных комбинационных тонов и слышимых биений.

Некоторые особые условия, благодаря которым комбинационные тоны могут появляться, Лич определила эмпирически: «Когда я начала включать звуковые явления в свою работу, я провела обширные исследования, сначала с использованием кассет, а затем с использованием миди-воспроизведения. Как звучат четыре (шесть, восемь и т. д.) унисонов? Что происходит, если добавить октаву? Что происходит, если изменить панорамирование? Поэтому, когда пришло время написать произведение, я точно знала, что произойдет, хотя иногда [явлений] получалось больше, чем я ожидала»⁹⁷. В итоге характерными чертами музыки Лич, обеспечивающими образование комбинационных тонов, стали:

⁹⁶ Подробнее о композициях такого рода см. раздел 2.3.3. данной работы.

⁹⁷ Из личной переписки (см. Приложение 1).

- однотембровость — сочетание близких по спектру тонов располагает к появлению звуковых феноменов; также за счет этого достигается плотное, густое звучание;
- характерное начало произведений Лич — поочередное вступление голосов в унисон, октаву, квинту; композитор словно «наслаивает» звуковые волны друг на друга. Обертоновые и прочие диатонические созвучия, которые часто встречаются в произведениях Лич, также способствуют появлению комбинационных тонов. В других случаях Лич использует глиссандирующие и частотно близкие звучания — это также способствует появлению биений;
- для произведений Лич характерна статика — комбинационным тонам и биениям необходимо время, чтобы проявиться и стабилизироваться; при быстрой смене звучаний результирующие тона услышать практически невозможно. С другой стороны, медленный темп трансформаций материала направляет наше внимание на восприятие микроуровней, микроизмерений звука. Музыка буквально заставляет нас вслушиваться в мельчайшие изменения звуковых красок, высот, ритма, возникающие комбинационные тоны, эффекты эха и многое другое.

Интересы Лич в области физики звука, его спектра, обертонов, призвуков, обнаруживают сходства с идеями спектрализма, однако их техническое воплощение противоположно: в отличие от спектралистов, Лич исследует звук в музыкальной практике, инструментальной и вокальной. Ее метод выстраивания, конструирования звука, особого расположения в пространстве исполнителей, различные способы настройки и подзвучки в зависимости от свойств конкретного помещения, где проходит концерт, пересекаются с практикой саунд-арта.

Основные эстетические, технические, тембровые идеи, которые впоследствии составят основу творческого метода, Лич находила в процессе совершенствования своих исполнительских навыков, в частности, во время освоения бас-кларнета. Возможно, под влиянием моды на эксперименты с магнитофонами и пленкой (начавшейся с шестидесятых годов), а возможно и вполне самостоятельно, Лич стала записывать свое пение (прямым звуком) и, включая запись, одновременно с ней импровизировать на бас-кларнете. Эксперименты впоследствии переросли в нечто большее: в момент, когда на записи прозвучала фальшь, Мэри Джейн обратила внимание на отчетливо слышимые в этот момент биения звуковых волн. Это заинтересовало ее, и изучение акустических особенностей, эффектов, иллюзий, биений определили творческий интерес Мэри Джейн на многие годы вперед.

Отныне одной из главных особенностей композиторского метода станет игра с акустикой, с возможностями слухового восприятия.

Экспериментальный, исследовательский характер музыки Лич проявляется уже в ее первой композиции, «Note Passing Note» («Нота, переходящая в ноту», 1981) для солирующего женского голоса⁹⁸ и двух голосов, записанных на пленку (запись выполняется тем же самым солистом). Во время исполнения на сцене должны располагаться две колонки. Партия первого записанного голоса транслируется левым каналом, второго — правым. «Живой» солист в процессе исполнения своей партии должен перемещаться от одной колонки к другой; это отмечено в нотах прямыми линиями. Волнистые линии также обозначают перемещения, но при этом вокалисту нужно переходить на глиссандирование:

⁹⁸ В 2007 году Мэри Джейн Лич сделала версию для двух «живых» исполнительниц.

Пример №18. «Note Passing Note», начальные такты.

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'LEFT SPEAKER' and contains notes at 0:10, 0:20, 0:40, 1:30, and 2:00. The middle three staves are labeled 'LEFT', 'CENTER', and 'RIGHT'. The bottom staff is labeled 'RIGHT SPEAKER' and contains notes at 0:40, 1:00, 1:30, and 2:00. Lines connect the notes across the staves, indicating the path of the sound. Dynamics are marked as mf, ppp, and f.

Партия солиста — это своеобразная медитация на одном звуке; первоначально «солисты» («живой» и записанные) исполняют один и тот же звук, впоследствии диапазон постепенно разрастается до квинты.

Нотная запись здесь несет элемент условности: в комментарии к произведению композитор обозначает, что если «начинает происходить что-то интересное, то нужно идти за этим (в пределах разумного, не выходя из общего стиля пьесы), искать биения и другие интересные звуковые феномены» [292]. Таким образом, одна из целей произведения — исследовать акустические явления вместе со слушателями в процессе исполнения.

Началом своих «игр» с феноменом звука Мэри Джейн считает «4BC» (1984) для четырех басовых кларнетов (три из которых звучат в записи), так как именно здесь композитор приступила к целенаправленному исследованию звука. Схожая с «Note Passing Note» идея звуковых пересечений обнаруживается и в «Trio for Duo» («Трио для Дуэта», 1985) для альтовой флейты и голоса и их тембровых записанных «дублеров». Четыре «исполнителя» (два из которых — живые, и два — записанные) расположены в четырех углах помещения. Звуковые линии передаются от одного голоса к другому, создавая «гобелен из сопоставимых и контрастных тембров» [293]. Важны для понимания замысла авторские комментарии, обращенные к исполнителю, в которых говорится, что человеческий голос должен, насколько это возможно, звучать как альтовая флейта, а саму пьесу нужно представлять в помещении с хорошей акустикой и резонированием, чтобы

возникающие при этом гармоника и комбинационные тоны могли быть ясно услышаны.

Авторское указание на присутствие «звуковых феноменов» можно найти в комментарии к пьесе «Four Play» (1986, 2007) для четырех скрипок, однако автор не конкретизирует, о каких именно «феноменах» идет речь. Пьеса представляет собой образец multiple-композиции. Звуковая ткань произведения основывается на постоянных глиссандо; вертикаль акцентирует обертоновые и диатонические созвучия (октавы, квинт-октавы, трезвучия, терц-октавы).

Пример №19. «Four Play», тт. 9–16.

The image shows a musical score for four violins (V1, V2, V3, V4) from measures 9 to 16 of the piece 'Four Play'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It features a dense texture of notes with frequent glissandos (indicated by wavy lines) and accents (marked with 'v'). The parts are highly interwoven, creating a complex harmonic and timbral fabric.

Медитативность композиций Лич, неспешно разворачивающихся во времени и в пространстве, намеренная аскетичность, акцентирование натуральных звучаний максимально располагают к внимательному, осознанному вслушиванию в каждый элемент звуковой ткани. Работа же Лич с комбинационными тонами вносит в процесс слушания дополнительную интригу и магию — только внимательному человеку, погруженному в процесс восприятия, откроется новый звуковой уровень композиций Лич, не зафиксированный в нотах.

В этом обнаруживается сходство с концепцией *Deep listening* («глубокого вслушивания») американского композитора-эксперименталиста Полин Оливерос. Однако есть и более конкретное сходство между музыкой Лич и «академической»

музыкой Оливерос. Довольно большую популярность последней принес ее диск «Глубокое вслушивание», выпущенный в 1988 году. Композиции, записанные на нем, представляют собой коллективную импровизацию самой Полин Оливерос, Стюарта Демпстера и Панайотиса. Музыканты играли в огромной цистерне, расположенной на старой военной базе. Интересную параллель проводит Ольга Манулкина: «Поскольку все композиции на этом диске начинаются с первых звуков обертонового ряда — октавы и квинты, и долго на них задерживаются, “Глубокое вслушивание” обнаруживает родство (непреднамеренное) со вступлением к “Золоту Рейна” и представляется новым — на очередном витке истории музыки — гимном основам основ, натуральному строю» [98, 544]. Однако именно подобное начало — неспешное, сосредоточенное на первых звуках обертонового ряда — характерно для большинства произведений Лич.

В отличие от «классических» эксперименталистов, Мэри Джейн Лич точно фиксирует свои произведения в нотах и настаивает на том, что конечный и в определенной степени предсказуемый результат ей важнее процесса исследования⁹⁹. Но то, ради чего пишет музыку Лич, все же остается за гранью ее партитур: «Одна из проблем классической музыки заключается в том, что многие люди слышат только то, что зафиксировано на странице, а не кумулятивный звук. Моя музыка в записи выглядит намного проще, чем кажется. Мне нравится проводить параллель: музыку обычно преподают как алгебру, как что-то линейное, хотя на самом деле она больше похожа на исчисление с изменяющимися переменными — это может быть комната, инструмент, объем и тому подобные вещи»¹⁰⁰; «многие люди думают, что знают, как именно выглядит произведение, слыша только то, что они видят на странице. На самом же деле происходит много всего, что люди либо не слышат, либо не осознают это. Для меня и для людей, которые пишут музыку так, как я, партитуры выглядят обманчиво простыми»

⁹⁹ Об этом Лич сообщила в личной переписке (см. Приложение 1)

¹⁰⁰ Из личной переписки (см. Приложение 1).

[347]. Несмотря на все предварительные расчеты и эксперименты, звучание результирующих тонов нельзя предугадать на сто процентов. Многое зависит от акустики помещения: «Одно произведение, которое исполнялось в церкви в Кёльне, абсолютно не получилось. Певцы не учли особенностей места, в котором им предстояло петь, и после очередного раздела все превратилось просто в месиво» [269, 423]. Звучание зависит даже от погоды: «К тому времени я уже в целом понимала всю важность исполнительского пространства, но теперь по-настоящему оценила не только значение акустики, но и то, насколько велико влияние на нее даже такого фактора, как погода. Я жила в церкви в Кёльне и имела доступ к органу. У него был причудливый регистр, который добавлял к основному звуку нону (секунда через октаву) — диссонирующий интервал. Конечно, я была просто обязана поиграть с этим диссонансом. Когда я брала малую секунду, включив этот регистр, начинали звучать всевозможные диссонансы, и становились слышны биения. Это продолжалось некоторое время, с разной скоростью, пока не устанавливалось в постоянную схему. В зависимости от погоды, это могло занять от 5 до 15 секунд!» [296, 123].

2.3.3. Концепция *multiple*-композиции (техника умноженного тембра)

Значительная часть произведений Лич написана для однотоубровых ансамблей. Такова ее уже упомянутая первая пьеса «Note Passing Note» («Нота, переходящая в ноту», 1981) для солирующего женского голоса и двух записанных на пленку (записанные партии исполняет так же солистка, в оригинале, сама композитор); «4BC»¹⁰¹ (1984) для четырех басовых кларнетов; «Bare Bones»¹⁰² (1989) для четырех тромбонов; «Feu de Joie» («Праздничные залпы», 1992) для

¹⁰¹ Название является аббревиатурой «4 Bass Clarinets», то есть «4 басовых кларнета».

¹⁰² Название дословно переводится как «Голые кости». Но также выражение «bare bones» может переводиться как «самый минимум», «элементарное».

соло фагота и шести записанных; «Xantippe's Rebuke» («Упреки Ксантиппы», 1993) для солирующего гобоя и восьми записанных; «Coprolalia, la la la» («Копролалия, ла ла ла», 2002) на текст Кастеллозы для двух сопрано и записи; «Bach's Set» («Баховский сет», 2007) для солирующей виолончели и восьми записанных, «Dowland's Tears» («Слезы Дауленда», 2011) для десяти флейт (три из которых — басовые), ряд произведений для восьми женских голосов a cappella — «Green Mountain Madrigal» («Мадригал Зеленой Горы», 1985), «Mountain Echoes» («Горные эхо», 1987), «Ariel's Song» («Песнь Ариэля», 1987), «Bruckstück» (1989), «Ariadne's Lament»¹⁰³ («Ламенто Ариадны», 1993), произведения для солиста и ансамбля («Tricky Pan» (1995) для контратенора и восьми записанных контратеноров, «Call of the Dance» («Призыв к танцу», 1998) для сопрано и восьмиголосного женского хора a cappella, «O Magna Vasti Creta» («О, великий могучий Крит», 1998) для восьмиголосного ансамбля женских голосов и струнного квартета) и «Four Play» («Четверо играют», 1986–2007) для четырех скрипок.

Эти сочинения, за исключением «Note Passing Note» и «Coprolalia, la la la», автор обозначает как «composition for multiples» [285] (композиция для однотембрового состава): данное выражение Мэри Джейн Лич наделяет особым значением и выделяет как отдельный феномен. Она относит к данному типу композиций не только значительную часть своих произведений, но и применяет его по отношению к сочинениям других американских и европейских композиторов, работающих (и работавших) в самых разных стилевых направлениях и техниках.

Под данным выражением Мэри Джейн Лич понимает композиции, написанные для однотембрового ансамбля, который трактуется особым образом — как единый монолитный инструмент. Мэри Джейн Лич пользуется этим понятием

¹⁰³ «Ariel's Song» и «Ariadne's Lament» в 1996 году были аранжированы для восьми тромбонов.

как для характеристики магистрального направления своего творчества, так и для обозначения композиций определенного типа у множества других композиторов. Мэри Джейн составлен развернутый список произведений, соотносящихся в той или иной мере с ее собственными композициями для «multiples». С этой подборкой под названием «Multiples list» [285] могут ознакомиться все желающие, зайдя на персональный сайт композитора. Первоначально поиск и анализ подобных произведений производился в педагогических целях: «Весной 1999 года меня попросили провести курс в Калифорнийском институте искусств под общим названием “Особые проблемы инструментальной композиции”. Я решила, что хорошим способом изучить инструменты, а также по-настоящему ознакомиться с конкретным звучанием инструмента, было бы поработать с композициями, написанными для “multiples”: четырех или более инструментов (например, сорока виолончелей) и/или семейства родственных инструментов, рассматриваемых как один инструмент» [там же].

В данный момент список состоит из 789 позиций¹⁰⁴ и включает следующую информацию: композитор, название произведения, год написания, инструменты и их количество, имеющиеся нотное издание и записи, а также поле для комментариев. Произведения сгруппированы по инструментальному составу: для виолончелей, для кларнетов, для гобоев, для валторн и т. Д. Однако сама идея одготембрового ансамбля отсылает нас к достаточно раннему явлению – в частности, к старинным консортам, ансамблям, распространенным в Англии в XVI–XVII веках. Такая параллель не случайна: как уже упоминалось, на становление Лич как композитора повлияла старинная музыка (музыка Елизаветинской эпохи, Монтеверди, а также Баха и др.). Композитор неоднократно обращается к музыке этих композиторов; это касается и очевидных заимствований отдельных технических и композиционных особенностей

¹⁰⁴ Последнее обновление датируется 2015 годом.

(касающихся организации музыкальной ткани и формы), и неоднократной оригинальной аранжировке избранных произведений этих музыкантов, и более тонких параллелей.

Особое внимание Лич к консортам вполне объяснимо, однако введение в обиход нового термина «composition for multiples» не случайно: несмотря на то, что сама идея одготембрового ансамбля не так уж нова, в творчестве Лич и в произведениях самых разных современных композиторов он получает новую трактовку и иное смысловое, идейное наполнение.

Выделяя композиции для «умноженных» инструментов (compositions for multiples), Мэри Джейн не предлагает конкретных терминов. Сложно подобрать для этого понятия и русский аналог. По сути, речь идет о работе над акустическими эффектами, возникающими в музыке для темброво однородных ансамблей, в частности в результате микрохроматических отклонений от унисона. При этом для композитора важно, что участники ансамбля мыслятся как единый (но при этом мультиплицированный) тембр. Исходя из этого понимания, мы предлагаем именовать данное явление техникой умножения тембра («technique of multiple composition»). Композиции подобного рода могут быть названы «композициями для multiple-ансамбля», «multiple-композициями» или же «композициями для умноженных тембров».

К идее такого рода композиции Лич пришла самостоятельно¹⁰⁵, однако впоследствии, по ее собственным словам, обнаружила параллели с творчеством некоторых своих американских коллег, «фокусирующимися на звуке в экспериментальном ключе» [285] — Филя Ниблока, Дэвида Фёрста и Лоис Вирк. Например, Лоис Вирк сама обращает внимание на то, что в 1980-е годы она целенаправленно писала произведения для множества (multiple) инструментов одного тембра (например, «Simoom» для 8 виолончелей; «Tusk» для 18 тромбонов;

¹⁰⁵ «Я сама пришла к этому способу письма, и уже позже обнаружила людей, которые двигались в этом же направлении» (из личной переписки с автором, см. Приложение 1).

«Go Guitars» для 5 электрогитар; «Cirrus» для 6 труб и т. Д), объясняя это воздействием японской музыки гагаку: «Я думаю, что идея multiple подсказали мне некоторые пьесы из репертуара гагаку, где три бамбуковые флейты рютэки¹⁰⁶ или язычковые хитирики¹⁰⁷ исполняют каноны в свободном ритме. Прозрачность тембра позволяет четко расслышать небольшие нюансы динамики, артикуляции, высотные сдвиги и так далее. Я начала думать о двух или трех инструментах в моем ансамбле, играющих вместе, но образующих один голос, или, как я говорю, “звуковую форму”. Одна звуковая форма взаимодействует с другой, которая также состоит из нескольких инструментов. По сути, у меня получается “контрапункт контрапунктов”. Звук для меня является одновременно сложным из-за множества его составляющих, но также отчетливым и ясным, из-за прозрачности тембра» [316, 153].

Если Вирк говорит о выстраивании тембров и в основном ограничивается акустическими звучаниями, то Фил Ниблок предпочитает создавать сложные музыкальные текстуры, прибегая к средствам электроники. Американский композитор и видеохудожник также сочиняет музыку для «традиционных» инструментов, однако способ этого сочинения не совсем традиционный. Исполнители играют в реальном времени, но акустические звуки во время исполнения сэмплируются; в результате их соединения, сложения, взаимодействия образуются множественные микротональные изменения, медленно меняющие течение композиции.

Другой, более распространенный тип композиций у Ниблока — это музыка, состоящая из заранее записанных звуков различных акустических инструментов

¹⁰⁶ Рютэки (яп. драконовая флейта») — японская поперечная флейта из бамбука, длиной ок. 40 см. Используется в гагаку. Их звучание изображает драконов, летающих в небе, за которыми наблюдают люди (хитирики).

¹⁰⁷ Хитирики — традиционный старинный (VIII в.) духовой японский инструмент, из группы гобоев. Используется в гагаку, где его звучание изображает людей. Обычно изготавливается из бамбука.

(при этом используется один и тот же тембр). Ниблок наслаивает несколько записанных долго тянущихся звуков одного инструмента одной и той же выбранной высоты, добиваясь в записи необычайно плотного, густого звучания. Средства записи могут быть различными — вначале это была магнитофонная лента, теперь — компьютер. Однако принцип композиции остается одним и тем же. В итоге, у Ниблока получаются медленно развертывающиеся масштабные звуковые полотна, статические в целом, но наполненные многократными микроизменениями, за которые цепляется слух слушателя. Важная и характерная черта музыки Ниблока — это ее невероятная громкость¹⁰⁸, на пределе человеческих возможностей. Композитор при проигрывании своих пьес использует специальное оборудование, которое воспроизводит в том числе и высоты, неуловимые человеческим ухом.

Ниблок в своем творчестве претворяет одну из важных идей экспериментализма¹⁰⁹ и минимализма: в своих произведениях композитор формирует звук как главный художественный объект; наслаивая близкочастотные однотембровые тоны, композитор моделирует сверхобъемный, плотный, практически осязаемый звук, обволакивающий слушателя. Ниблок работает с

¹⁰⁸ О громкости композиций Ниблока вспоминал Андрей Горохов, автор проекта «Музпросвет»: «Мы провели опыт: послушали недавно вышедший на лондонском лейбле Touch CD Фила Ниблока с пьесой "Hurdy Hurry". <...> Так вот, Маркус Шмиклер поставил компакт-диск и врубил максимальный звук. У меня зашевелились волосы. Маркус прищурился, а Ниблок лишь посмеивался. А надо сказать, что в качестве бас-сабвуфера в студии у Маркуса предусмотрен специальный шкаф, он похож на сцену, стоящую между колонками. Музыка производила впечатление елового леса, сквозь который прямо тебе в глаза светят мощные прожекторы. "Монотонным гулом" назвать ее никак невозможно. Ослепляющая чаща звука. Я проорал на ухо Ниблоку: "У вас в студии звучит еще громче?". "Гораздо!" — улыбнулся он. "Вы, небось, давно оглохли!" — "Ничуть! Странное дело, но со слухом у меня всё в порядке"» [28].

При этом Ниблок настаивает: «Понимаете, если вы слушаете пьесы Фила Ниблока тихо, чтобы не будить соседей, или в mp3, который урезает частотный диапазон, то вы не мою музыку слушаете, а ерунду какую-то» [27].

¹⁰⁹ Эстетика экспериментальной музыки читается и в намеренном отрицании Ниблоком необходимости какого бы то ни было конечного результата звучания, а также в прямо декларируемой невозможности единственно верного восприятия его музыки: «Меня интересуют разные представления о происходящем» [332].

нашим восприятием напрямую: предельно ограничивая выразительные средства — фактически изымая из композиции ритм, используя лишь один тембр (или группу родственных) и единственный (в некоторых случаях несколько) звучащий тон, преобразуя его высотно и изменяя гармонию в невероятно медленном темпе, — композитор не дает возможности слушателю отвлечься от созидания звука в его целостности, и обращает внимание реципиента на естественные свойства этого физического явления, которые становятся главным объектом изучения и медитативного «любования». Ниблок сужает внимание слушателя до максимальной степени; главное при восприятии работ композитора — сам опыт такого прослушивания.

Благодаря многократному наложению звуков одной высоты и одного тембра, с минимальной разницей в частоте, акустические и психоакустические явления — обертоны, биения и различные призвуки — становятся отчетливо слышны. Этим акустическим свойством пользуется и Лич, и многие другие композиторы, в том числе Джеймс Тенни. Отсюда объясняется и выбор однотембровых ансамблей — для максимального совпадения частот и звуковых характеристик, что в наибольшей степени обеспечивает явную слышимость звуковых феноменов (при прочих благоприятных условиях — акустики помещения и др.).

Большую часть списка multiple-композиций — «multiple list» — составляют произведения современных американских композиторов, таких, как Джеймс Тенни, Элвин Каррен, Эллиот Картер, Генри Брант, Алан Хованесс, Сэмюэл Адамс; некоторые композиции Джона Кейджа, Стива Райха и Ла Монте Янга¹¹⁰ и др. Но также в списке Мэри Джейн Лич оказались и такие сочинения, как Соната для четырех валторн (1952) Пауля Хиндемита; «Messagesquisse» для семи

¹¹⁰ Пьесы «Hymns and Variations» (1979), «Postcard from Heaven» (1982) «One 13» (1992) Джона Кейджа; «Vermont Counterpoint» (1982) и «Electric Counterpoint» (1987) Стива Райха; «90 XII 9 The 2nd Dream» (1984) Ла Монте Янга.

виолончелей (1976) Пьера Булеза; «Korót» для восьми виолончелей (1998) Лучано Берно; «At the Edge of the Abyss» для семи виолончелей и двух восточных флейт (2002), Quaternion для квартета виолончелей (1996) и «Мираж. Танцующее солнце» для октета виолончелей (2002) Софии Губайдулиной; «Sob Out» для четырех кларнетов (2005), «Locus Nascendi» для четырех флейт (2003) и Антем памяти Генри Пёрселла для двенадцати скрипок (2002) Олега Пайбердина; «Retours-Windungen» для двенадцати виолончелей (1976) и «Xas» для квартета саксофонов (1987) Яниса Ксенакиса; «Carceri di Invenzione II» («Фантазия на тему темниц») для пяти флейт (1987) и «Mnemosyne» в версии¹¹¹ для девяти флейт (1986) Брайана Фернихоу; «Michaels-Ruf» (1978), «Donnerstag-Abschied» (1980) и «Stimmung» (1978) Карлхайнца Штокхаузена; «Yliam» (1964) Джачинто Шельси; Бразильские Бахианы № 1 (1932) и № 5 (1938), Фантазия Концертанте (1958) Эйтора Вилла-Лобоса и многое другое. Особенно удивляет наличие в списке Квартета (1829) для четырех флейт Фридриха Кулау, Сонаты для четырех флейт in G (1798) и Квартета для четырех флейт in D (1798) Антонина Рейха и Квартет для флейт (1939) Александра Черепнина.

Например, легендарный «Stimmung» Карлхайнца Штокхаузена по своей идее ближе к спектральной музыке, чем к «multiple»: шесть вокалистов воссоздают звучание одного единственного тона, исполняя лишь его гармоники (2, 3, 4, 5, 7, и 9 основного тона *B*). Но однотембровость позволяет Лич внести это произведение в свой список.

Вполне логично и упоминание ею Джачинто Шельси. В первую очередь хочется вспомнить его «Четыре пьесы [на одной ноте каждая]» (Quattro pezzi [ciascuno su una nota sola]) для оркестра из 26-ти инструменталистов, однако в данном случае мы имеем дело с явлением в чем-то противоположном тому, что присуще multiple-композициям Лич. Если последняя добивается такого эффекта,

¹¹¹ Изначально произведение было написано для басовой флейты и магнитофонной записи.

при котором ансамбль звучит как один инструмент, то в случае с «Четырьмя пьесами» музыканты оркестра, играя один и тот же звук в разных октавных позициях, придают звучанию максимально возможную динамичность и разнообразие, во многом за счет игры тембров. При этом к multiple-композиции такую музыку отнести нельзя из-за несоответствия критерию одготембровости.

Между тем, единственное произведение Шельси, которое значится в списке — небольшая пьеса для женских голосов а cappella «Yliam» (1964), созданная наряду с несколькими другими хоровыми пьесами квази-ритуального характера в поздний период творчества. Пьеса в чем-то напоминает вокальные композиции Лич; не только темброво (большая часть хоровых произведений Лич адресована женским голосам), но и фактурно: произведение основано на протяженных, статичных звучаниях.

Трудно не обратить внимание на «Quaternion» для четырех виолончелей Софии Губайдулиной. Сочинение, чье название можно буквально перевести как «четвероединство», посвящено московскому виолончелисту Владимиру Тонха.

О том, что это произведение с полным правом относится к multiple-композиции, свидетельствуют не только название, тембровый состав и сама музыкальная ткань (интонационность, фактура, интервалика), но и авторский комментарий к сочинению: «слово “Кватернион”, стоящее в заголовке, похоже на привычное “квартет”. Но есть разница. Используя этот термин, я хотела подчеркнуть именно “четверо-единство” ансамбля — ансамбля, состоящего из четырех одинаковых инструментов. Инструмент как бы один, но он “расчетверен”» [153, 315]. В произведении используется скордатура; третья и четвертая виолончели должны быть настроены на четверть тона ниже первой и второй виолончелей.

По словам Губайдулиной, в основе произведения лежит идея, пришедшая из математики. «Кватернионами» математик У. Р. Гамильтон обозначил некие числа, состоящие из одного действительного и трех «мнимых» (как бы воображаемых) компонентов. Композитор метафорически реализует это в сочинении следующим образом: «с одной стороны — реальная звуковая высота arco или pizzicato, а с другой — разные состояния звуковой неопределенности: рикошет дровком смычка, игра

пальцами по струнам, игра наперстками по струнам, разного рода глиссандо и, наконец, в коде сочинения — игра смычком на подгрифнике» [153, 315]. Таким образом, в основе — идея «двойственности», метафорическая игра некой сущности с тенью. Замысел многих пьес Губайдулиной связан с обращениями к того или иного рода антиномиям (вспомним, например, «Vivente — Non vivente»).

Объединение ансамбля становится у Губайдулиной своеобразным сюжетом пьесы: «Основной темой является “драма” интервалов, расширяющихся по 1/4 тонам. Ответы на это расширение образуют некий сюжет, который завершается объединением всех четырех инструментов в одном, едином звуке (ведение смычков по подгрификам). Звук этот не имеет строгой определенности. Он — как бы есть, но его, в сущности, — нет» [153, 315].

Игра с оппозицией объект / его тень — идея, близкая эстетике multiple-композиций. В произведениях Лич тоже нередко возникают своего рода «призрачные тени»: композитор часто прибегает к использованию магнитофонной записи; обычный состав ее произведений — некий акустический инструмент и несколько партий, записанных этим же исполнителем.

В некоторых произведениях, указанных Лич, необходимое для multiple-композиций представление ансамбля как единого инструмента не столь очевидно. В процессе составления списка Мэри Джейн Лич, по-видимому, не стремилась изложить результаты строгого научного исследования — скорее, она давала себе самой задание изучить под определенным углом зрения разнообразные музыкальные сочинения; вот почему выделяемое ей явление в подборке представляется неоднородным и неоднозначным. Феномен композиций для «multiple», как мы могли видеть из приведенного обзора пьес, возникает, как правило, в тех случаях, когда у композитора имеется определенная идея относительно использования однородного тембрового ансамбля — либо открыто декларируемая, как у Софии Губайдулиной и Лоис Вирк, либо заданная самим названием, либо выявляющаяся в процессе анализа композиций, например, основанных на обертоновом звукоряде (в случае с Тенни и Штокхаузеном).

Хронологически это явление принадлежит второй половине XX и XXI веку. За исключением тембрового параметра устойчивые внешние признаки композиций такого рода (композиции для multiple-ансамбля) вряд ли возможно выделить, однако идея трактовки ансамбля как единого инструмента с целью достичь некоего особого эффекта позволяет достаточно уверенно различать собственно композиции для «multiple» от сочинений, просто написанных для одготембрового состава.

Если в творчестве других композиторов идея «мультипликации тембра» представлена единичными образцами произведений (за редким исключением, к числу которых принадлежит, по-видимому, творчество Фила Ниблока, с которым Мэри Джейн Лич, как отмечалось, находит определенное родство), у Лич multiple-композиции для умноженных тембров образуют преобладающую группу сочинений, доминируя не только количественно, но и по своему художественному значению.

Для Лич такого рода произведения — та сфера, которая способна воплотить ее творческие поиски в полной мере. Выбор одинаковых тембров и определенная фактура — необходимые условия для наиболее вероятного появления акустических феноменов. Многие находки, обнаруженные здесь Лич, композитор использует и в других сочинениях, не относящихся к «multiple»-композициям. Впоследствии использование таких приемов становится характерной чертой ее стиля.

Идею композиции для умноженных тембров Мэри Джейн Лич реализовывала параллельно в области вокального и инструментального творчества. Тем не менее, именно инструментальные композиции особенно показательны для ее стиля. Вокальные же интересны в ином отношении: своим взаимодействием с более традиционными, укорененными в истории, техниками музыкальной композиции. В них Лич трактует принцип «умножения звучностей» более широко — усложняя фактуру, придумывая новые пространственные

эффекты, стремясь отразить в своей музыке идеи словесного текста, а порою и насыщая свои пьесы символическим подтекстом.

Инструментальные multiple-композиции Мэри Джейн Лич можно условно разделить по фактуре на две группы. В одних случаях музыкальная ткань является полностью однородной: в результате возникает эффект звучания одного quasi-инструмента. Другое решение музыкальной ткани — это расслоение ее на две функциональные составляющие: солирующий инструмент и «аккомпанемент» multiple-ансамбля. В вокальных же композициях Лич предпочитает использовать индивидуализированную фактуру, близкую к полифонической.

Таблица № 1. Систематизация композиций для умноженных тембров в творчестве М. Дж. Лич.

Фактура	Произведение	Инструментальный состав
Монолитная	<i>Four Play</i> (1986–2007) для четырех скрипок	Ансамбль
	<i>ABC</i> (1984) для четырех басовых кларнетов	
	<i>Bare Bones</i> (1989) для четырех тромбонов	
	<i>Dowland's Tears</i> (2011) для десяти флейт (три из которых — басовые)	Солист и запись
	«Semper Dolens» ¹¹² для флейты и шести записанных флейт (среди которых одна басовая) (2018)	

¹¹² Мэри Джейн Лич не включает это произведение в свой список, однако фактура и тембровый состав позволяют нам предполагать, что данная композиция также относится к композициям «для multiples» (для умноженных тембров). Произведение написано в 2018 году, тогда как последнее обновление списка «multiple» композиций датируется 2015 годом: вероятно, Лич добавила бы эту композицию в свой список, если бы продолжила работу над ним.

Солирующий голос+монолитный multiple- аккомпанемент	<i>Bach's Set</i> (2007) для солирующей виолончели и восьми записанных	Солист и запись
	<i>Xantippe's Rebuke</i> (1993) для солирующего гобоя и восьми записанных	
	<i>Feu de Joie</i> (1992) для соло фагота и шести записанных	
	<i>Tricky Pan</i> (1995) для контратенора и восьми записанных контратеноров	
Хоровая полифоническая	<i>Green Mountain Madrigal</i> (1985)	Восемь сопрано
	<i>Mountain Echoes</i> (1987)	
	<i>Ariel's Song</i> (1987)	
	<i>Bruckstück</i> (1989)	
	<i>Ariadne's Lament</i> (1993)	
	<i>Song of Sorrows</i> (1995)	

Для монолитной multiple-фактуры в инструментальных композициях Лич характерно поочередное вступление голосов, опора на унисоны и обертоновые созвучия. Инструменты не просто непрерывно тянут звуки, а ритмически раскрашивают их, придавая мерцание образуемому в результате сонору.

Пример № 20. «Vare Bones» для четырех тромбонов, тт. 1–6.

The musical score shows four staves for trombones, numbered 1 to 4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. A tempo marking indicates a quarter note equals 52 beats per minute. Trombone 1 has a trill-like figure starting with a *mp* dynamic and ending with *mf*. Trombone 2 enters with a sustained note marked *mp*. Trombone 3 enters with a sustained note marked *mp*. Trombone 4 enters with a sustained note marked *mp*. The score illustrates the staggered entry and sustained notes characteristic of the composer's style.

Развитие в подобных композициях достигается разными средствами: путем контрастного смена фактуры, постепенного обогащения гармонической вертикали, ритмического усложнения и др.

Такое фактурное решение является одним из самых распространенных в произведениях Лич — собственно, именно унисонные и обертоновые созвучия одинаковых тембров (или же одного и того же «умноженного» записью тембра) способствуют появлению комбинационных тонов.

При расслоении ткани на два функциональных пласта подобная фактура располагается в ансамблевом слое. При этом она может быть осложнена полифоническими приемами (например, как в «Хантиппе's Rebuke»), ритмическим варьированием, отличаться большим или меньшим ритмическим разнообразием.

Оригинально решена ткань пьесы «Bach's Set» (2007), где партия солиста и сопровождающая его multiple-фактура обнаруживают большее (в сравнении с другими произведениями) единство. Это обусловлено тем, что источником интонационности партии «живого» солиста и партии multiple-слоя (записанный ансамбль играет роль однородного гармонического массива-педали) послужила сольная соль-мажорная виолончельная сюита № 1 Иоганна Себастьяна Баха. Первые четыре такта сюиты почти дословно цитируются, растягиваясь за счет многократных повторов звуков и мотивов на почти 30 тактов. Можно проследить некоторые интонации из пятого такта сюиты в 42-м такте пьесы Лич — далее точных заимствований из музыки Баха больше не встречается, однако вряд ли это будет заметно слушателю: музыка Баха словно растворяется в медленном звуковом континууме, созданном Лич, обнаруживая с этой музыкой поразительное стилевое единство.

Используя барочный музыкальный материал, Лич привлекает традиционные гармонические средства; гармоническая вертикаль имеет ясно выраженную тональную основу, имеются даже отклонения в тональности первой степени родства (основная тональность произведения, разумеется, та же, что и у Баха —

соль мажор). Звучности меняются очень медленно, плавно и незаметно перетекают друг в друга, образуя монотембровый сонор.

Пример № 21. «Bach's Set», начало, тт.1–8.

The musical score is presented on nine staves, all in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 55. The music is written for multiple voices, showing a complex texture with overlapping lines and glissandi. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense and layered, characteristic of Cage's experimental style.

Единственной инструментальной композицией для умноженных тембров, в которой композитор применяет несколько другой вид фактуры, является пьеса «Four Play» для четырех скрипок. В отличие от большинства произведений, где Лич использует долго тянущиеся ансамблем обертоновые созвучия, здесь она концентрируется на использовании приема глissандо. При этом голоса — также, как и в более привычных подобных композициях Лич, основанных на тянущихся звуках, — вступают поочередно, а вертикаль строится из диатонических созвучий. Основной фактурный «сюжет» произведения — постепенная модуляция из области господства глissандирующих звучаний в зону сплошных репетиционных оборотов.

Пример №22. «Four Play», тт. 1–8.

The image shows a musical score for four staves, likely representing different instruments or voices. The tempo is marked as 120. The music is in 4/4 time. The score consists of eight measures. The first four measures are mostly rests, with some light accompaniment in the lower staves. The last four measures feature more active melodic lines across all staves, with some notes marked with accents and slurs.

Свою излюбленную фактуру обертоновых sonor Лич использует и в вокальных произведениях. Например, в «Tricky Rap» для контратенора и восьми записанных контратеноров (1995) функцию сопроводительной multiple-педали играет ансамбль восьми записанных партий контратенора, которые звучат одновременно с сольной мелодией «живого» музыканта. Хотя именно инструментальные композиции особенно показательны для стиля Лич, ее вокальные пьесы интересны в ином отношении: своим взаимодействием с более традиционными, укорененными в истории, техниками музыкальной композиции. В них Лич трактует принцип «умножения звучностей» более широко — усложняя фактуру, придумывая новые пространственные эффекты, стремясь отразить в своей музыке идеи словесного текста, а порою и насыщая свои пьесы символическим подтекстом.

Характерная особенность таких вокальных композиций — ясно ощутимые ренессансные и барочные аллюзии; помимо обильного использования полифонических приемов, обращают на себя внимание модальные краски, иногда встречающаяся мадригальная фактура. Также Лич использует прием эха и выстраивает на нем целые пьесы; а пространственность ее композиций вызывает ассоциации с многохорной музыкой крупнейших соборов Европы (венецанского собора Сан-Марко, зальцбургского Святого Петра и других).

Связь с музыкой Ренессанса и барокко можно обнаружить и на уровне формообразующих принципов; в пьесах Лич явно прочитывается ориентация на старинные текстомузыкальные формы — это касается и формы композиций в целом, и отдельных деталей (например, нелинейности расположения текста в голосах, что напоминает имитационные разделы ренессансных мадригалов).

Следует специально сказать о соотношении слов и музыки. Для вокальных multiple-композиций Лич характерна нелинейность текста, символичность, отсутствие явного нарратива. Отношение Лич к тексту вполне характерно для многих современных композиторов; в некоторых композициях виден интерес Лич к фонетическому звучанию слов, к сонорному качеству текста; также композитор часто оперирует отдельными фонемами, получающимися в результате деструктурирования текста.

Естественно, что в условиях постминимализма ренессансные прообразы преломляются в совершенно индивидуальном ключе; наследуются скорее общие принципы. Это касается и полифонических техник — например, вместо развернутых мелодических имитаций мы встретим в лучшем случае мотивные переключки (в том числе варианты); вместо передачи из голоса в голос мелодических оборотов — распределение звуков «мелодии» одной строки между голосами в духе пуантилизма (с другой стороны, такой прием вызывает явные ассоциации с хокетом).

Пример № 23. «O Magna Vasti Creta», тт. 1–8. Фрагмент партитуры.

The image shows a musical score fragment for four voices, numbered 5, 6, 7, and 8. Each voice part is written on a five-line staff in a treble clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano). The lyrics are: "Wa-, -sa." for voice 5, "-nas-" for voice 6, "Wa-, -sa. -nas-" for voice 7, and "-nas-," for voice 8. The notes are distributed across the staves in a non-linear fashion, with some notes appearing in later staves than others, illustrating the technique of punctilism.

Образцом полифонической эхо-фактуры являются ее произведения «Mountain Echoes» (1987), целиком построенное на прогрессивно усложняющихся эхообразных переключках. Приемом эха композитор пользуется и в «Ariel's Song» (1987) — пьесе, основанной на имитационной эхообразной фактуре с фрагментами гетерофонно-сонорного типа письма. А «Call of the Dance» основана на фактурных модуляциях — от имитационной полифонии к типичной для Лич фактуры «обертоновых соноров» и обратно.

Оригинально выполнена композиция «O Magna Vasti Creta» (фрагмент оперы «Ариадна Кносская»). Помимо того, что здесь также наблюдается смешение разных фактур, здесь также можно отметить взаимодействие ренессансных приемов и постминималистской стилистики — это касается и полифонических приемов (имитации кратких мотивов, передача звуков из голоса в голос), и аскетизма гармонической вертикали.

В некоторых хоровых произведениях Лич можно увидеть фактуру, напоминающую ее инструментальные multiple-композиции. Например, в «Green Mountain Madrigal» (1985) — произведении, написанном на основе мадригала Клаудио Монтеверди «Ламенто Ариадны» — общая сонорная фактура с характерными для Лич дрящимися мерцающими созвучиями образуется не самостоятельными обертоновыми сонорами, а звуками мадригала Монтеверди, распределенными между голосами. Схожую фактуру Лич использует в пьесах «Bruckstück» (1989) для восьмиголосного женского ансамбля и «Melancholia» для смешанного вокального ансамбля a cappella (2015). Произведения также написаны на основе музыки других композиторов — Брукнера и Дауленда соответственно. Несмотря на то, что фактурное решение «Меланхолии» выполнено вполне в духе ее композиций для «multiple» ансамбля, Лич таковой ее не считает — очевидно, из-за тембровой неоднородности.

Впрочем, о фактуре и композиционных принципах произведений, написанных с использованием звукового материала других композиторов, следует

говорить специально — эти произведения оказываются устроены сложнее, и более индивидуально.

2.3.4. Новая интерпретация «классики»: деконструктивная стратегия

Эстетика внимательного, осознанного вслушивания воплощается в полной мере в постмодернистских произведениях Лич, созданных на основе чужого материала. Ей принадлежит целый комплекс сочинений на основе музыки Монтеверди, Дауленда, Баха, Брукнера и других композиторов. Применяя индивидуальные методы перекодирования музыкального материала и метод деконструкции, каждый раз Лич значительно замедляет темп его развития — не только самостоятельно прорабатывая каждый звук или каждую интонацию выбранного первоисточника, но и заставляя нас таким образом тщательно вслушиваться в него, словно рассматривать под микроскопом каждую составляющую исходного материала.

Почти шестую часть творчества Мэри Джейн Лич составляют произведения, построенные на основе музыкальных текстов других композиторов. Привлекающие внимание необычным подходом к используемому материалу и индивидуальному итоговому результату, произведения обнаруживают тесное родство с магистральными явлениями культуры и искусства второй половины XX века вплоть до наших дней.

Обращение к чужому материалу и его переосмысление — неотъемлемый компонент эпохи постмодерна, проявляющееся в самых разнообразных видах в различных сферах науки и искусства. Так, одним из важнейших компонентов композиторской техники в музыке второй половины XX века становится цитирование, понимаемое более широко, нежели в предыдущих эпохах. Цитаты различного типа встречаются в произведениях самых разных жанров и разных направлений, а сам термин «цитирование» трактуется более широко — и как

прямое заимствование элементов, и как аллюзии, реминисценции, квазицитаты. Цитата в композиторском искусстве может заменять целый стиль и является основой «генерирования смысла художественного текста» [25, 111], а тотальная цитатность «как особый тип художественного мышления обретает значение эстетической универсалии, одного из краеугольных оснований теории и практики интертекстуальности» [там же].

Теоретически осмысленный после 1970-х, прием цитирования получил во второй половине XX века особую популярность; так, О. В. Лосева говорит о 1960-х как о годах, «которые, возможно, и дали потом основание называть XX век “эпохой цитирования” или, во всяком случае, открыли ее важный этап. Ведь именно тогда музыкальная цитата — эффектный, сильный, но давным-давно известный художественный прием — вдруг завоевала в музыке такую необычайную популярность, стала объектом такого пристального внимания и таких смелых экспериментов, что этот период, перефразируя известное высказывание, впору именовать “периодом неистового цитирования”» [92, 123].

Прием цитирования во второй половине XX века, получив значительные преобразования, стал одним из любимых в постмодернистском искусстве. Большую популярность цитирование получило в американской культуре — как в эпоху постмодерна (приемами цитирования, коллажа, аллюзий широко пользовался признанный отечественными музыковедами постмодернистом Джордж Крам), так и в более раннее время — цитирование является одним из любимых приемов Чарльза Айвза.

В произведениях композиторов-постмодернистов, практически целиком построенных на цитатах, заимствованный материал не только значительно видоизменяется, но и извлекается из естественного для него контекста и помещается в новую, несвойственную ему среду. Изъятый из традиционного окружения и рассмотренный сквозь призму иронии, используемый текст теряет первоначальный смысл, и порою буквальным образом дискредитируется. В

подобном подходе к работе с чужим материалом обнаруживается одно из ключевых понятий в философии и искусстве постмодерна — деконструкция.

Понятие деконструкции было введено в обиход и наиболее полно разработано французским философом Жаком Деррида, впоследствии подхвачено другими философами-постструктуралистами, и в итоге стало использоваться в области литературной критики, литературоведения и искусствоведения. Под деконструкцией часто понимают особый метод прочтения и анализа текста, его понимание посредством его разрушения или включения в новый контекст, его разбор на составные части с целью выявления неоднозначных, скрытых прежде смыслов. Деконструктивный подход к тексту предполагает смещение внимания с явного содержания текста на его «скрытый» подтекст путем выделения ранее незначительных деталей. Таким образом, герметичность текста и его очевидный смысл разрушаются, а противоречия между авторскими намерениями, семантикой текста и интерпретацией реципиента обостряются. Смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста «заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, “наивным” читателем, но ускользящих и от самого автора (“спящих”, по выражению Жака Дерриды) “остаточных смыслов”, доставшихся в наследие от речевых, иначе — дискурсивных, практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи» [41, 57].

Деконструкция, наряду с интертекстуальностью, является важнейшей категорией в постмодернистской культуре, и о проявлении деконструкции в музыке часто говорят именно в связи с искусством постмодернизма. Музыкальная деконструкция обычно подразумевает цитирование, искажение цитируемого материала или же помещение его в чужеродный этому материалу контекст. Деконструкция постмодернизма может быть связана если не с разочарованием во всех существующих ныне смыслах вокруг избираемого объекта, то в попытке отыскать новую, нетривиальную трактовку, порою нигилистическую, ироническую. С другой стороны, деконструкция как попытка оспорить авторитарность текста вполне соотносится с концепцией «смерти автора» Ролана Барта, суть которой — в идее автономного

существования текста, текста как самостоятельной единицы, живущей своей жизнью в сознании каждого отдельного читателя, вне зависимости от автора, «умершего» после появления текста на свет. Бартовская концепция авторства лишает автора безраздельного господства над своим текстом, оспаривает авторитарность автора по отношению к тексту, а также буквально призывает к свержению навязывающего свою волю писателя.

Деконструкция была воспринята американскими последователями Деррида, философами Йельской школы, представленной, в частности, Полем де Маном. Однако, в отличие от французов, деконструкция ими рассматривается непосредственно как критический подход к тексту; деконструкция стала методом анализа. Именно в Соединенных Штатах деконструктивизм приобрел значение влиятельного направления литературной критики. Американский деконструктивизм заявляет о невозможности однозначно и единственно верно интерпретировать текст, о том, что любое прочтение будет ошибочными. Илья Ильин приводит в своей книге слова английского литературоведа Э. Истхоупа, согласно которому американская деконструкция — это «набор аналитических приемов и критических практик, восходящих в основном к прочтению Дерриды Полем де Маном; эти практики призваны показать, что любой текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения» [42, 177].

Подобное понимание деконструкции, как практики анализа текста, позволяет обнаружить деконструктивные подходы и вне постмодернистского контекста. Так, нидерландский исследователь Марсель Кобуссен пишет о деконструкции в музыке в том числе как и об особом роде исполнительского анализа. Кобуссен основывается на опыте органиста Герда Цахера, а именно — на его цикле «Искусство одной фуги», представляющем собой исполнительские вариации (десять парафраз в стиле различных композиторов — Шумана, Брамса, Мессиаана, Лигети и др.) на первый контрапункт из «Искусства фуги» Баха.

В своем творчестве Мэри Джейн Лич придерживается постмодернистской тенденции поиска новых смыслов и новых прочтений памятников мирового искусства. В ее сочинениях можно обнаружить оригинальное проявление деконструктивной стратегии непосредственно в композиторском опыте.

В русле выработанным постмодернизмом стратегий Лич меняет фокус восприятия известного текста (в данном случае музыкального). И в отличие от общепринятой трактовки именно музыкальной деконструкции, где предполагается некое искажение материала, помещение его в чужеродный контекст, вступающим с материалом в некую конфронтацию, в своих произведениях Лич обращается с первоисточником крайне бережно. Композитор помещает чужой материал в новый, авторский контекст, но он не обнаруживает конфликта с материалом, несмотря на их разнородность, разную стилевую направленность и разную временную принадлежность. Лич обращает внимание на незамеченные ранее детали источника и насыщает его новыми звучаниями, не противоречащими его природе.

Каждое подобное произведение Лич — это своеобразная парафраза на тот или иной музыкальный объект. Всякий раз Лич избегает какой-либо герменевтической трактовки, не пытаясь, в отличие от многих постмодернистов, сломать уже существующие смыслы, или же по-новому интерпретировать их. В ее творчестве обнаруживается иной подход — не игра смыслов, отсылок и аллюзий, а стремление «очистить» первоисточник от его смысловой перегруженности, поместив в звуковой постминималистический вакуум.

Похожую задачу — очистить искусство от любых ассоциаций и предопределенных смыслов — ставили перед собой и представители возникшего в сфере живописи в 1960-х годах минимализма: «Новое течение опиралось главным образом на принципы отказа и очищения от всякого подобия с реальностью (на холсте нет “ничего помимо краски”), от религиозных и литературных идей, от каких бы то ни было эмоций. Пытаясь сделать фактом содержания “высшее нечеловеческое совершенство, свободное от нравственного закона и стихии чувств”, абстракционисты ощущали необходимость формирования адекватного ему художественного языка. Это привело их к предельной ограниченности средств выражения, подчеркнутому выявлению простейших структурных элементов и абстрактным геометрическим конструкциям <...>. Художники, работавшие в

технике живописи цветowych полей (Color-Field Painting) — М. Ротко, Э. Рейнхардт, Б. Ньюман, К. Стилл — предлагали огромные монохромные пространства (поля), нарочито лишенные каких-либо ассоциаций и вызывающие ощущение органического единства цвета и поверхности» [69, 3].

Каждый раз Мэри Джейн Лич значительно замедляет темп развития материала, не только самостоятельно прорабатывая каждый звук или каждую интонацию выбранного первоисточника, но и заставляя нас таким образом тщательно вслушиваться в него, словно рассматривать под микроскопом каждую составляющую исходного материала. В том, как Лич работает с чужим материалом, обращая внимание слушателя на неслышимые ранее стороны используемой ей чужой музыки, можно усмотреть определенную аналогию с тем, как она обращается с самим звуком как акустическим явлением, стремясь раскрыть мельчайшие его детали.

Род, тип и стиль источников заимствования материала различен, так же различны и методы выстраивания произведений на их основе. Но сочинения Лич всегда остаются узнаваемыми и несут на себе отпечаток ее индивидуального стиля.

На данный момент Лич создано одиннадцать произведений на основе чужого материала. Композитор обращается к известным сочинениям Монтеверди, Баха, Брукнера, Дауленда, Моцарта.

Таблица №2. Произведения М. Дж. Лич на основе чужого материала.

Название	Тембровый состав	Первоисточник
Green Mountain Madrigal (1985)	для восьми сопрано а cappella	Мадригал Lamento d'Arianna (I часть) К. Монтеверди
Mountain Echoes (1987)	для восьми сопрано а cappella	-//-
Ariadne's Lament (1993)	для восьми сопрано а cappella	-//-
Bruckstück (1989)	для восьми сопрано а cappella	Начальный десятитакт Адажио из Восьмой симфонии А. Брукнера

Tricky Pan (1995)	для контратенора и восьми записанных контратеноровых партий	Солаж, виреле Tres Gentil Cuer
Song of Sorrows (1995)	Смешанный хор (SSAATB) a cappella	Мадригал Lamento d'Arianna (II–IV части) К. Монтеверди
Bach's Set (2007)	для солирующей виолончели и восьми записанных	Прелюдия из Первой сюиты для виолончели соло G-dur
Piano concerto for Emanuele (2010)	Фортепиано и симфонический оркестр	В. А. Моцарт, Концерт для фортепиано d-moll, K466 (фрагмент)
Dowland's Tears (2011)	для десяти флейт	Д. Дауленд, Lachrimae
Banister's Ground (2013)	альтовая блокфлейта и три виолончели	Джон Банистер, Division on a Ground"
Melancholia (2015)	(бас, тенор, 2 альты и 2 сопрано)	Д. Дауленд, «I Saw My Lady Weep»

Для каждой пьесы Лич находит индивидуальный подход к изложению первоисточника и метод его обработки. Некоторые произведения Лич воспринимаются как нечто, напоминающее традиционную мелодию с аккомпанементом; в иных случаях композитор избирает сложные, своеобразные приемы работы с исходным материалом. Можно выделить ряд характерных особенностей: это экономное развитие материала, медленное, медитативное развертывание, а также часто встречающееся у Лич (в композициях самого разного рода) начало — с поочередным вступлением голосов на одном-двух звуках (преимущественно в одном регистре, но возможны варианты в разных регистрах на аналогичных звуках) и последующим «собиранием» их в единую звучность.

Характерным является также значительное увеличение времени звучания используемого материала за счет интенсивной мотивной и гармонической разработки. Так, десятитактовый фрагмент из Адажио Восьмой симфонии Брукнера стал основой почти тринадцатиминутной композиции «Bruckstück». Также возможно и рассредоточение материала: звуки одной строчки мадригала Монтеверди последовательно распределены в девятиминутной пьесе «Mountain Echoes».

Сам принцип выстраивания произведения на основе чужого, в некоторых случаях с точным сохранением звуковысотности, напоминает ренессансные мессы-парафразы, а принцип работы с первоисточником восходит к средневековому методу *cantus prius factus* — композиций на «прежде созданный напев». Насыщение мелодии первоисточника дополнительными звучаниями в некоторых пьесах Лич напоминает также прием колорирования удержанного напева.

В развитии материала Лич использует традиционные методы развития: вычленение мотивов, их повторение, дробление. Также композитор пользуется и излюбленным приемом минималистов — аддией, правда, не столь часто. Огромная роль в развитии материала принадлежит полифонической технике: это многочисленные имитации, фрагментарно возникающие каноны, в том числе пропорциональные, бесконечные с нулевым интервалом, а также напоминающие прием *Stimmtausch* из органумов школы Нотр-Дам — двухголосных контрапунктов, в которых одну и ту же мелодическую фразу исполняют по очереди два голоса соседней тесситуры. Главная идея такого приема — это тембровая переокраска мелодического оборота с сохранением тесситуры.

*Пример № 24. «Tricky Pan», тт. 114–118. Фрагмент партитуры. Канон по типу *Stimmtausch* выделен в примере красным цветом.*

The image shows a musical score for a canon. It consists of four staves. The top staff is for the Soprano (S) and contains the lyrics: "loi- au- ment ser-". The bottom two staves, numbered 3 and 4, are highlighted with a red box. These two staves show a canon where the same melodic phrase is repeated in two different voices, illustrating the *Stimmtausch* technique. The score is in 4/8 time and features various rhythmic values and accidentals.

Пример № 25. «Mountain Echoes», тт. 156–159. Фрагмент партитуры. Фрагмент двойного канона. Пары голосов выделены одинаковым цветом.

156

1 -leh-, che mi, che mi, vo-, che vo-, che vo-,

2 con- for- te. Che mi con- for- te. *Che- e mi- i

3 che vo-, che vo-, -leh-, che mi, che mi, vo-,

4 -te. Che mi con- for- te. *Che- e mi- i co- on-

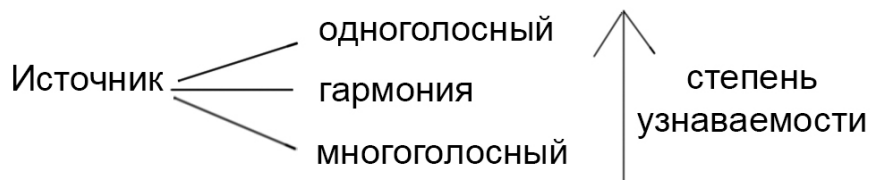
Лич выбирает фактуру своих произведений в зависимости от типа первоисточника. Так, в случае с одноголосными источниками Лич предпочитает двухслойную фактуру, состоящую из мелодической линии солиста и аккомпанирующего ансамбля с типичной для ее multiple-композиций фактурой. В случае с многоголосным источником практически всегда Лич устанавливает равноправное многоголосие. Исключение составляет лишь «Melancholia», где мелодия одноголосного источника рассеивается в хоровой фактуре. А в «Piano concerto for Emanuele» Лич пишет произведение для оркестра — опять же, в соответствии с темброво-фактурным решением Концерта Моцарта.

Таблица № 3. Распределение композиций на основе чужого материала по типу первоисточника, характеристика фактуры.

Одноголосный источник	Многоголосный источник
Tricky Pan (1995)	Green Mountain Madrigal (1985)
Bach's Set (2007)	Mountain Echoes (1987)
Dowland's Tears (2011)	Bruckstück (1989)
Banister's Ground (2013)	Ariadne's Lament (1993)
	Song of Sorrows (1995)
	Melancholia (2015) – исключение, источник одноголосный
<u>Фактура: солирующий голос+multiple-аккомпанемент</u>	<u>Многоголосная фактура</u>

Часто от типа используемого первоисточника зависит не только избираемая фактура, но и степень узнаваемости материала, а также избираемая фактура.

Схема № 4. Зависимость степени узнаваемости материала от типа первоисточника.



В каждом из источников Лич выбирает определенную стратегию заимствования. В каких-то случаях Лич использует произведение целиком, в каких-то выбирает определенный фрагмент или мелодический оборот. Так, можно разделить получившиеся произведения по жанрам: в случае с «Dowland's Tears», основанном на музыке Дауленда, и с «Tricky Pan» по Солажу, Лич использует одноголосную мелодию целиком, а по фактуре и методу работы с материалом данные произведения близки к гармоническим обработкам одноголосной мелодии — сочинения представляют собой мелодию с multiple-quasi-аккомпанементом.

В некоторых произведениях Лич цитирует только начальные обороты, а впоследствии чужой материал растворяется в авторском. В «Bach's Set» по мотивам прелюдии соль-мажорной виолончельной сюиты Баха Лич точно цитирует лишь начальные обороты. Но так как сам избранный материал представляет собой не что иное, как гармонические фигурации, впоследствии Лич отказывается от точного мелодического цитирования, делая выбор в пользу дискретной цитации и сохраняя общие контуры движения и основные гармонии. Дальнейшее развитие событий напоминает скорее вольный пересказ первоисточника.

Схожие методы работы обнаруживаются и в «Bruckstück», где основой послужил материал начального десятитакта — а именно, гармоническая педаль

струнных и скромная мелодия партии первых скрипок. Точную звуковысотность первоисточника композитор сохраняет только на начальном этапе развития. Впоследствии же материал перерастает в свободные вариации.

Наиболее сложно устроены произведения Мэри Джейн на основе мадригала «Lamento d'Arianna» Клаудио Монтеверди, хроматическая напряженная интонационность которого вдохновила Лич на создание не одного произведения, а целого комплекса парафраз — «Green Mountain Madrigal», «Mountain Echoes», «Ariadne's Lament» и «Song of Sorrows». Первые три произведения роднит тембровый состав (все они написаны для восьми сопрано а саррелла), также все три произведения Лич относит к типу multiple-композиций. В каждом из произведений — разная степень варьирования музыкального первоисточника и глубоко индивидуальный характер общего звучания. Примечательно, что Лич сохраняет многие приемы и особенности музыки Монтеверди, а также Ренессанса и барокко в целом: во всех произведениях исключительную роль играют различные полифонические приемы, в отношении формообразования явным прототипом является текстомузыкальная ренессансная форма (иногда с явными аллюзиями на мотетную форму). Также все пьесы по способу работы с первоисточником могут напомнить ренессансные мессы-пародии¹¹³ (во всех случаях используется многоголосный источник).

Для каждого Лич выбирает разные строки из текста Оттавио Ринуччини и различные интонационные обороты из мадригала Монтеверди. Композитор заимствует музыкальный материал без отрыва от текста, каждой музыкальной интонации точно соответствует используемый в источнике текст, но Лич чаще оперирует не цельными строками и фразами, а отдельными слогами, наделяя текст, таким образом, бóльшим сонорным качеством.

¹¹³ У Лич также можно встретить подобие мессы-парафразы — аналогичные ей принципы работы обнаруживаются в «Melancholia» (2015), хоровой пьесе, в основе которой — одноголосная мелодия из Дауленда.

В «Green Mountain Madrigal» (1985) уже само название отсылает нас к Монтеверди (часто при жизни композитора его фамилию писали «Monteverde», что переводится с итальянского как «зеленая гора»). В качестве текстовой основы почти девятиминутной композиции Мэри Джейн использует первую строчку из стихотворения Оттавио Ринуччини («Lasciatemi morire»). Музыкальный материал этой пьесы представляет собой свободное изложение первой фразы мадригала «Lasciatemi morire» Клаудио Монтеверди из шестой книги мадригалов. Первая фраза мадригала Монтеверди звучит трехголосно; этот музыкальный материал в пьесе Лич распределяется между 8-ю голосами соответственно тесситуре.

Пример № 26. К. Монтеверди. Мадригал Lamento d'Arianna, начало (тт. 1–3).

(Lento)

Canto (13) *pp* La - scia - te - mi mo - ri - re

Quinto (13) *mp* La - scia - te - mi mo - ri - re

Alto (13) *pp* La - s

Tenore (13)

Basso (13) *pp* La - scia - te - mi mo - ri - re

Пример № 27. М. Дж. Лич. «Green Mountain Madrigal», тт. 7–11. Цветом выделены звуки мелодии сопрано из мадригала Монтеверди.

The image shows a musical score for eight voices (parts 1-8) in G minor. Part 1 (Soprano) has a red circle around a note marked 'mf'. A red line connects this note to another red circle around a note in part 4. The lyrics for part 1 are '-scia-', and for part 4 are 'La-,'. The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple voices.

Звуки мелодии передаются из голоса в голос, а вертикаль акцентирует звучание малой секунды. Каждый из звуко-словов многократно повторяется; постоянные эхообразные мелькания, пульсации, биения звуков собираются в единую живую текстурированную multiple-фактуру.

Пример № 28. М. Дж. Лич. «Green Mountain Madrigal», тт. 22–25. Цветом отмечено вступление мелодии среднего голоса из мадригала Монтеверди.

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of eight staves. The first four staves (1-4) are vocal lines with lyrics: '-scia-,', 'La-,', '-scia-,', and 'La-,'. The fifth staff (5) is highlighted with a red box and contains a melodic line starting with a 'mf' dynamic marking and the lyric 'La-,'. The sixth staff (6) contains a vocal line with lyrics 'La-,'. The seventh staff (7) contains a vocal line with lyrics 'La-,'. The eighth staff (8) contains a vocal line with lyrics 'La-,'. The score is in a key with three flats and a common time signature.

В «Ariadna's Lament» Лич использует текст одноименного мадригала Монтеверди полностью, но строки стихотворения Ринуччини сочетаются в свободном порядке: Лич деструктурирует текст, меняя порядок чередования фраз. Так, пьеса начинается не с узнаваемого «Lasciatemi morire», а со слов «in cosi dura sorte in cosi gran martire».

Таблица № 4. Тексты произведений Монтеверди и Лич.

Текст Оттавио Ринуччини (мадригал <i>Lasciatemi morire</i> Монтеверди)	Текст <i>Ariadne's Lament</i> . Каждая строка повторяется несколько раз, целиком или ее отдельные синтагмы/слоги.
¹ Lasciatemi morire ² E chi volete ³ Voi che mi conforte ⁴ In cosi dura sorte ⁵ In cosi gran martire ⁶ Lasciatemi morire ² E chi volete ³ Voi che mi conforte ⁴ In cosi dura sorte ⁵ In cosi gran martire ¹ Lasciatemi morire	⁴ In così dura sorte, ⁵ In così gran martire? ¹ Lasciatemi morire. ² E che volete voi, ³ Che mi conforte ⁴ [In così dura sorte, ⁵ In così gran martire?] ¹ Lasciatemi morire. ^{2a} Che volete voi, ³ Che mi conforte ⁴ In così dura sorte, ⁵ In così gran martire? ¹ Lasciatemi morire. ¹ Lasciatemi morire.

Звучит
одновременно,
слоги
перемешаны

В произведении используется практически весь звуковой материал мадригала Монтеверди, что не столь характерно для Лич — обычно она избирает для работы небольшой фрагмент первоисточника. Техника работы с заимствованным материалом здесь в большей степени, чем в других произведениях композитора, вызывает аллюзии с мессами-пародиями.

Как уже говорилось, Лич старается заимствовать музыкальный материал в точном соответствии с текстом. В «*Ariadne's Lament*» это хорошо заметно в самом начале.

Пример № 29. А) К. Монтеверди, мадригал *Lasciatemi morire*, тт. 22–24. Б) Этот же материал в *Ariadne's Lament* М. Дж. Лич, тт. 1–4. Тематические элементы отмечены в нотах литерами и цветом.

А)

for - te **A** in co - sì du - ra sor - te in co - sì
 for - te in co - sì du - - ra sor - te
 for - te in co - sì du - ra sor - te
 for - te **C** in co - sì du - ra sor - te
 for - te in co - sì du - ra sor - te

б)

1 in co - si du - **A** - ra sor - te, in co - si gran mar -
 2 in co - si du - **C** - ra sor - - te, in co - si du -
 3 in co - si du - **B** - ra sor - te, —
 4 in co - si du - **C** - ra sor - te, che mi,
 5 in co - si du - **A** - ra sor - te,
 6 in co - si du - **C** - ra sor - te, —
 7 in co - si du -
 8 in co - si

Начало пьесы Лич — с постепенным вступлением голосов, с двойной имитацией, напоминает типичное начало мадригалов или мотетов. Форма произведения соотносится с самим материалом: здесь, так же, как и в мадригале Монтеверди, образуется мотетная форма, но возникают и черты рефренной формы — в качестве тексто-музыкального рефрена выступает расчлененная на отдельные слоги фраза «Lasciatemi morire». К концу каждой строфы более-менее осязаемая фактура распадается на отдельные звукослоги, напоминающие скорее отголоски, и вновь собирается в более-менее цельные мелодические образования. В определенный момент строки стихотворения Ринуччини, разделенные на отдельные фразы и слоги, вовсе звучат одновременно.

Пример № 30. М. Дж. Лич. «Ariadne's Lament», тт. 106–113. Одновременное звучание синтагм и слогов строк *Che volete voi / Che mi conforte / In così dura sorte, / In così gran martire? / Lasciatemi morire.*

106

1 vo- le-, vo- le- te, con- for-, eon- for- te, con- for-, con- for- te,

2 con-, e che vo- le- te, che vo-, con-, e che vo- le-

3 -te, vo- le-, vo- le- te, con- for-, eon- for- -te, con- for-, con- for-

4 vo-, con-, e che vo- le- te, con- for- te, con-,

5 che-mi, che mi, -te, vo- le-, vo- le- te, con- for-, con- for- te,

6 -te, che vo-, con-, e che vo- le- te, con- for- te,

7 -te, che-mi, che-mi, -te, vo- le-, vo- le- te, con- for-, con- for-

8 e che vo- le- te, che vo-, che, e che vo- le- te, con-

110

1 in co- si du-, in co-si du-, in co-si graa, in co-si gran,
 2 -te, con- for- te, con-, e che vo-le- te, -ra, la-, la-
 3 -te, in co- si du-, in co-si du-, in co- si gran, in
 4 e che vo- le- te, con- for- te, con-, la-, -te-, -ra, la-,
 5 con- for-, con- for- te, in co- si du-, in co- si du-, in co- si gran,
 6 con-, e che, con- for- te, -ra, con-, la- scia-, -ra,
 7 -te, con- for-, con- for- te, in co- si du-, in co- si du-, in co- si
 8 for- te, con-, e che vo-le- te, -ra, con-, la- scia-,

Эксперименты с хоровой фактурой в итоге приводят к окончанию произведения краткими эхообразными переключками отдельных слогов.

«Mountain Echoes» (1987) — пожалуй, самая свободная парафраза на мадригал Монтеверди. Это виртуозная хоровая пьеса, в которой, соответственно названию, разрабатывается прием эха среди пар голосов, которые при исполнении должны быть расположены в противоположных углах.

Либретто этой пьесы представляет собой фрагмент из текста Ринуччини: «E che volete voi, Che mi conforte?», а музыкальное цитирование (музыкальные фразы соответствуют этим словам в мадригале) здесь не столь очевидно, как в остальных пьесах. Текст в данном сочинении практически разрушается, и здесь композитор оперирует отдельными слогами. Текст полностью проводится на протяжении произведения один раз без повтора целого, но с многократным повторением слогов.

Произведение основано на строгом эволюционирующем процессе постепенного усложнения и преобразования эха. Постепенно количество

Пример № 32. М. Дж. Лич. «Mountain Echoes», тт. 212–218. Звуковые репетиции, фрагмент партитуры.

212

1 -fo-, Con- for- te. mi, -te, -fo-, *Co- on- fo- or- te- e.

2 -on- fo- o- o- o- or- te- e- e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i- i co- o-

3 -te, -fo-, Con- for- te. mi, -te, -fo-, *Co- on- fo- or-

4 -o- or- te- e- e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i- i co- o- o- o- on- fo-

Внимание в этих композициях приковывает не столько сам факт обращения Лич к музыке ушедших гениев, сколько метод работы с этой музыкой. Избранный для работы чужой материал часто оказывается рассредоточен в музыкальном произведении. Прослушивание подобной композиции можно сравнить с рассматриванием живописного полотна под лупой с 10-кратным увеличением, обнаруживая при таком подходе не заметные прежде детали. Играя с темпом, скоростью, Лич словно создает новую реальность, где музыкальные процессы, происходящие в первоисточнике, оказываются замедлены. Так нам, погруженным в некий звуковой «транс», открывается новая, прежде неслышимая красота этих звучаний. Внедряясь в музыкальную ткань первоисточника, Лич создает новое единство, соединяя свое и чужое; она аккуратно насыщает его новыми звучностями за счет использования эффекта эха, «раскрашивания» звука путем постоянных инструментальных переключек (голосов, передающих друг другу один звук) и других приемов.

Характерно, что, когда Лич обращается не к самым избитым, но достаточно популярным и известным произведениям, она нарочито вуалирует его узнаваемость. Например, в основе фортепианного концерта Лич лежат начальные тираты — четырехзвучный мелодический оборот у струнных из ре-минорного концерта Моцарта, а не узнаваемая с первых нот мелодия фортепиано. Так, мы

способны идентифицировать на слух используемый источник, но в таком виде он не вызывает привычных ассоциаций. Характерно вуалируется и узнаваемое начало Ламенто Ариадны Монтеверди в комплексе произведений Лич на его основе. Так, в «Ariadne's Lament» Лич не следует порядку изложения музыкального материала в мадригале Монтеверди, и выбирает для начала своего произведения не узнаваемую фразу *Lasciatemi morire*, а строку, взятую из середины мадригала Монтеверди. А строка *Lasciatemi morire* появляется не сразу, а постепенно, собираясь по крупницам и перемежаясь с остальным музыкальным материалом, и лишь ближе к окончанию пьесы она предстает в узнаваемом обличье. В случае с «Mountain Echoes» Лич буквально растворяет первоисточник в хоровой фактуре, вуалируя его множественным эхо. Таким образом, Лич сознательно избегает возникновения любых predetermined смыслов и клише в воображении слушателя. Тем не менее, используемый материал не скрыт и не растворен в авторском материале полностью, и это не дает нам воспринимать его как нечто абстрактное. Лич показывает нам привычные вещи с новой, не очевидной стороны. В этом и проявляется ее деконструктивный подход; но, в отличие от многих других проявлений деконструкции в музыкальном искусстве, она создает в своих произведениях пространство для эстетического диалога, лишённое любого навязывания смысла, очищает музыкальный объект от смысловых клише и ярлыков и дает нам возможность услышать произведение словно в первый раз, но очищенным от любых навязываемых понятий; Лич дает ему новое звучание и позволяет нам влюбиться в уже давно знакомое заново.

Пожалуй, наиболее оригинальным проявлением деконструктивного метода в творчестве Лич можно считать ее пьесу «Song of Sorrows» («Песнь печали», 1995) для смешанного хора *a cappella*.

Первоисточником для этого произведения послужили фрагменты из второй, третьей и четвертой части Ламенто Ариадны Монтеверди (матригалов «O Teseo, o Teseo mio», «Dove, dove è la fede» и «Ahi, che non pur risponde!» Из шестой

книги мадригалов). Здесь Лич также сохраняет принцип заимствования музыки в точном соответствии с текстом (при первом появлении той или иной строки, в остальных случаях она может варьировать исходный материал на свое усмотрение), то есть, композитор пользуется устойчивыми интонациями. Лич деконструирует текст Ринуччини, не только перестраивает его, но и добавляет реплику от себя. В основном композитор использует материал четвертого мадригала, поэтому в сравнительной таблице текстов приведем текст именно его.

Таблица №5. Сравнительный анализ текста мадригалов Монтеверди и пьесы М. Дж. Лич. Арабскими цифрами обозначены строки текста; римскими — номер мадригала, из которого заимствован материал. Для наглядности строки из четвертого мадригала черного цвета, из второго — оранжевого, из третьего — зеленые. Полужирным шрифтом выделена строка авторства Лич.

Текст Оттавио Ринуччини (Мадригал <i>Ahi, che non pur risponde</i> , четвертая часть Ламенто Ариадны)	М. Дж. Лич, <i>Song of Sorrows</i>
¹ Ahi, che non pur risponde! ² Ahi, che più d'aspe ^{2a} è sordo a'miei lamenti! ^{3o} nemi, o turbi, o venti, ⁴ sommergetelo voi dentr'a quell'onde! ⁵ Correte, orche e balene, ⁶ e delle membra immonde ⁷ empiete le voragini profonde! ⁸ Che parlo, ahi! Che vaneggio? ⁹ Misera, ohimè! Che chieggio? ^{10o} Teseo, o Teseo mio, ¹¹ non son, non son quell'io, ¹² non son quell'io che i ferì detti sciolse: ¹³ Parlò l'affanno mio, parlò il dolore; ^{14a} Parlò la lingua sì, ^{14b} ma non già 'l core.	¹ Ahi, che non pur risponde! ⁸ Che parlo/ Che vaneggio? ^{14a} Parlo la lingua, sì, II-1 ^o Teseo mio. II-2 Si che mio ti vo' dir, II-3 Che mio pur sei, II-4 Benche t'involi, ahi crudo. ⁹ Misera, ohime, che chieggio? ¹ Che non pur risponde. ² Ah! Che piu d'aspe ^{2a} E sordo a'miei lamenti. III-9 Lasciarmi in abbandono, III-12 Lascierai tu morire. ¹³ Parlo l'affanno mio, parlo il dolore, Abbandonato e doloroso. III-12 Lascirai tu morire. III-13 Invan piangendo, III-14 invent gridando aita. Ohime! III-15 Misera Arianna. Ahime.

Несмотря на то, что, по сути, способ выстраивания композиции «Song of Sorrow» — путем комбинаторики мотивов и отдельных фраз — напоминает лоскутное одеяло, «швы» Лич маскирует умело и тщательно, а ее авторский материал находится в удивительном стилевом единстве с деконструированной музыкой Монтеверди. Пьеса Лич — это ни в коем случае не стилизация, а взаимопроникновение двух стилей, симбиоз, в результате которого образуется новое единство. Тем интересней проследить, в каких моментах Лич «цитирует» Монтеверди (часто используя при этом инверсии мотивов), а какие фрагменты принадлежат ее композиторскому перу. Гармонические средства произведения вполне соотносимы с гармонией музыки раннего барокко, форма, что естественно, выстроена с ориентиром на мотетный принцип, а фактура «Песни» максимально приближена к мадригальной, с характерным чередованием фрагментов аккордового и имитационно-полифонического склада. Лич также пользуется музыкальной риторикой: так, в начальных тактах пьесы можно увидеть разновидность характерной фигуры вдоха (*suspiratio*).

Пример № 33. М. Дж. Лич. «Song of Sorrows», тт. 1–6.

The musical score is for a vocal ensemble and piano. It consists of six vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor, and Bass. The tempo is marked as quarter note = 92. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the vocal lines with the word "Ahi!" and the piano accompaniment. A rehearsal mark "for rehearsal only" is placed at the beginning of the piano part.

Выше мы упоминали, что в деконструированный текст Ринуччини Лич вставляет одну единственную фразу «от себя» — *Abbandonato e doloroso* — «брошенная и скорбящая». Эта фраза в итоге становится кульминацией всего произведения; Лич не только располагает ее близко к точке золотого сечения, но и полностью «выдает» себя, переходя с мадригальной фактуры на свою «фирменную» фактуру длящихся непрерывных и мерцающих звучностей, напоминающую ее композиции для умноженных тембров (композиции для «multiple» ансамбля). И только здесь Лич позволяет себе дробить слова на слоги, так, как она часто делала в других своих хоровых композициях.

Пример №34. М. Дж. Лич. «Song of Sorrows», тт. 102–113. Кульминация

[102]

ban na ban na A

A do to A do to

lo - re, ban na ban do na to

lo - re, A do to A na

do re lo so lo so lo

do - lo do ro do ro do

108

do to ban do to ban
 ban na na to a na a do
 e do - lo - ro - so, do - lor do - lo -
 e do - lo - ro - so, do - lo - ro - so,
 so lo so do ro lo
 ro do ro lo so do

Можно предположить, что таким образом Лич не только концентрирует и акцентирует главный, по ее мнению, эмоциональный и смысловой тон монолога Ариадны, передавая ее скорбь и глубокую тоску, но и в какой-то мере отождествляет себя с образом Ариадны. Деконструкция произведения Монтеверди помогает Мэри Джейн Лич не только найти новое звучание музыки итальянского композитора, и создать новое, синтетическое единство, но также примерить на себя образ Ариадны, который Мэри Джейн несет через всю свою жизнь.

2.3.5. Феминистские опыты деконструкции

Вдохновленная образом Ариадны и музыкой Монтеверди, Мэри Джейн приступила к созданию оперы «*Ariadne of Knossos*» («Ариадна Кносская») — грандиозной попытке воссоздать доэллинистический образ Ариадны — изначально почитаемой на Крите богини — путем деконструкции античных

источников, рассказывающих миф об этой героине¹¹⁴. Лич заметила определенную историческую несправедливость: в любой из популярных и довольно поздних поэтических версий Ариадне уделяется не так много внимания; из главного действующего лица она превратилась во второстепенного персонажа, который, влюбившись с первого взгляда в чужеземца Тесея, предает свою родину и семью.

В 1995 году в процессе изучения мифа об Ариадне Мэри Джейн Лич узнала о существовании его более раннего — и, соответственно, более аутентичного — варианта: «В некоторых ранних произведениях я работала с традиционным мифом, а затем натолкнулась на труды Каролин Хайльбрун, писательницы-феминистки, которая также писала романы под именем Аманда Кросс. Одна мистическая книга этого автора, *a la magnum opus* Джеймса Джонса “Улисс”, была [выстроена] вокруг Ариадны. И меня это заинтересовало. <...> Я стала просматривать все ранние греческие тексты об Ариадне и даже те вещи, которые побуждали меня фантазировать о том, как разворачивались события. Это было очень увлекательно, потому что политика наложила на миф сильный отпечаток — в нем то и дело звучат оправдания того, почему тебе приходится иметь дело с людьми, оккупировавшими страну; в этом же ряду — множество запутанных политических вопросов, связанных у нас с Ближним Востоком, и другие похожие вещи. Это объясняет трансформацию Тесея из солдата-насильника (каковым он изначально представлялся) в героя и Ариадны — из божественной царицы в

¹¹⁴ Напомним сюжет самого распространенного варианта мифа: Тесей, сын афинского царя Эгея, принц Афин, отправился на Крит, чтобы положить конец жертвоприношениям, которые требовал критский царь Минос. Когда Минос приехал за данью в третий раз, Тесей решил сам отправиться в качестве «жертвы» и помериться силой с Минотавром — чудовищем из лабиринта, на съедение которому обрекали невинных людей. В лабиринте Тесей убил Минотавра, а выбраться живым и не заблудиться в бесконечных хитросплетениях ему помогла Ариадна, сестра Минотавра. Влюбившись в Тесея, Ариадна подарила ему клубок ниток: разматывая нить за собой, Тесей пометил путь сквозь лабиринт, что впоследствии дало ему возможность вернуться к выходу. По другой версии, он спасся из лабиринта благодаря сиянию, излучаемому венцом Ариадны.

девочку, которая отказывается от всего ради первого попавшегося симпатичного парня» [347].

Древний миф уходит корнями в Минойскую эпоху, когда Ариадна считалась Критской богиней [см. 50, 79–81]; ее культ был тесно связан со священным лабиринтом — точнее, Ариадна была его владычицей. Миф изменился до неузнаваемости после завоевания Крита греками (около 1500–1100 лет до н. э.): Тесей стал народным героем, священный бык — ужасным чудищем, а Ариадна, при всей своей мудрости, — почти бытовым персонажем. В итоге скрытые во мраке истории события известны нам в варианте, изложенным победителями-греками.

Мэри Джейн Лич решила восстановить справедливость по отношению к изначально очень сильному и драматичному герою и создать монументальный памятник доэллинистической Ариадне. Перед тем, как приступить к сочинению оперы¹¹⁵, композитор провела серьезную исследовательскую работу, изучив значительное количество литературных источников¹¹⁶. Был выбран следующий состав исполнителей: два сопрано, поочередно представляющие партию Ариадны («я использую два сопрано для характеристики Ариадны, чтобы показать двойственность ее характера» [347]), тенор (Тесей), а также женский хор, смешанный хор, струнный ансамбль, драматические актеры и танцоры. Оперу планируется воплотить в духе традиционного греческого театра, в котором используются только два или три актера и хор. Лич так характеризует будущую постановку: «Певцы не должны участвовать в сценическом действии. Все

¹¹⁵ На данный момент сочинены следующие фрагменты: «O Magna Vasti Creta» («О, могучий Крит»), «Call of the Dance» («Призыв к танцу»), «Ceremony of the Bull» («Церемония Быка»), «Call to the Ceremony» («Призыв на церемонию»), «The Sacred Dance» («Священный танец»), «Minos» («Минос»), «Theseus Arrives» («Прибытие Тесея»), «I Sing of Warfare» («Я пою о войне»), «Hear My Voice» («Слушай мой голос»), «The Great Goddess» («Великая Богиня»), «The Crane Dance» («Танец журавля»), «Labyrinthus» («Лабиринт»), «O, My Sisters!» («О, мои сестры!»), «Dance of Fear» («Танец страха»), «Glorious Ariadne» («Слава Ариадне»).

¹¹⁶ Со списками проработанных источников и используемых в либретто произведений можно ознакомиться на ее сайте [278–280].

драматическое действие будет выполняться актерами/танцорами под звучащую музыку. Солисты также могут петь и другие партии, не только Ариадну и Тесея. Важную роль будет играть и сценическое оформление, включающее в себя проекции, простые декорации, бутафорию и освещение» [280].

В качестве либретто Мэри Джейн использует тексты из разных источников (все они перечислены на ее сайте): это фрагменты из произведений Эсхила, Еврипида, Софокла, Аристофана, Вергилия, Сенеки («Федра») и другие. Либретто полиязычно: встречаются фрагменты на латыни и на итальянском языке, но большая часть текста написана на греческом¹¹⁷.

Однако отчетливо прослеживающийся нарратив в либретто отсутствует — по крайней мере, такое впечатление складывается при изучении уже написанных номеров оперы. Но композитор и не стремилась к буквальному отражению сюжета — гораздо важнее для нее было передать общую атмосферу. Каждая из созданных пьес — это либо цельная, философски обобщенная характеристика того или иного образа, либо коллективная сцена-ритуал. Так, на данный момент имеются характеристики Миноса (в «Minos»), участвующего в общей ритуальной сцене; Тесея («I Sing of Warfare»), в которой он предстает агрессивным воинственным персонажем. Наиболее обширно представлен образ Ариадны — в каждой из пьес, и в сольных, и в коллективных сценах, воспеваются ее божественный образ, ее величие. Она сама принимает непосредственное участие в молитвенных обрядах (таковы, например, «Call to the Ceremony», «The Crane Dance», «Call of the Dance») и воспевается как почитаемая богиня: в «Glorious Ariadne» и «O Magna Vasti Creta» (в которой также восхваляется Крит) и в общих ритуальных сценах — «Ceremony of the Bull», «The Sacred Dance».

На фоне перечисленного выше ярко выделяется своим драматизмом хоровая сцена «Theseus Arrives»; прибытие Тесея нарушает священную атмосферу Крита,

¹¹⁷ Интересная деталь: Лич комментирует, что при произношении греческих слов необходимо добавлять итальянский акцент.

а впоследствии его вторжение разрушает сакральные традиции и матриархальные устои острова, превращая цельный архаичный мир древнего царства в подчиненные греческому патриархату руины. Фигуру Тесея следует трактовать обобщенно: как собирательный образ греческих завоевателей, подчинивших себе Крит.

Музыкальная фактура выдержана в характерном для Лич стиле; вместе с этим, в музыке нарочито подчеркиваются архаичные звучания. Архаичный колорит достигается за счет аскетичности ткани и строгих модальных вертикалей.

Опера как проект имеет не только важное историческое и антропологическое значение, но и носит ярко выраженный феминистический характер: произведение не просто сосредоточено вокруг женского персонажа — Ариадны; вся опера является восхвалением ее образа. «Ариадна Кносская» — это, в крупном плане, грандиозный гимн Ариадне, возвращающий этому легендарному персонажу первоначальное величие.

«Ариадна Кносская» — единственный масштабный композиторский проект в творчестве Лич, и тем примечательнее, что он вдохновлен некоторыми идеями феминизма; при этом феминизм для Лич означает прежде всего восстановление исторической справедливости по отношению к женщинам. Композитор стремится воссоздать изначальный, исторически верный, но забытый образ Ариадны. Ариадна принадлежит скорее мифологическому прошлому, но проблема женского голоса в культуре актуальна и для гораздо более поздних, уже собственно исторических эпох. Представителям феминизма свойственно обращать внимание на тот факт, что большинство произведений культуры и искусства были созданы мужчинами, плохо понимавшими женскую психологию и не стремившимся ее достоверно отобразить. Тем самым, к «женскому голосу» обычно примешивается «мужской», корректирующий и искажающий на свой лад его первоначальное звучание; и даже в тех случаях, когда мы имеем дело с немногочисленными текстами, созданными непосредственно женщинами, формы выражения в них

неизбежно подстраиваются под стандарт доминирующей мужской культуры. Задачей для феминистической художницы в таких случаях является попытка реконструировать собственно женское высказывание или, по крайней мере, пояснить противоречивость той культурной ситуации, в которой это высказывание рождалось. Ярким примером подобного подхода является в чем-то уникальное для творчества Лич произведение «Coprohalia, la la la», написанное в 2002 году для двух сопрано и записи.

Копролалия — вид вокального (или речевого) тикового расстройства, при котором человек испытывает непреодолимую потребность в постоянном использовании обсценной лексики без всякого повода. Принято связывать это явление с синдромом Туретта (наследственным неврологическим расстройством, характеризующимся наличием у человека определенного количества моторных и голосовых тиков), однако копролалия сама по себе не является обязательным симптомом болезни Туретта.

Болезнь была впервые описана в научной литературе в XIX веке, однако считается, что впервые ее симптомы были указаны в средневековом трактате «Malleus Maleficarum»¹¹⁸ (известном как «Молот ведьм») Генрихом Инститором (латинизированный вариант фамилии Крамер) и Яковом Шпренгером; состояние, похожее на болезнь Туретта, было описано инквизиторами как одержимость. Люди с подобными симптомами пугали своих современников; распространено мнение, что их вполне могли обвинить в колдовстве или счесть одержимыми.

В научных статьях (и не только) неоднократно приводится следующий, описанный в «Молоте ведьм» монахами случай: «Одержимость в нем можно было наблюдать и тогда, когда он проходил мимо церкви и преклонял колени для

¹¹⁸ Трактат «Malleus Maleficarum, Maleficas, & earum hæresim, ut phramea potentissima conterens» («Молот Ведьм, уничтожающий Ведьм и их ереси, подобно сильнейшему мечу») был написан в 1486 году инквизиторами, монахом доминиканского ордена Генрихом Крамером и профессором Кёльнского университета, теологом и демонологом Яковом Шпренгером. Трактат был буквально «настойной книгой» инквизиторов, фактически — подробным руководством по обнаружению ведьм.

приветствия славнейшей девы. В этот миг дьявол высовывал свой язык изо рта одержимого и на вопрос, поставленный больному, не может ли он от этого воздержаться, он отвечал: “Я никак не могу противиться этому. Бес владеет всеми моими членами и органами — горлом, языком и грудью, чтобы говорить и кричать, когда ему захочется. Я слышу слова, которые он через меня говорит. Но я не могу ему сопротивляться. И чем благоговейнее прислушиваюсь я к проповеди, тем упрямее мучит он меня и при этом высовывает язык”.

В церкви святого Петра имеется одна колонна, доставленная туда из храма Соломона. Чудодейственная сила этой колонны давала неоднократно исцеления от одержимости, так как Христос при проповеди в храме Соломона опирался на нее. Я хотел испытать, не удастся ли помочь больному там, но и это не помогло. Неисповедимые пути Господни указали другой путь исцеления. Несмотря на то, что одержимый пробыл весь день и всю ночь привязанным к указанной колонне, злой дух ни за что не хотел его покинуть. На следующий день, после прочтения разных экзорцизмов в присутствии столпившегося народа, нечистый был спрошен, на какую часть колонны облокотился Христос. В ответ на это он ухватился зубами за нее и, завывая, воскликнул: “Здесь стоял он! Здесь стоял он!” Но выходить из больного он упорно отказывался. На вопрос, почему он отказывается, им был дан ответ: “Из-за Ломбардов”. Спрошенный о причине этого заявления, он ответил по-итальянски: “Все делают так и так”, причем он назвал отвратительнейший порок распутства. После этого священник спросил меня: “Отче, что обозначают те итальянские слова, которые бес только что произнес моим ртом?” Когда я ему дал объяснение, он сказал: “Слова я слышал, но не мог их понять”. Как потом оказалось, этот вид одержимости мог быть излечен только постом и молитвою, согласно словам Спасителя в Евангелии: “Этот вид бесов не чем иным не изгонится, кроме как постом и молитвою”. Один епископ святой жизни, который был изгнан турками из своей епархии, избавил его, божьей милостью, от недуга и отпустил его радостным на родину, после того как провел с ним всю четырехдесятницу на воде и на хлебе, в посте и молитве» [159, 265–266].

По словам Мэри Джейн Лич, пьеса была написана под впечатлением от исторических документов, рассказывающей об охоте на ведьм¹¹⁹. Написанная на текст провансальской поэтессы XII века Кастеллозы, мелодия произведения выдержана в духе песен трубадуров. Однако постепенно сквозь изысканную любовную лирику текста прорываются совершенно противоположные по «штилю» грубые, нецензурные выражения; количество подобных возгласов постоянно увеличивается.

Произведение написано на несколько избранных строк стихотворения Кастеллозы «*Ia de chantar non degra aver talan*», в переводе на английский язык.

Таблица № 6. М. Дж. Лич, *Coprolalia, la la la*. Текст произведения.

<i>Ia de chantar non degra aver talan</i> в переводе М. Дж. Лич	<i>Ia de chantar non degra aver talan</i> оригинальный текст	Перевод на русский язык
God knows I should have had my fill of song – the more I sing the worse I fare in love, and tears and cares make me their home; I've placed my heart and soul in jeopardy, and if I don't end this poem no it will already be too long.	<i>Ia de chantar non degra aver talan</i> car on mais chan e pieitz me vai d'amor, que plaing e plor fant en mi lor estatge, car en mala merce ai mes mon cor e me, e s'en breu no.m rete, trop ai faich lonc badatge.	У меня не должно быть желания петь, ведь чем больше я пою, тем хуже мне в любви; плач и слезы нашли во мне свой дом, моей душе и моему сердцу нет пощады, и если я не закончу эту поэму, мое ожидание будет слишком долгим <i>(продолжение таблицы см. на следующей странице).</i>

¹¹⁹ «Я написала эту пьесу, когда работала над проектом о ведьмах, пытаюсь найти объяснения, по какой причине людей называли ведьмами. Мне кажется, что речевые тики болезни Туретта были очень пугающими, и поэтому людей, страдающих этим заболеванием, могли называть ведьмами» [232].

Oh handsome friend, just once before I die of grief, show me your handsome face; the other lovers say you are a beast — but still, though no joy comes to me from you, I'm proud to love you always in good faith, with an unfickle heart.	Ai! Bels amics, sivals un bel semblan mi faitz enan q'ieu muoira de dolor, qe l'amador vos tenon per salvatge, car ioia no.m ave de vos, don no.m recre d' amar per bona fe totz temps ses cor volatge.	О, прекрасный друг, только единожды, прежде чем я умру от горя, покажи мне свое красивое лицо; другие влюбленные говорят, что ты чудовище — но все же, хоть и радости от тебя я не получаю, я все равно горжусь тем, что люблю тебя преданно, с непоколебимым сердцем.
Since I saw you, I've been at your command, and yet it's brought me naught for you've sent neither Messages nor envoys. And if you wouldn't feel a thing, for since no sustains me a little pain won't drive me mad.	Despois vos vi fui al vostre coman et anc per tan, amics, no.us n'aic meillor, que preiador no.m mandetz ni messatge que ia.m viretz lo fre, amics, non fassatz re. Car iois no mi soste a pauc de dol non ratge.	С тех пор, что вас увидела, была я в вашей власти, и никогда, о друг, у меня не было лучшего. Но не шлите мне ни воздыхателя, ни вестника, ибо увидите, что это зря. Друг, не делайте ничего. Ибо радость со мною не остается. Едва от боли не схожу с ума ¹²⁰ .

Форма произведения строфическая, с чертами рондо (в качестве рефрена выступает первая строфа); пьеса состоит из шести секций.

Схема №4. М. Дж. Лич, Coprolalia, la la la. Распределение текста и музыкального материала.

Текст	1 строфа	1 строфа	2 строфа	1 строфа	3 строфа	1 строфа
Мелодия	A	A	B	A	B	A
Такты	1–13	14–26	27–37	38–50	51–61	62–75

Первая строфа исполняется певицами в унисон, все остальные звучат в каноне. Отдельные бранные слова, которые исполнительницы не вокализируют, а проговаривают или даже выкрикивают (нотация при этом напоминает

¹²⁰ Русский текст данной строфы приводится в переводе Дмитрия Голдобина.

Sprechstimme), появляются в третьей секции. Постепенно они звучат все чаще, и в конце концов заменяют собой целые фразы стихотворного текста. В итоге в последней секции пьесы узнаваемая мелодия звучит в записи, а партия живых исполнителей испещрена непристойностями. Однако в последних тактах, после столь грубого высказывания, исполнители словно приходят в себя и повторяют последнюю строчку первой строфы как полагается, в ее изначальном виде, с характерной пометкой «sweetly».

Пример №35. М. Дж. Лич. «Coprolalia, la la la», тт. 72–76.

72

S1 screw-ing suck-ing bitch-ing piss-ing cunt bitch ing fuck wad! It will al - rea - dy - be too - long. *sweetly*

S2 Cunt! Fuck-ing lick-ing screw-ing piss-ing shit-ting cock suck-ing Ass-hole! It will al - rea - dy - be too - long.

T1 now, it will al - rea - dy - be too - long.

T2 end this po - em now, it will al - rea - dy - be too - long.

73

1

2

3

4

Обращаясь в своей пьесе к мрачным событиям позднего Средневековья, Лич воссоздает обобщенный, условный образ песен трубадуров, используя характерные черты — диатонику, эолийский лад, несложную ритмику и мелодику, добавляет к солисткам бурдон (квинту *ре-ля*) в качестве аккомпанемента.

Различные невралгические и психические заболевания, неизвестные людям того времени, были весомым основанием обвинять несчастных не только в одержимости, но и в колдовстве — как мы знаем, редкому человеку удавалось

доказать свою невиновность. Среди десятков тысяч жителей Европы, погибших в процессе «охоты на ведьм», большую часть составляли женщины, чье положение в обществе того времени и без этого было не самым приятным. Учитывая этот контекст, понятен акцент в пьесе Мэри Джейн Лич на женском образе — композитор использует женские голоса, а также обращается к женской поэзии XIII века. Однако, обратившись к личности самой Кастеллозы, можно предположить о наличии в пьесе Лич некоторых неочевидных смысловых деталей.

Светская музыкальная и поэтическая культура Средневековой Европы, по очевидным обстоятельствам, была, как уже отмечалось, преимущественно мужской; однако до нашего времени все же дошли немногочисленные образцы женской лирики, большую часть которых представляют кансоны и поэмы девушек Прованса. Творчество провансальских поэтесс XIII века, которых стали называть «тробаирицами» (*trobairitz*, феминитив от слова «трубадур»), вызвало большой интерес у современных исследователей и стало предметом споров и обсуждений¹²¹; а поэзия Кастеллоза рассматривается некоторыми исследователями с позиций феминизма [276].

Произведения тробаириц, к числу которых относится и Кастеллоза, — это полноценные образцы куртуазной поэзии, написанные, однако, от женского лица. Поэтессы взывали к возлюбленному подобно тому, как это делали рыцари, посвящая свои стихи Прекрасной Даме. Тробаирицы могли петь о страсти и о безответной любви, о красоте своего избранника и его жестокости, и так же, как и

¹²¹ «Творчество поэтесс, как правило, женщин высокого рода — тробаириц, — было женским аналогом творчества трубадуров XII–XIII веков и создавалось лириками, представительницами куртуазной поэзии, жившими и пишущими на юге Франции, в регионе, который теперь называется Окситанией. <...> Тробаирицы играют уникальную роль в средневековом мире трубадуров, в основном из-за исключительного положения женщин в патриархальном обществе. Это относится и к их творчеству, которое практически полностью вписывается в поэтический кодекс мужской лирики трубадуров. Это один из редких моментов в истории, когда женщины, более-менее сформированная группа, напрямую говорят с нами. Из их песен мы можем узнать, как женщины-поэтессы представляли себе куртуазную любовь» [425, 130].

мужчины-трубадуры, они воплощали свои чувства в изысканной стихотворной форме.

Сохранилось не так много сведений о Кастеллозе (XIII в.); девушка была родом из Окситании, ее мужем являлся некий Турк де Майрон, но свои стихи она посвящала своему возлюбленному — Лорду Арману де Бриону, вероятно, человеку, принадлежавшему к более высокому дворянскому роду, чем она. В своих стихах Кастеллоза довольно часто говорит о жестокости своего избранника: «Именно Кастеллоза и графиня де Диа считают своих возлюбленных полностью ответственными за их несчастье, так же, как и многие трубадуры упрекали своих Дам в жестокости, пренебрежении или высокомерии. Кастеллоза даже использует свои страдания в качестве угрозы: если он позволит ей умереть, то его вина будет велика. <...> Песни Кастеллозы возникли, как нам видится, под воздействием смеси внешних и внутренних причин, а в некоторых случаях ситуация представляется далеко не ясной. В *Amics, s'ie 'us trobes avinen* влюбленная страдает от жестокого и обидного поведения своего возлюбленного: “Я считаю, что ты зол, жесток и коварен по отношению ко мне”» [425, 134–136].

Кастеллоза в своем творчестве (пусть и дошедшем до нас в очень скромном объеме — всего четыре стихотворения) концентрируется на описании своих страданий. Так, Питер Донке замечает, что песни Кастеллозы «являются размышлениями о ее собственной мучительной любви, о том, как она унижает себя и знает, даже продолжая надеяться, что счастливое будущее невозможно. Даже если она обращается к своему возлюбленному и к слушателям, она произносит монологи в глубоком одиночестве» [219, 132]. В настоящий момент сложно однозначно трактовать строки стихотворений Кастеллозы; возможно, они свидетельствуют о ее чувствительности, эмоциональности и очень болезненном восприятии своих переживаний. Но, может, ее строки о грубости, унижении и страдании относятся не только к чувствам?

Примечательна одна деталь пьесы «Coprolalia», которая и дает нам основание представить лирическую героиню человеком униженным, вынужденным облекать свою скорбь, страдания в форму высокой поэзии: это та самая пометка «sweetly» в окончании пьесы, когда солистки, словно спохватившись, торопятся вновь надеть маску благообразной покорности.

В «Coprolalia» цельный женский образ раздвоен, и с психологической точки зрения, и с собственно музыкальной; «раздвоенность» начинает проявляться в пьесе постепенно, ее ощущение нарастает с каждым следующим шагом и приводит в итоге к экспрессивной кульминации. Проследить рост «раздвоения» личности героини можно, обратив внимание на некоторые детали: выбрав для своего сочинения именно двух «живых» солисток, Лич дает им спеть первую строфу в унисон, показывая слушателю их единство. Произведение — ни в коем случае не дуэт; текст и само высказывание от первого лица играет здесь определяющую роль. Начиная со второй секции (спустя минуту звучания), цельный женский образ раздваивается в буквальном смысле: партии голосов начинают звучать канонически (с интервалом вступления в полтакта). Агрессия, злоба, болезненная обида, выраженные экспрессивной лексикой, прорываются сквозь изысканные словесные кружева постепенно — сначала в виде отдельных слов (звучащих не одновременно — в разные моменты исполнения одной и той же мелодии певицами), а в последней, кульминационной секции образуя длительные, непрерывные отрезки. В этом разделе два лика одной и той же героини преподносятся синхронно — в то время как включившаяся в данной секции запись транслирует поощряемый обществом образ горячо любящей и при этом покорной женщины, живой голос кричит от боли во всю мощь, концентрируя со всей возможной экспрессией крайнюю степень отчаяния лирической героини.

При всей изощренности смысловой конструкции, тонкой сети неочевидных аллюзий, «Coprolalia, la la la» удивляет лаконичностью и экономностью используемых выразительных средств. Переплетая в своей пьесе явления самого

разного рода — невралгические и психические заболевания, несколько мифологизированные представления об «охоте на ведьм», уникальный феномен женщин-трубадуров в Провансе XIII века, — Лич умудряется всего за пять минут звучания пьесы создать глубокое экспрессивное высказывание; с одной стороны — абсолютно личное, но с другой — объективное, говорящее с нами на условном языке куртуазной поэзии о болезненных темах современного общества.

В творчестве Мэри Джейн Лич претворяются многие актуальные и распространенные тенденции новейшей музыки; сознательно не заключая себя в рамки того или иного стилевого направления («Мое творчество включает в себя все доступные элементы»¹²²), композитор также подчеркивает свою самостоятельность и независимость в отношении творческого процесса: «Я сама изобрела метод, которому следую, и уже позже обнаружила людей, которые работали в том же духе». В отрицании какой-либо исторической преемственности заключается парадокс композиторской самоинтерпретации; возможно, подобная позиция вызвана отсутствием систематического музыкального образования. Лич в большей степени обучалась музыке самостоятельно, но, вероятно, это помогло ей в полной мере выразить себя в музыке, не потерять искренность и непосредственность высказывания, обрести самобытность и оригинальность.

Характерные черты творчества Лич сформировались эмпирическим путем: «решающее влияние на меня оказали не другие композиторы, музыкальные стили или направления, а мои собственные исследования и открытия в сфере акустики» [296, 119]. Но первоначальным импульсом для композиторской практики послужил исполнительский опыт Лич, а именно — ее непосредственное знакомство и исполнение европейской музыки Елизаветинской эпохи, что неоднократно подчеркивает композитор в своих интервью. Влияние старинной

¹²² Из личной переписки (см. Приложение 1).

музыки выражается не только в особенностях мелодики, гармонии, фактуры произведений Лич и ее любви к полифоническим приемам, но и в непосредственном обращении к произведениям эпохи Ренессанса и барокко. Многие компоненты старинной музыки, экспериментальный подход к композиции и минималистские техники в результате не только образуют в творчестве Лич сложное синтетическое единство, но и вступают в активное взаимодействие.

Обращаясь к европейскому музыкальному материалу эпох Возрождения и барокко, Лич ведет с ним творческий диалог; композитор не только деконструирует некоторые произведения, стремясь дать им новое звучание, но и иногда даже отождествляет себя с их лирическими героями. Создавая произведения на основе сочинений Дауленда, Монтеверди, Баха, а впоследствии и Брукнера, Моцарта, Лич путем деконструкции стремится очистить их звучание от любых навязанных смыслов, стереотипов, давая нам как слушателям возможность заново познакомиться с давно известным музыкальным текстом, потонувшим в огромном количестве исполнительских и герменевтических интерпретаций. Лич открывает в первоисточниках — произведениях, которые кажутся нам изученными и известными до последней детали, — новое, не слышимое ранее музыкальное измерение, акцентируя в их звучании эфемерные и сложноуловимые акустические феномены. Для Мэри Джейн Лич важно обращаться к явлениям, лежащим за пределами очевидности; это проявляется и в ее композициях для умноженных тембров, главной особенностью которых в итоге является не монотембровость и стремление достичь ансамблем звучания единого инструмента (как это можно было бы представить себе, руководствуясь исключительно комментариями композитора к своему творчеству), а выявление «потусторонней», не отраженной в нотной записи акустической реальности.

Интерес к неочевидным вещам проявляется в творчестве Лич и на смысловом уровне. То, как Лич работает с чужой музыкой, стремясь обнаружить

в ней новые, не обнаруженные ранее грани звучания, можно уподобить тому, как она вслушивается в человеческую культуру, отыскивая забытые, заглушенные с течением времени или же безнадежно искаженные голоса страдающих людей. Постмодернистское недоверие к уже сложившимся историческим и мифологическим нарративам, недоверие к текстам, артефактам, произведениям искусства, естественным образом пересекается у Лич с феминизмом; характерно, что подобные идеи у композитора обнаруживаются в самом масштабном и долгоиграющем проекте — ее опере «Ариадна Кносская», и в самом скандальном с точки зрения текста произведении — «Coprohalia, la la la». При этом Лич никогда не выступает с громкими политическими лозунгами (как это любят делать многие другие композиторы США), но приглашает нас к внимательному, вдумчивому вслушиванию в историю.

Вуалируя идейное содержание своей музыки, избегая прямолинейности, как смысловой, так и непосредственно акустической, Мэри Джейн Лич своей музыкой расширяет горизонты нашего слышания, делая нас более восприимчивыми и чуткими. Так за изысканной простотой и прозрачностью музыки Лич, хорошо заметными уже при первом с ней знакомстве, кроются целые музыкальные миры, доступные только внимательному и небезразличному слушателю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Основной элемент современного искусства – не идея,
а исследование и расширение способности чувствовать.
(Даже если это идея, то она относится к формам чувства.)*

Сьюзан Сонтаг [140, 312]

Экспериментальная музыка США вбирает в себя широкий спектр разнородных явлений. Экспериментализм представляется некой широкой эстетической платформой, способной объединить в себе самые разные формы и форматы художественного выражения, вне зависимости от стиля и от характера используемых музыкального материала, техник, инструментария. Осознаваемая как альтернатива европейскому авангарду и сложности сериализма, экспериментальная музыка США претерпела эволюцию — от радикальных экспериментов композиторов Нью-Йоркской школы и участников объединения *Fluxus* до многообразных форм современного экспериментального искусства. В центре внимания эксперименталистов — не столько самоцельная новизна, сколько переосмысление самой природы творчества, роли композитора, исполнителя и слушателя, а также процесса восприятия музыки. Композиция перестает быть средством личного высказывания и становится открытым исследованием, направленным на изучение звука как акустического явления и процессов восприятия звучащего мира, со всей их индивидуальностью.

Кристаллизовавшаяся в творчестве Джона Кейджа, Дэвида Тюдора, Крисчена Вулфа и Мортона Фелдмана эстетика экспериментализма получает развитие в творчестве их младших современников и последующих поколений авторов. К таким основополагающим особенностям экспериментализма, как индетерминизм, проявляющийся на разных уровнях музыкальной композиции,

отказ от личного самовыражения (или, по крайней мере, стремление к этому), смещение фокуса с конечного результата композиции на сам процесс, во многом аналогичный научному, добавляются следующие, характерные именно для современного этапа развития данного явления:

- меньшая радикальность и бóльшая компромиссность: нахождение таких форматов, в которых экспериментальная эстетика и более традиционные для академической музыкальной традиции (в том числе европейской) способы выражения успешно сосуществуют;
- реабилитация эмоциональности, возможности любоваться красотой и испытывать эмпатию, без сентиментализма и романтизации;
- тяготение к междисциплинарности и мультимедийности, интерес к визуализации и скульптурированию звука (на грани с саунд-артом);
- синкретизм, многомерность, способность бесконфликтного сосуществования разных стилей и направлений в рамках общей экспериментальной эстетики;
- возможность сочетания экспериментальности с традиционной опусностью (с определенными оговорками).

Представленные в настоящем исследовании очерки о творчестве Джеймса Тенни, Элвина Люсье и Мэри Джейн Лич представляют три различных способа воплощения экспериментальной эстетики в посткейджевскую эпоху. Несмотря на стилевые и технические различия, этих американских композиторов объединяет внимание к акустическим явлениям, исследовательский подход к материалу и стремление к расширению границ музыкального опыта и слухового восприятия. Их работы представляют не только воплощение идей Кейджа, но также их трансформацию в соответствии с изменившимися культурными, социальными и, разумеется, техническими условиями.

Важной особенностью современного экспериментализма представляется также то, что ему, наконец, по-настоящему удастся исполнить завещание Джона Кейджа об освобождении звука. Только теперь это касается не только отношения к музыкальному материалу. Если в середине XX века экспериментализм заявлял о разрыве с художественной историей, то сегодня мы наблюдаем процессы диалога и синтеза — с академической традицией, с другими видами искусства. Радикализм и «юношеский» максимализм нейтрализуются, и нет более необходимости шокировать публику экспериментальными форматами, отрешиваться и отказываться от чего-то традиционного и привычного.

Современные авторы претворяют идеи экспериментальной музыки, демонстрируя их устойчивость, гибкость и потенциал для дальнейшего развития. Они находят пути и способы самовыражения, в которых экспериментальная эстетика проявляется в полной мере, но при этом органично сосуществует практически с чем угодно. Композитор и художественный руководитель женевского ансамбля *Contrechamps* Серж Вюй, рассуждая о подходах к исполнению экспериментальных партитур, замечал: «Для того, чтобы музыка жила, нам нужно позволять себе немножко больше свободы. А экспериментальные сочинения сфокусированы именно на этом аспекте: ты берешь только момент свободы и работаешь над ним» [4]. И, кажется, обрести эту свободу — свободу самовыражения, свободу воспринимать и принимать звучание мира таким, какое оно есть, свободу от навязанных смыслов и конфликтов — нам, наконец, удастся.

Предпринятое исследование приводит нас к выводу, что сегодня не приходится говорить о существовании некой единой экспериментальной школы или о чистоте экспериментализма, о приверженности всех его представителей заветам Джона Кейджа. Те, кто не симпатизировал этому направлению искусства с самого начала, имеют определенные основания заявлять об исчерпанности его потенциала. Однако не случайно многие музыканты в разных странах мира

продолжают определять свое творчество как экспериментальное, а, с другой стороны, в произведениях композиторов, воздерживающихся от того, чтобы причислять себя к эксперименталистам, можно обнаружить экспериментальные установки. Все это свидетельствует о том, что, утратив отчасти цельность и радикализм, экспериментализм сохранил свою идентичность, а главное — жизнеспособность и плодотворность, по-прежнему является важной частью современных художественных процессов. И в наши дни он продолжает оставаться продуктивной художественной стратегией, сохраняющей связь с идеями прошлого и порождающей вместе с тем новые формы музыкального творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агаронян К. Р.* Ариадна американского постминимализма: творческий портрет Мэри Джейн Лич // Студенческое научно-творческое общество в истории Московской консерватории / ред.-сост. А. С. Пастушкова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. — С. 184–207.
2. *Агаронян К. Р.* Джеймс Тенни: спектрализм «по ту сторону Атлантики» // Музыкальная академия. — 2025. — № 3. — С. 142–161.
3. *Агаронян К. Р.* Диалог с прошлым в творчестве Мэри Джейн Лич: на пути к слышанию // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. — Том 11, выпуск 1. — С. 154–221.
4. *Агаронян К. Р.* «Для того, чтобы музыка жила, нам нужно позволять себе немножко больше свободы...»: [диалог с Сержем Вюем]. — 2021. — [Электронный ресурс] URL: https://stravinsky.online/dialogue_serje_vuille_chr_agaronyan (дата обращения: 01.10.2025).
5. *Агаронян К. Р.* «Реальность интереснее теоретических моделей»: интервью с Арманом Гушчяном. — 2017. — [Электронный ресурс] URL: http://stravinsky.online/arman_gushchian_rielnost_interiesnieie_teorietichieskikh_modieli (дата обращения: 12.03.2019).
6. *Агаронян К. Р.* Техника умножения тембра: современная композиторская практика и ее пояснения у Мэри Джейн Лич // Термины, понятия и категории в музыковедении = Terms, concepts and categories in musicology: IV Международный конгресс Общества теории музыки : Казань, 2–5 октября 2019 года : материалы конгресса / ред. М. Е. Гирфанова, А. Т. Гумерова, В. Р. Дулат-Алеев [и др.];— Казань: Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, 2021. — С. 76–88.
7. *Агаронян К. Р.* Экспериментализм в музыкальной теории Джеймса Тенни: форма и ее восприятие // Журнал Общества теории музыки. — 2025.— Выпуск 4. — С. 63–78.

8. *Агаронян К. Р.* «Meta+hodos» Джеймса Тенни: методология анализа музыки от американского эксперименталиста // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу = Tenth European music analysis conference: тезисы докладов / [ред.-сост.: К. В. Зенкин и др.]. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2021. — С. 248–250.
9. *Акопян Л. О.* Авангард // Музыка последнего столетия: теория и история. Государственный институт искусствознания. — [Электронный ресурс] URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/content/part2/trends/#link-avangard> (дата обращения: 02.02.2025).
10. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
11. *Акопян Л. О.* Case Study: США (часть 1) // Искусство музыки: теория и история. — 2023. — № 28. — С. 176–282.
12. *Акопян Л. О.* Case Study: США (часть 2) // Искусство музыки: теория и история. — 2023. — № 28. — С. 286–385.
13. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. Учебник для высших учебных заведений. — СПб: Композитор, 2006. — 720 с.
14. *Алексеева А. Ю.* Композиторская техника Майкла Наймана: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2021. — 221 с.
15. *Амрахова А. А.* Как возможна музыкальная форма «без музыки»? // Международный журнал исследований культуры. — 2017. — №3 (28). — С. 45–51.
16. *Амрахова А. А.* Когнитивный взгляд на формообразование в современной музыке // Musiqi Dünyasi. — 2014. — № 1 (58). — С. 7037–7055. — [Электронный ресурс] URL: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/58/6.pdf> (дата обращения: 02.06.2025).
17. *Амрахова А. А.* Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции // Журнал Общества теории музыки. — 2022. — №3 (39).

— С. 14–25. — [Электронный ресурс] URL: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2022_3_%2839%29_2_Amrakhova_Classification_modern_composition_0.pdf (дата обращения: 02.06.2025).

18. *Амрахова А. А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № (15). — С. 18–29. [Электронный ресурс] URL: https://journalotmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf (дата обращения: 19.06.2025).

19. *Барт Р.* Образ. Музыка. Жест / пер. с франц. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. — 304 с.

20. *Бартов А. А.* Философия современного искусства — создание гиперреальности и деконструкция культуры // Нева. — 2004. — № 11. — [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/11/bart12.html> (дата обращения: 03.03.2018).

21. *Бельтинг Х.* История искусства после модернизма / пер. М. Некрасов. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2025. — 340 с.

22. *Векслер Ю. С.* Йозеф Маттиас Хауэр: «Атональный минималист» // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — Том 4, выпуск 2. — С. 50–61.

23. *Векслер Ю. С.* О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр // Журнал Общества теории музыки. — 2015. — Выпуск 3 (11). — С. 1–11. — [Электронный ресурс] URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_%D0%92%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BB%D0%B5%D1%80%20%28final%29.pdf (дата обращения: 06.11.2024).

24. *Виноградов Ю.* Звуки и вещи. Интервью с Элвином Люсье. — 2017. — [Электронный ресурс] URL: <https://syg.ma/@yuri-vinogradov/zvuki-i-vieshchi-intierviu-s-elvinom-liusie> (дата обращения: 01.12.2018).

25. *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд., испр., доп. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. — 440 с.
26. *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. — М.: Либроком, 2011. — 592 с.
27. *Голенко Е.* Громкое дело: интервью с Филом Ниблоком. — 2007 г. — [Электронный ресурс] URL: <https://stengazeta.net/?p=10003823> (дата обращения: 15.02.2019).
28. *Горохов А. Н.* Фил Ниблок. — 2001 г. — [Электронный ресурс] URL: <https://muzprosvet.ru/phill-niblock.html> (дата обращения: 15.02.2019).
29. *Гуляницкая Н. С.* «Эхо» деконструктивизма в музыке // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее, Материалы международной научной конференции РАМ им. Гнесиных 30 октября – 1 ноября 2007 г. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 58–66.
30. *Данилова А. А.* Джон Кейдж и художественная культура 1950–1960-х годов // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — С. 5–16.
31. *Двужильная И. Ф.* Американский музыкальный минимализм [монография]. — Минск: Вараксин А. Н., 2010. — 283 с.
32. *Дубинец Е. А.* Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. — М.: Издательский дом «Композитор», 2006. — 413 с.
33. *Дубинец Е. А.* Американская музыка второй половины XX века: нотация и методы композиции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. В 2-х томах. — М., 1996. — 170, 100 с.
34. *Дубинец Е. А.* Знаки звуков: о современной музыкальной нотации. — Киев: Гамаюн, 1999. — 314 с.

35. *Зенкин К. В.* Джон Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. науч. конф. / редколлегия: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 67–78.
36. *Зенкин К. В.* Музыка-Эйдос-Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. — М.: Памятники исторической мысли, 2015. — 464 с.
37. *Зернов Н., Карпов В.* Теория радиотехнических цепей. — М.; Л.: Издательство «Энергия», 1965. — 892 с.
38. *Зубов А.* Цент // Большая российская энциклопедия. — [Электронный ресурс] URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/4674755> (дата обращения: 01.01.2025).
39. *Изотова Е. А.* Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60–80-х гг. XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2008. — 20 с.
40. *Изотова Е. А.* Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60–80-х гг. XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2008. — 239 с.
41. *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. — М.: Интрада, 2001. — 384 с.
42. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Интрада, 1996. — 256 с.
43. История современной музыки: музыкальная культура США XX века: учебник для бакалавриата и специалитета / отв. ред. М. В. Переверзева; под ред. С. Ю. Сигиды, М. А. Сапонова. — 2-е изд. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 540 с.
44. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление / пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / ред. Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 15–43.

45. *Кейдж Дж.* История экспериментальной музыки в США // Дж. Кейдж. Тишина: лекции и статьи / пер. Г. Дурново, Е. Миллер, М. Переверзевой, М. Сапонова, Д. Ухова, М. Фадеевой, В. Когана. — Вологда: Полиграф-Книга, 2012. — С. 92–102.
46. *Кейдж Дж.* Описание процесса сочинения «Музыки перемен» и «Воображаемого пейзажа 4» / пер. с англ. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 39–45.
47. *Кейдж Дж.* Предшественники современной музыки / пер. с англ. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 33–38.
48. *Кейдж Дж.* Тишина: лекции и статьи / пер. Григорий Дурново, Елизавета Миллер, Марина Переверзева, Михаил Сапонов, Дмитрий Ухов, Мария Фадеева, Виктор Коган. — Вологда: Полиграф-Книга, 2012. — 384 с.
49. *Кейдж Дж.* Экспериментальная музыка // Тишина: лекции и статьи / пер. Григорий Дурново, Елизавета Миллер, Марина Переверзева, Михаил Сапонов, Дмитрий Ухов, Мария Фадеева, Виктор Коган. — Вологда: Полиграф-Книга, 2012. — С. 18–23.
50. *Кереньи К.* Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / пер. с нем. А. В. Фроловой, Л. Ф. Поповой. — М.: Ладомир, 2007. — 416 с.
51. *Кокс К.* Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / пер. с англ. Н. Сафонова. — 2-е изд. — Москва: Новое литературное обозрение, 2024. — 304 с.
52. *Короткевич Е. Г.* Искусство США. Пути национального самопознания: монография. — М.: Издательство ГИТИС, 2020. — 244 с.
53. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем / пер. с англ. Г. Шульга. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 226 с.
54. *Крамер Л.* Гул мира: Философия слушания / пер. с англ. М. Толстобровой.

— Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023. — 272 с.

55. *Кром А. Е.* Американская музыка XX века: учебно-методическое пособие по курсу «Современная музыка». — Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. — 52 с.

56. *Кром А. Е.* Американский музыкальный минимализм в контексте идеологии «новых левых» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2024. — № 3 (74). — С. 24–28.

57. *Кром А. Е.* Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 6 (53). — С. 75–84.

58. *Кром А. Е.* «Дом мечты» Ла Монта Янга: американский музыкальный минимализм в диалоге с традицией индийской раги // Известия ВГПУ. — 2010. — № 4 (52). — С. 87–89.

59. *Кром А. Е.* Искусство строгих форм: американский минимализм в живописи и музыке // Музыковедение. — 2010. — № 5. — С. 2–7.

60. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Саратов, 2011. — 56 с.

61. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Нижний Новгород, 2011. — 457 с.

62. *Кром А. Е.* Минимализм в контексте традиции американской экспериментальной музыки XX века // Музыка и время. — 2010. — № 11. — С. 18–21.

63. *Кром А. Е.* Музыкальное время и принципы его организации в искусстве американского минимализма // Музыковедение. — 2015. — № 7. — С. 21–25.

64. *Кром А.Е.* Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века: исследование. — Нижний Новгород: Издательский салон, 2010. — 342 с.
65. *Кром А.Е.* Полифонические приемы в репетитивной технике американского минимализма // *Музыковедение*. — 2017. — №11. — С. 23–28.
66. *Кром А.Е.* Полифония в творчестве американских композиторов-минималистов // *Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны (к 50-летию юбилею). Сборник научных статей / науч. ред. и сост.: Т. С. Екименко и др.* — Петрозаводск: Издательство «Версо», 2018. — С. 148–154.
67. *Кром А.Е.* Стив Райх в контексте истории американского музыкального минимализма // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 4: материалы четвертой научно-методической конференции аспирантов и молодых преподавателей ННГК им. М. И. Глинки.* — Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. — С. 74–85.
68. *Кром А.Е.* Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // *Музыкальная академия*. — 2002. — № 3. — С. 209–219.
69. *Кром А.Е.* Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма: автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород, 2003. — 23 с.
70. *Кром А.Е.* Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород, 2003. — 271 с.
71. *Кром А.Е.* Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. — Нижний Новгород: Гладкова О. В., 2004. — 223 с.
72. *Кром А.Е.* Эволюция американского музыкального минимализма в художественном контексте эпохи // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. — 2014. — № 1 (31). — С. 3–6.

73. *Кульбин Н. И.* Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке. — СПб.: Военная типография, 1909. — 7 с.
74. *Лабелль Б.* Акустические территории / пер. с англ. Д. Шалагинов. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 296 с.
75. *Лаврова С. В.* К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2023. — Выпуск 13, № 1. — С. 20–39.
76. *Лаврова С. В.* Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8. Вып. 2. — С. 3–24.
77. *Лаврова С. В.* Особенности психологии восприятия новой музыки: звуки как элементы языка // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. — 2013. — № 2. — С. 3–7.
78. *Лаврова С. В.* Пространство звука и понятие «гештальта» в новой музыке // *Philharmonica. International Music Journal.* — 2017. — № 3. — С. 1–11.
79. *Лаврова С. В., Жукова Г. К.* Психология звукового восприятия: физическая реальность или эстетика? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2014. — № 6 (35). — С. 128–136.
80. *Лаврова С. В., Шекалов В. А.* Когнитивная революция и музыкальная когнитивистика // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 3 (68). — С. 171–185.
81. *Лердал А. У.* Генеративная теория музыки в свете традиций Шенкера и Римана // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — № 4 (24). — С. 20–40. — [Электронный ресурс] URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_4_%2824%29_2_Lerdahl_Generative_music_theory.pdf (дата обращения: 19.06.2025).
82. *Липов А. Н.* «Water Music». Экспериментальная музыка композитора Джона

Кейджа. Статья первая // Культура и искусство. — 2016. — № 5. — С. 643–661. — [Электронный ресурс] URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68266 (дата обращения: 05.11.2025).

83. *Липов А. Н.* Американский музыкальный экспериментализм в начале XX века. Традиции и инновации // США и Канада: экономика, политика, культура. — 2019. — № 3 (591). — С. 112–127.

84. *Липов А. Н.* Быть Джоном Кейджем. Из истории американской экспериментальной музыки. Статья первая. // Философия и культура. — 2017. — № 5. — С. 131–150.

85. *Липов А. Н.* Джон Милтон Кейдж. «4'33» — пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания? Часть 1 // Культура и искусство. — 2015. — № 4. — С. 436–454.

86. *Липов А. Н.* Джон Милтон Кейдж. «4'33» — пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания? Часть 2 // Культура и искусство. — 2015. — № 6. — С. 669–686.

87. *Липов А. Н.* Джон Милтон Кейдж. Взгляд на самого известного композитора американского авангарда XX века // Культура и искусство. — 2022. — № 7. — С. 68–81.

88. *Липов А. Н.* Джон Милтон Кейдж. Музыкант, который изменил лицо музыки XX века // США и Канада: экономика, политика, культура. — 2018. — № 9 (585). — С. 116–127.

89. *Липов А. Н.* Из истории алгоритмической музыки. К музыкальным технологиям будущего. Ч. 1 // Полигнозис. — 2014. — № 1–2. — С. 141–150.

90. *Липов А. Н.* Из истории алгоритмической музыки. К музыкальным технологиям будущего. Ч. 2 // Полигнозис. — 2014. — № 3. — С. 112–122.

91. *Липов А. Н.* Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа и проблемы американского музыкального авангарда XX века // *Обсерватория культуры*. — 2017. — Т. 14, № 6. — С. 702–709.
92. *Лосева О. В.* Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания* / редкол.: И. П. Дабаева (ред.-сост.), О. В. Лосева, А. С. Соколов, И. М. Шабунова (ред.-сост.). — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 123–139.
93. *Люсье Э.* Музыка 109. Заметки об экспериментальной музыке. Предисловие Роберта Эшли / перевод с английского С. Мороз. — СПб.: Jaromír Hladík press, 2020. — 272 с.
94. *Маклыгин А. Л.* Сонорика. Фактурные формы сонорной музыки. Глава 11 // *Теория современной композиции: [учеб. пособие]* / отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 393–398.
95. *Маклыгин А. Л.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus: к 60-летию Юрия Николаевича Холопова* / ред.: В. Ценова, А. Власов, М. Сторожко. — М.: Композитор, 1992. — С. 129–137.
96. *Манулкина О. Б.* Джон Кейдж и история американской музыки // *Научный вестник Московской консерватории*. — 2013. — Том 4, выпуск 2. — С. 83–97.
97. *Манулкина О. Б.* Джон Кейдж: паломничество в страну востока // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. — 2012. — Выпуск № 146. — С. 168–174.
98. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 777, [5] с.
99. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
100. *Медкова М.* Фил Ниблок — музыкальный архитектор // *Музыка для синтезатора*. — 2007. — № 5. — С. 4–16.

101. *Мизонова Е.* «Curiosity» Николая Попова: грани художественного исследования // Музыкальная академия. — 2024. — № 1. — С. 46–59.
102. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие / пер. с фр. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова и А. И. Теймана. — М.: «Мир», 1966. — 352 с.
103. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 480 с.
104. *Назайкинский Е. В.* О психологии звукового восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 383 с.
105. *Немировский Л. Г.* Акустика физическая, физиологическая и музыкальная: Курс лекций, чит. в Петрогр. народной консерватории. — М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. — 216 с.
106. *Ноговицына А. А.* Оперы Майкла Наймана: композиционная техника и драматургия. Выпускная квалификационная работа / научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент Е. Г. Окунева. — Петрозаводск, 2024. — 107 с.
107. *Окунева Е. Г.* Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки. — 2023. — № 4. — С. 92–107.
108. *Окунева Е. Г.* Сериализм в зеркале критической рефлексии 1950-1960-х годов // Музыковедение. — 2019. — № 2. — С. 12–26.
109. *Окунева Е. Г.* Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Петрозаводск, 2021. — 46 с.
110. *Окунева Е. Г.* Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Петрозаводск, 2021. — 538 с.

111. *Окунева Е. Г.* Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. — 2023. — Том 14, выпуск 4. — С. 646–673.
112. *Окунева Е. Г., Слепцова А. А.* «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2022. — № 2 (30). — С. 17–39.
113. *Оливерос П.* Диалоги с окружающей средой. — [Электронный ресурс] URL: <https://syg.ma/@trixz/polin-olivieros-dialoghi-s-okruzhaiushchiei-sriedoi> (дата обращения: 05.08.2019).
114. *Остромогильский И. В.* Философский деконструктивизм и новые методы анализа музыкальной композиции второй половины XX века // Musicus. — 2009. — № 1. — С. 32–36.
115. *Пакконен Ю.* Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыковедение. — 2005. — №1. — С. 26–37.
116. *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. — Roma: Edizioni Aquario, 1970. — 93 с.
117. *Переверзева М. В.* Алеаторика как принцип композиции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 2014. — 569 с.
118. *Переверзева М. В.* Американские композиторы-эксперименталисты в контексте современной культуры США XX века // Науки о культуре — шаг в XXI век: Сб. материалов ежегод. Конф.-семинара молодых ученых (Москва, 8–9 дек. 2005 г.). Том 6. — М.: Рос. ин-т культурологии, 2006. — С. 231–236.
119. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: Жизнь, Творчество, Эстетика. Монография. — 2-е изд. — М.: Юрайт, 2019. — 292 с.
120. *Переверзева М. В.* Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В. С. Ценова; идея «метадиалога» В. М. Барского. —

М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. — С. 268–274.

121. *Переверзева М. В.* Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — С. 127–152.

122. *Переверзева М. В.* Сонорная модальность, или Об одном методе композиции Кейджа // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. науч. конф. / редколлегия: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 126–140.

123. *Портер Дж.* Утраченный звук: забытое искусство радиоповествования / пер. с англ. М. Мирошниченко. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 336 с.

124. *Поспелов П. Г.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. — 1992. — №4. — С. 74–82.

125. *Ровнер А. А.* «Даунтаунное» направление в американской музыке — Дэниел Гуд [Беседа] // Музыкант. — 2003. — № 5. — С. 8–14.

126. *Ровнер А. А.* О поэзии ревербаций и интерференций: [Интервью с Элвином Люсье] // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 158–161.

127. *Росс А.* Дальше — шум: слушая XX век / пер. с англ. М. Калужский, А. Гиндина. — М.: Corpus; Астрель, 2015. — 560 с.

128. *Рясов А. В.* Едва слышный гул. Введение в философию звука / 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 184 с.

129. *Савенко С. И.* Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — С. 5–16.

130. *Савенко С. И.* Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: элита и массы / сост. и ред.: Б. Гецелев, Т. Сиднева. — Н. Новгород: НГК, 2004. — С. 43–50.
131. *Савенко С. И.* Фантом постмодернизма // Русская музыка: рубежи истории: Материалы международной научной конференции / редколлегия: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. — С. 8–16.
132. *Саймон Д., Люсье Э.* Интервью Элвина Люсье Дугласу Саймону «У каждой комнаты своя мелодия» / пер. с англ. О. Е. Бочихиной. — [Электронный ресурс] URL: http://stravinsky.online/elvin_liusie_u_kazhdoi_komnaty_svoia_mielodiia (дата обращения: 01.12.2018).
133. *Сапонов М. А.* Не мой Кейдж // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. науч. конф. / редколлегия: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 91–95.
134. *Сигида С. Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности: очерки. — М.: Композитор, 2012. — 501, [2] с.
135. *Сигида С. Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 2012. — 521 с.
136. *Смирнов А. И.* В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 296 с.
137. *Смирнов А. И.* Джеймс Тенни. — 2006. [Электронный ресурс] URL: <https://asmir.info/lib/tenney.htm> (дата обращения: 02.03.2019).

138. *Смирнов А. И.* Поэзия чисел и резонансов. Электроакустическая музыка в США // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. — М.: Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — С. 153–171.
139. *Смирнов А. И.* Элвин Люсьер. — 2006 г. [Электронный ресурс] URL: <https://asmir.info/lib/luciere.htm> (дата обращения: 15.09.2025).
140. *Сонтаг С.* Единая культура и новое мировосприятие / пер. Бориса Дубина // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. 2-е изд. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. — С. 313–326.
141. *Тенни Дж.* История ‘консонанса’ и ‘диссонанса’ / пер. с англ. А. Зайцев. — СПб.: Jaromir Hladik press, 2021. — 232 с.
142. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. редактор В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
143. *Тимошенко А. А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: Представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2004. — 27 с.
144. *Тимошенко А. А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: Представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2004. — 254 с.
145. *Тимошенко А. А.* Концепция звука в американском музыкальном экспериментализме // Российский институт истории искусств и европейское инструментоведение: Тезисы Международной научной конференции / сост. В. Ф. Платонов. — СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2002. — С. 48–50.
146. *Ухов Д. П.* Не без Джона Кейджа. Джазовый авангард в Европе и левый радикализм 60-х // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США:

- проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. — М.: Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — С. 183–191.
147. *Фархадов Р. Я.* Минимализм — made in USA // Музыкальная жизнь. — 2008. — № 7. — С. 38–40.
148. *Фёгелин С.* Слушая шум и тишину: к философии саунд-арта / пер. с англ. И. Ознобихина. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 240 с.
149. *Ханон Ю.* Минимализм до минимализма [Электронный ресурс] // URL: <https://khanograf.ru/artel/> (дата обращения: 01.02.2025).
150. *Холопов Ю. Н.* Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX век // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / ред. Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 79–90.
151. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / подг. текста В. Ценова. — [Электронный ресурс] URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 05.06.2019).
152. *Холопов Ю. Н.* Экспериментальная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 652.
153. *Холопова В. Н.* София Губайдулина: монография. — М.: Издательство «Композитор», 2008. — 400 с.
154. *Цареградская Т. В.* Аспекты музыки XX века (обзор некоторых англо-американских трудов 70-х годов) // Современное искусство музыкальной композиции / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — С. 96–110.
155. *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография. — М.: Издательство «Композитор», 2018. — 362 с.
156. *Цареградская Т. В.* Сет-теория в США: Милтон Бэббитт и Аллен Форт //

Музыкально-теоретические системы 20 века / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: Музиздат, 2011. — С. 220–247.

157. Цареградская Т. В. Современная музыка и современные методы ее анализа // Музыкальная наука в XXI веке: Пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 ноября 2014 г. — М.: Пробел-2000, 2015. — С. 327–334.

158. Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать / пер. с фр. И. Кушнаревой. — 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 312 с.

159. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм / [пер. с лат. Н. Цветкова; вступ. ст. С. Лозинского; сост. примеч. С. Ершова]. — СПб.: Амфора, 2009. — 524 с.

160. Alvin Lucier. Bird and Person Dyning. — [liner notes on LP from Cramps Records Reissues Series, Nova Musicha No. 11, 2021] — [Electronic source] <https://www.ishtar.it/alvin-lucier-bird-and-person-dyning/> URL: (accessed on on 23.09.2025).

161. Anderson J. A Provisional History of Spectral Music // Contemporary Music Review. — 2000. — Vol. 19. No. 2: Spectral Music: History and Techniques. — P. 7–22.

162. Anderson V. British Experimental Music after Nyman // Tomorrow is the Question: New Direction in Experimental Music / ed. B. Piekut. — Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2014. — P. 159–179.

163. Anne Schell H. Timelessness in Music: Ph. D. thesis. — University of Oregon, 2014. — 218 p.

164. Arozqueta C. Heartbeat Art. — Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2025. — 286 p.

165. Aschley R., Kotik P., Niblock P. Notes for «Phill Niblock: Disseminate» — [Electronic source] URL: <https://ds64zzqcnu4aw.cloudfront.net/dram-assets/js/pdf/viewer.html?file=/content/notes/mode/MO131.pdf> (accessed on

5.06.2019).

166. Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music / ed. by Keith Potter; Kyle Gann; Pwyll ap Siôn. — London: Routledge, 2016. — 464 p.

167. *Ashley R.* The Future of Music [typescript] / ed. by K. Reynolds. — 2000. — [Electronic source] URL: <https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/ashley.html> (accessed on 12.10.2025).

168. *Ballantine C.* Towards an Aesthetic of Experimental Music // *The Musical Quarterly*. — 1977. — Vol. 63, № 2. — P. 224–246.

169. *Barbiero D.* Fifty Years After the Way: James Tenney's Meta+Hodos. 2014. — [Electronic source] URL: <https://www.percorsimusicali.eu/2014/04/01/fifty-years-after-the-way-james-tenneys-metahodos/> (accessed on 10.07.2025).

170. *Barrett R.* From Experimentation to Construction // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 105–110.

171. *Beal A. C.* New music, new allies: American experimental music in West Germany from the zero hour to reunification. — Berkeley, California: Univ. of California press, 2006. — 340 p.

172. *Belet B.* Theoretical and formal continuity in James Tenney's music // *Contemporary Music Review*. — 2008. — Vol 27:1. — P. 23–45.

173. *Bell I.* Cybernetics, Listening, and Sound-Studio Phenomenotechnique in Abraham Moles's «Théorie de l'information et perception esthétique» (1958) // *Resonance*. — 2021. — № 2 (4). — P. 523–558.

174. *Benitez J. M.* Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. — 1978. — Vol. 9, № 1. — P. 53–77.

175. *Bernard J. W.* The Minimalism Aesthetic in the Plastic Arts and in Music // *Perspectives of New Music*. — 1993. — Vol. 31, №1. — P. 86–132.

176. Bird and Person Dying (1975). — [Electronic source] URL: <http://www.alvin->

lucier-film.com/bird.html (accessed on on 23.09.2025).

177. *Bonds M. E.* A history of music in Western culture. — 4th ed. — Upper Saddle River, N.J.: Pearson Education, 2013. — 696 p.

178. *Born G.* Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. — Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1995. — 392 p.

179. *Boulez P.* Experiment, Ostriches and Music // Orientations: Collected Writings / ed. by Jean-Jacques Nattiez. — London: Faber and Faber, 1990. — P. 430–431.

180. *Brandt A. K.* Liner Notes from Ariadne's Lament. — Recorded Anthology of American Music, Inc. New World Records, 1998. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/linernotes-nw.htm> (accessed on 02.02.2018).

181. *Brennan I.* Alvin Lucier: Do Something Original [Interview]. — [Electronic source] URL: <https://tapeop.com/interviews/130/alvin-lucier> (accessed on 03.08.2025).

182. *Brooks F. P., Hopkins A. L., Neumann P. G., Wright W. V.* An Experiment in Musical Composition // IRE Transactions on Electronic Computers. — 1957. — Vol. EC-6, № 3. — P. 175–182.

183. *Brooks W.* In re: Experimental Music // Contemporary Music Review. — 2012. — Vol. 31, № 1. — P. 37–62.

184. *Brown Ch.* Wieso Netzmusik? // Neue Zeitschrift für Musik. — 2004. — № 5. — S. 25–26.

185. *Brown N. G.* Composing as a Way of Doing Philosophy // Artistic Experimentation in Music: An Anthology / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 225–230.

186. *Burkholder J.* The Critique of Tonality in the Early Experimental Music of Charles Ives // Music Theory Spectrum. — 1990. — № 12. — P. 203–223.

187. *Burt W.* Experimental Music in 2005 // World Literature Today. — 2005. — Vol. 79, № 2. — P. 49–52.

188. *Cage J.* Experimental Music: Doctrine // Cage J., Gann K. Silence: lectures and

- writings. 50th anniversary edition. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011. — P. 13–17.
189. *Cage J., Retallack J.* MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music. — Hanover: University Press of New England, Wesleyan University Press, 1996. — 361 p.
190. *Cage Talk. Dialogues with and about Cage / ed. by P. Dickinson.* — Rochester, NY: University of Rochester Press, 2006. — 304 p.
191. *Calton M., Bonnet F.* Musique expérimentale: comment faire entendre l'inouï? Provenant du podcast «La question du jour», France Culture. — 1 novembre 2024. — [Electronic source] URL: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-question-du-jour/musique-experimentale-comment-faire-entendre-l-inoui-2897883> (accessed on 10.10.2025).
192. *Cambridge History of Twentieth-Century Music / ed. by Nicholas Cook, Anthony Pople.* — New York, NY: Cambridge University Press, 2004. — 818 p.
193. *Cambridge History of World Music / ed. by Philip V. Bohlman.* — New York, NY: Cambridge University Press, 2013. — 851 p.
194. *Carl R.* Three Points on the Spectrum: The Music of Louis Karchin, Lois V Vierk and Paul Drescher // *American Composers: The Emerging Generation.* — Chur: Harwood Academic Publishers, 1994. — P. 11–32.
195. *Carroll N.* Cage and Philosophy // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* — 1994. — Vol. 52, No. 1. — P. 93–98.
196. *Cellular Songs* [program notes from composition of Meredith Monk] [Electronic source] URL: <http://www.meredithmonk.org/currentrep/Cellular%20Songs.html> (accessed on 12.03.2019).
197. *Cervo D.* Post-Minimalism: Is it a Valid Terminology? // *Ictus.* — 1999. — №1. — P. 37–52.
198. *Chilvers I., Graves-Smith J.* A Dictionary of Modern and Contemporary Art. — 2nd ed. — New York, NY: Oxford University Press, 2009. — VIII, 776 p.
199. *Cloot J.* Experiment Interpretation: Ergebnisoffener Prozess und avantgardistische

- Aktion — fünf Argumente // *Neue Zeitschrift für Musik*. — 2008. — №1. — S. 40–43.
200. *Cobussen M.* Deconstruction in Music. Interactive Dissertation, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, The Netherlands. — [Electronic source] URL: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html> (accessed on 09.02.2018).
201. *Cobussen M.* Deconstruction in Music. The Jacques Derrida — Gerd Zacher Encounter. — [Electronic source] URL: https://cobussenma.files.wordpress.com/2011/10/derrida_zacher_encounter.pdf (accessed on 09.02.2018).
202. *Cobussen M.* Towards an Ethical-Political Role for Artistic Research // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 83–90.
203. *Coessens K.* Tiny Moments of Experimentation: Kairos in the Liminal Space of Performance // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 61–68.
204. *Coessens K.* The Web of Artistic Practice: A Background for Experimentation // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 69–82.
205. *Cope D.H.* *New directions in music: fourth edition.* — Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Publishers, 1989. — 439 p.
206. *Costa Lima Neto L.* The Experimental Music of Hermeto Paschoale Grupo (1981–93): A Musical System in the Making // *British Journal of Ethnomusicology: Brazilian Musics, Brazilian Identities.* — 2000. — Vol. 9, № 1. — P. 119–142.
207. *Cox C.* The Alien Voice: Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967 // *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* / ed. By Hannah B. Higgins and Douglas Kahn. — Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2012. — P. 170–186.
208. *Cox C.* From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts, 2006 // *Sound:*

Documents of Contemporary Art / ed. By Caleb Kelly. — London: Whitechapel Gallery, Cambridge (MA): The MIT Press, 2011.— P. 80–89.

209. *Craenen P.* Speaking and Singing in Different Rooms: Conceptuality and Variation in Alvin Lucier's I Am Sitting in a Room // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014.— P. 275–280.

210. *Culbertson D. C.* Mary Jane Leach: Celestial Fires (Experimental Intermedia — XI 107). — *Chorus!* magazine. — 1994 (September). — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/Press/Chorus.pdf> (accessed on 10.02.2019).

211. *Dalton J.* The Church Lady // *The Times Union* (Albany, NY). — June 11, 2006. — [Electronic source] URL: http://www.mjleach.com/program%20notes/Leach-Albany_%20Timesunion.pdf (accessed on 02.03.2018).

212. David Tudor and Larry Austin: A Conversation. — April 3, 1989. Denton, Texas. — [Electronic source] URL: <https://davidtudor.org/Articles/austin.html> (accessed on on 23.09.2025).

213. *De Assis P.* Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 41–54.

214. *De La Motte H.* No Ideas But In Things. Das kompositorisches Denken von Alvin Lucier im Kontext amerikanischer Ästhetik // *Musik-Konzepte*. — 2018. — 180/181. — S. 165–177.

215. *De Paiva Santana, Ch., Bresson J., Andreatta M.* Modeling And Simulation: The Spectral Canon for Conlon Nancarrow by James Tenney — [Electronic source] URL: <http://repmus.ircam.fr/media/depaiva/smc2013.pdf> (accessed on 01.03.2019).

216. *Demers J.* Listening Through The Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music. — Oxford: Oxford University Press, 2010. — 201 p.

217. *Dennehy D.* Interview with James Tenney // *Contemporary Music Review*. — 2008. — Vol. 27, № 1. — P. 79 – 89.

218. *Draxler H.* How Can We Perceive Sound as Art? // *Sound: Documents of Contemporary Art* / ed. By Caleb Kelly. — London: Whitechapel Gallery, Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.— P. 139–145.
219. *Dronke P.* The Provençal Trobairitz: Castelloza // *Medieval Women Writers* / ed. by Katharina M. Wilson. — Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1984. — P. 131–152.
220. *Dunn D.* Acoustic Ecology and the Experimental Music Tradition. — [Electronic source] <https://nmbx.newmusicusa.org/acoustic-ecology-and-the-experimental-music-tradition/> (accessed on 10.06.2019).
221. *Eight lectures on Experimental Music* / ed. by Alvin Lucier. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2018. — xi, 144 p.
222. *Experimental Affinities in Music* / ed. by Paulo de Assis. — Leuven: Leuven University Press, 2015. — 252 p.
223. *Federhofer H.* Dekonstruktion als Problem der Musikwissenschaft // *Acta Musicologica*. — 2005. — [Vol.] 77, [Fasc.] 2. — P. 257–265.
224. *Feldman M.* *Essays* / ed. by Walter Zimmermann. — Korpen: Beginner Press, 1985. — 244 p.
225. *Fifteen Questions with Pauline Oliveros: A Body of work*. — [Electronic source] URL: <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-pauline-oliveros/page-1/> (accessed on 5.06.2019).
226. *Fineberg J.* Spectral Music // *Contemporary Music Review*. — 2000. — Vol. 19. No. 2. — P. 1–5.
227. *Fiore G.* Tuning Theory and Practice in James Tenney’s Works for Guitar // *Music Theory Spectrum*. — 2018. — Vol. 40, Iss. 2. — P. 338–356.
228. *Fokkema A.* “And Down We Went”: Fragments of Interwar Europe Seen from the British Metropolis // *Ideas of Europe since 1914: The Legacy of the First World War* / ed. by M. Spiering and M. Wintle. — London: Palgrave Macmillan UK, 2002. — P. 142–160.

229. *Fox C.* Why Experimental? Why me? // The Ashgate research companion to experimental music / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 7–26.
230. *Frei L.* Hermann Scherchen: alles hörbar machen. An introduction. — 2023. — [Electronic source] URL: <https://static1.squarespace.com/static/61a09a65f4a80b75308186d7/t/653017f9249da92a9edf8f33/1697650691409/Hermann+Scherchen-+alles+h%C3%B6rbar+machen.+An+introduction+light%2C+2023.pdf> (accessed on: 15.08.2025).
231. *Froom D.* American Composers: The Emerging Generation // American Composers: The Emerging Generation. — Chur: Harwood Academic Publishers, 1994. — P. 3–10.
232. *Gagné N. V.* Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music. — Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2012. — 367 p.
233. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. — New York, NY: Schirmer Books, 1997. — 400 p.
234. *Gann K.* The Arithmetic of Listening: Tuning Theory and History for the Impractical Musician. — Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2019. — 296 p.
235. *Gann K.* A Forest from the Seeds of Minimalism: An Essay on Postminimal and Totalist Music. — [Electronic source] URL: <http://www.kylegann.com/postminimalism.html> (accessed on 02.02.2018).
236. *Gann K.* La Monte Young's Well-Tuned Piano // Perspectives of New Music. — 1993. — Vol. 31, №1. — P. 134–162.
237. *Gann K.* Minimal Music, Maximal Impact: Postminimalism. — 2001. — [Electronic source] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/> (accessed on 12.02.2018).
238. *Gann K.* Music Downtown: Writings from the Village Voice. — Berkeley,

California: University of California Press, 2006. — xix, 314 p.

239. *Gann K.* Non-traditional Holiday Music: New Choral Returns to Favor // *Pulse*. — 1998, December. — P. 131.

240. *Gann K.* Robert Ashley. — Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013. — 184 p.

241. *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music* / ed. by Renée Levine Packer, Mary Jane Leach. — Rochester, NY: University of Rochester Press, 2015. — 284 p.

242. *Gerber T.* Technologie als Landschaft als Klangraum. Alvin Lucier's Bird and Person Dying // *Musik-Konzepte*. — 2018. — 180/181. — P. 95–109.

243. *Gilmore B.* Changing the Metaphor: Ratio Models of Musical Pitch in the Work of Harry Partch, Ben Johnston and James Tenney // *Perspectives of New Music*. — 1995. — Vol. 33, № 1/2. — P. 458–503.

244. *Gilmore B.* Five Maps of the Experimental World // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 23–30.

245. *Gilmore B.* Liner Notes for CD “James Tenney. Spectrum Pieces”. — Amsterdam: New World Records 0692, 2009. — [9] p.

246. *Gilmore B.* “Wild Ocean”: An Interview with Horatiu Radulescu // *Contemporary Music Review*. — 2003. — Vol. 22, Issue 1/2. — P. 105–122.

247. *Gloor V.* Association-Based Experimentation as an Artistic Research Method // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 153–156.

248. *Goehr L.* Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental // *Experimental Affinities in Music*. — Leuven: Leuven University Press, 2015. — P. 15–41.

249. *Goeyvaerts K.* The Sound Material of Electronic Music // *Die Reihe: Information über serielle Musik* [English ed.]. — 1958. — Vol. 1: Electronic Music. — P. 35–37.

250. *Gottschalk J.* Experimental Music since 1970. — New York, NY: Bloomsbury

Academic, 2016. — x, 294 p.

251. *Grant M. J.* Experimental Music Semiotics // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. — 2003. — Vol. 34, №. 2. — P. 173–191.

252. *Griffiths P.* Modern Music: The Avant Garde since 1945. — UK (Stonesfield): Dent, 1981. — 331 p.

253. *Grimshaw J.* James Tenney Dialogue for synthesizer. — [Electronic source] URL: <https://www.allmusic.com/composition/dialogue-for-synthesizer-mc0002426656> (accessed on 12.06.2019).

254. *Hardan A.* James Tenney: Maximusic, Program Note. — [Electronic source] URL: <https://www.yellowbarn.org/page/james-tenney-maximusic-0> (accessed on 12.06.2019).

255. *Harris Y.* Techno-Intuition: Experiments with Sound in the Environment // Artistic Experimentation in Music: An Anthology / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 167–173.

256. *Hasegawa R.* Introduction: “Sound for the Sake of Perceptual Insight” // Contemporary Music Review. — 2008. — Vol. 27. No. 1. — P. 1–5.

257. *Henck H.* Experimentelle Pianistik: Improvisation. Interpretation. Komposition: Schriften zur Klaviermusik (1982 bis 1992). — Mainz: Schott Musik Intern., 1994. — 224 s.

258. *Hicks M., Asplund C.* Christian Wolff. — Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2012. — x, 122 p.

259. *Hiekel J. P.* «Öffnen statt Schließen». Zu Kontexten und zum historischen Ort der Musik Alvin Luciers // Musik-Konzepte. — 2018. — 180/181. — P. 148–164.

260. *Hiller L. A., Isaacson L. M.* Experimental music: composition with an electric computer. — New York, NY: McGraw-Hill, 1959. — v, 197 p.

261. *Holmes T.* Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition. — New York, NY: Routledge, 2004. — xii, 322 p.

262. *Holmes T.* Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture. Third edition. — New York, NY: Routledge, 2008. — 462 p.

263. *Johnson S.* Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? // *Musical Quarterly*. — 1994. — № 78. — P. 742–773.
264. *Kahn D.* Alvin Lucier: I Am Sitting in a Room, Immersed and Propagated // *Oase* 78: “Immersed. Sound and Architecture”. — 2009. — P. 24–30.
265. *Kahn D.* James Tenney at Bell Labs // *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* / ed. by Hannah B. Higgins and Douglas Kahn. — Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2012. — P. 131–146.
266. *Kasemets U., Pearson T., Monahan G.* A Tradition of Experimentation: James Tenney in Conversation with Udo Kasemets and Musicworks // *Musicworks*. — 1984. — № 27. — P. 2–13, 20.
267. *Keep A.* Instrumentalizing: Approaches to Improvising with Sounding Objects in Experimental Music // *The Ashgate research companion to experimental music* / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 113–130.
268. *Kelly J.* Contemporary American Women Composers and Their Choral Music: Part I // *The Kapralova Society Journal*. — 2008. — Vol. 6, Iss. 2. — [Electronic source] URL: <http://www.kapralova.org/journal11.pdf> (accessed on 09.03.2018).
269. *Kelly J.* In Her Own Words: Conversations with Composers in the United States. — Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013. — 488 p.
270. *Koay K. K.* The Kaleidoscope of Women’s Sounds in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries. — Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2015. — 212 p.
271. *Kostelanetz R.* Conversing with Cage. — 2nd. ed. — New York, NY: Routledge, 2003. — 332 p.
272. *Kramer J.* Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism // *Concert Music Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies* / ed. by E. W. Marvin, R. Hermann. — Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995. — P. 11–33.

273. *Kuivila R.* Open Sources: Words, Circuits, and the Notation/Realization Relation in Live Electronic Music // *The Ashgate research companion to experimental music* / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 99–112.
274. *LaBelle B.* Background Noise: Second Edition: Perspectives on Sound Art. — New York, NY: Bloomsbury Publishing Inc, 2015. — xx, 351 p.
275. *Lambert Ph.* Compositional Procedures in the Experimental Works of Charles E. Ives // *Music Theory Spectrum*. — 1990. — Vol. 12, № 2. P. 203–223.
276. *Langdon A.* "Pols Dompna S'ave / D' Amar": Na Castellosa's Cansos and Medieval Feminist Scholarship // *Medieval Feminist Forum*. — 2001. — Vol. 32. — P. 32–42.
277. *Laws C.* Experiment in Practice // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 281–290.
278. *Leach M. J.* The Ariadne Project: Sources for History and Women's Studies. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-history.htm> (accessed on 28.12.2017).
279. *Leach M. J.* The Ariadne Project: Sources for Lyrics. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-lyrics.htm> (accessed on 28.12.2017).
280. *Leach M. J.* The Ariadne Project. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne.htm> (accessed on 28.12.2017).
281. *Leach M. J.* Artist Statement. — [Electronic source] URL: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/mary-jane-leach> (accessed on 01.11.2018).
282. *Leach M. J.* Bio. — [Electronic source] URL: http://www.mjleach.com/program%20notes/Mary_Jane_Leach-Bio.pdf (accessed on 12.11.2017).
283. *Leach M. J.* In Search of Julius Eastman. — 2005. — [Electronic source] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/in-search-of-julius-eastman/> (accessed on 17.02.2018).

284. *Leach M. J.* Liner Notes from Celestial Fire. Experimental Intermedia Foundation XI Records, 1993. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/linernotes-xi.htm> (accessed on 12.02.2018).
285. *Leach M. J.* The Multiple Project. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/multiples.htm> (accessed on 01.12.2024).
286. *Leach M. J.* O Magna Vasti Creta [scores]. — [Electronic source] URL: [http://www.mjleach.com/scores/OMagnaVastiCreta\(P\).pdf](http://www.mjleach.com/scores/OMagnaVastiCreta(P).pdf) (accessed on 15.01.2018).
287. *Leach M. J.* Program Notes from Copralalia, la la la. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/CopralaliaProgramNotes.pdf> (accessed on 15.04.2019).
288. *Leach M. J.* Program Notes from Dido Remembered. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/DidoRememberedNotes.pdf> (accessed on 12.01.2018).
289. *Leach M. J.* Program Notes from Gulf War Sindrone. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/GulfWarSyndroneProgramNotes.pdf> (accessed on 01.02.2019).
290. *Leach M. J.* Program Notes from Kirchtraum. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/Kirchtraum%20Program%20Notes.pdf> (accessed on 14.02.2019).
291. *Leach M. J.* Program Notes from Melancholia. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/MelancholiaProgramNotes.pdf> (accessed on 14.02.2019).
292. *Leach M. J.* Program Notes from Note Passing Note. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/NotePassingNoteProgramNotes.pdf> (accessed on 01.02.2019).
293. *Leach M. J.* Program notes from Trio for Duo& — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/TrioForDuoProgramNotes.pdf> (accessed on 28.12.2017)

294. *Leach M. J.* Project Description. — [Electronic source] URL: <http://www.mjleach.com/projects.htm> (accessed on 12.11.2017).
295. *Leach M. J.* What's Your Ideal Performance Space? — 2002. — [Electronic source] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/whats-your-ideal-performance-space-mary-jane-leach/> (accessed on 27.12.2017).
296. *Leach M. J.* Why Do I Write Music the Way I Do? // *Arcana VI: musicians on music* / ed. John Zorn. — New York, NY: Hips Road, 2012. — P. 119–123.
297. *Lewis G. E.* A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music. — Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 2009. — xviii, 676 p.
298. *Lubet A. J.* Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // *Perspectives on American Music since 1950*. Ed. by James R. — New York, London: Garland Publishing, Inc., 1999. — P. 95–140.
299. *Lucarelli F.* Music on a Long Thin Wire by Alvin Lucier. — [Electronic source] URL: <http://socks-studio.com/2016/07/12/music-on-a-long-thin-wire-by-alvin-lucier-1977/> (accessed on 03.06.2019).
300. *Lucier A.* An einem hellen Tag: Avantgarde und Experiment / trans. Gisela Gronemeyer. *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik*. — 2002. — № 92. — S. 13–14. — [Electronic source] URL: <https://texte.musiktexte.de/mt-092/173/avantgarde-und-experiment> (accessed on 11.12.2024).
301. *Lucier A.* Becoming Aware of How One Is Listening: Avant-garde and Experiment (2001) // *Alvin Lucier. Reflections: Interviews. Scores. Writings* / ed. by Gisela Gronemeyer. — Cologne: Edition MusikTexte, 2021. — P. 278–280.
302. *Lucier A.* Careful Listening is More Important than Making Sounds Happen // *Sound: Documents of Contemporary Art* / ed. By Caleb Kelly. — London: Whitechapel Gallery, Cambridge (MA): The MIT Press, 2011.— P. 112–116.
303. *Lucier A.* [Commentary from] *Concerts* // *Alvin Lucier: A Celebration*, with an introduction by Michael S. Roth / edited by Nicolas Collins and Ronald Kuivila and an

interview with Andrea Miller-Keller and Alvin Lucier. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011. — P. 33–42.

304. *Lucier A.* Navigations for Strings [Programm and Liner Notes] // Alvin Lucier. Reflections: Interviews. Scores. Writings / ed. by Gisela Gronemeyer. — Cologne: Edition MusikTexte, 2021. — P. 378.

305. *Lucier A.* Origins of a Form: Acoustical Exploration, Science and Incessancy // Leonardo Music Journal. — 1998. — Vol. 8: Ghosts and Monsters: Technology and Personality in Contemporary Music. — P. 5–11.

306. *Lucier A.* The Propagation of Sound in Space // Alvin Lucier. Reflections: Interviews. Scores. Writings / ed. by Gisela Gronemeyer. — Cologne: Edition MusikTexte, 2021. — P. 193–196.

307. *Lucier A.* The Queen of the South [scores] // Alvin Lucier: A Celebration, with an introduction by Michael S. Roth / edited by Nicolas Collins and Ronald Kuivila and an interview with Andrea Miller-Keller and Alvin Lucier. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011. — P. 327–328.

308. *Lucier A.* Reflections: interviews, scores, writing: 1965–1994. — 2nd ed., extended and revised. — Cologne: MusikTexte, 2005. — 527 p.

309. *Lucier A.* “The simple is the difficult”. Panorama, Six Geometries // Alvin Lucier. Reflections: Interviews. Scores. Writings / ed. by Gisela Gronemeyer. — Cologne: Edition MusikTexte, 2021. — P. 104–113.

310. *Lucier A.* Thoughts on Installations. — [Electronic source] <https://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/lucier-e.html> (accessed on 03.08.2025).

311. *Lucier A., Ashley R.* Music 109: Notes on Experimental Music. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2012. — 217 p.

312. *Lucier A., Douglas S.* Chambers: Scores by Alvin Lucier. Interviews with the composer by Douglas Simon. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1980. — 177 p.

313. Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts / ed. by Hannah B. Higgins and Douglas Kahn. — Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2012. — 362 p.
314. *Margolin A.* Conversation with Alvin Lucier // Perspectives of New Music. — Autumn, 1981 — Summer, 1982. — Vol. 20, No. 1/2. — P. 50–58.
315. *Mauceri F. X.* From Experimental Music to Musical Experiment // Perspectives of New Music. — 1997. — Vol. 35, № 1. — P. 187–204.
316. *McCutchan A.* The Muse That Sings: Composers Speak about the Creative Process. — New York, Oxford: Oxford University Press, 1999. — 262 p.
317. *Mersch D.* Von Wissenschaft zur Kunst. Alvin Luciers kompositorisches Werk als Kunstforschung // Musik-Konzepte. — 2018. — 180/181. — P. 130–147.
318. *Mertens W.* American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass / translated by J. Hautekiet; preface by M. Nyman. — London: Kahn & Averill u.a., 1983. — 128 p.
319. *Meter-Eppler W.* Statistic and Psychologic Problems of Sound // Die Reihe: Information über serielle Musik [English ed.]. — 1958. — Vol. 1: Electronic Music. — P. 55–61.
320. *Metzger H.-K.* Abortive Concepts in the Theory and Criticism of Music // Die Reihe: Information über serielle Musik [English ed.]. — 1961. — Vol. 5: Reports Analyses. — P. 21–29.
321. *Meyer L. B.* Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture. — Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. — 376 p.
322. *Miller-Keller A.* Alvin Lucier (and His Artist Friends): Exhibition Checklist // Alvin Lucier: A Celebration, with an introduction by Michael S. Roth / edited by Nicolas Collins and Ronald Kuivila and an interview with Andrea Miller-Keller and Alvin Lucier. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011. — P. 43–44.
323. *Miller-Keller A.* The Early Years: Excerpts from an interview with Alvin Lucier //

- Alvin Lucier: A Celebration, with an introduction by Michael S. Roth / edited by Nicolas Collins and Ronald Kuivila and an interview with Andrea Miller-Keller and Alvin Lucier. — Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011. — P. 21–30.
324. *Moles A.* L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation // Bit International. — 1968. — № 1. — P. 71–79.
325. *Moles A.* Les musiques expérimentales: revue d'une tendance importante de la musique contemporaine / traduction de Daniel Charles. — Paris: Éditions du Cercle d'art contemporain, 1960. — 167 p.
326. *Moles A.* Théorie de l'information et perception esthétique. — Paris: Flammarion, 1958. — 221 p.
327. *Moles A., Ussachevsky V.* Emploi du spectrographe acoustique et problème de la partition en musique expérimentale // Annals of Telecommunications. — 1957. — №9. — P. 299–304.
328. *Montgomery W.* Beyond the Soundscape: Art and Nature in Contemporary Phonography // The Ashgate research companion to experimental music / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 145–162.
329. *Morgan R. P.* Twentieth century music: a history of musical style in Modern Europe and America. — NY, London: W. W. Norton & Company, 1991. — 576 p.
330. *Neuhaus M.* Sound Art? // Sound: Documents of Contemporary Art / ed. By Caleb Kelly. — London: Whitechapel Gallery, Cambridge (MA): The MIT Press, 2011. — P. 72.
331. *Neuhaus M.* Sound works. Volume I. Inscription. — Ostfildern: Cantz, 1994. — 144 p.
332. *Niblock P., Stidfole A., van Peer Rene, etc.* [Notes on Phill Niblock's CD «Music by Phill Niblock» («Five More String Quartets and «Early Winter»)]. — New York, NY: Experimental Intermedia Foundation XI 111, 1993. — 10 p.
333. *Niblock P., Étienne Y.* Phill Niblock: working title. — Dijon: Les Presses du Réel Editions, 2012. — 515 p.
334. *Nicholls D.* American experimental music 1890–1940. — Cambridge: Cambridge

Univ. Press, 1991. — XIV, 239 p.

335. *Nicholls D.* The Cambridge History of American Music / ed. by David Nicholls. — NY: Cambridge University Press, 1998. — P. 517–534.

336. *Norris Ch.* Deconstruction // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. — Vol. 16. — London: McMillan, 2001. — P. 122–127.

337. *Norris Ch.* Music Theory, Analysis and Deconstruction: How They Might (Just) Get Along Together // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. — 2005. — Vol. 36, № 1. — P. 37–82.

338. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. Second edition. — New Yourk, NY: Cambridge University Press, 1999. — xx, 196 p.

339. Official Obituary of Alvin Augustus Lucier. — 2021. — [Electronic source] URL: <https://www.doolittlefuneralservice.com/obituary/Alvin-Lucier> (accessed on 02.07.2025).

340. *Oliveros P.* Deep listening: a composer's sound practice. — Lincoln, Neb.: iUniverse, 2005. — xxv, 128 p.

341. *Oliveros P.* Poet of Electronic Music // Alvin Lucier. Reflections: Interviews. Scores. Writings / ed. by Gisela Gronemeyer. — Cologne: Edition MusikTexte, 2021. — P. 13–14.

342. *Oliveros P., Maus F.* A Conversation about Feminism and Music // Perspectives of New Music. — 1994. — Vol. 32, No. 2. — P. 174–193.

343. On Air with... Interspecies Jam Sessions. Arachnophilia With Alvin Lucier. — [Electronic source] URL: <https://arachnophilia.net/on-air-with-concerts/> (accessed on 03.08.2025).

344. On Air: with Aerocene, symposium at Palais de Tokyo. — [Electronic source] URL: <https://aerocene.org/on-air-with-aerocene-symposium-at-palais-de-tokyo/> (accessed on 03.08.2025).

345. *Orledge R.* Satie the Composer. — Cambridge: Cambridge University Press, 1990. — xliii, 394 p.

346. *Oteri F. J.* Lois V Vierk: Slideways [Conversations with Lois V Vierk], 2008. — [Electronic source] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/lois-v-vierk-slideways/> (accessed on 10.12.2018).
347. *Oteri F. J.* Mary Jane Leach: Sonic Confessions: Interview. — [Electronic source] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/mary-jane-leach-sonic-confessions/> (accessed on 09.11.2018).
348. *Pace I.* Darla Crispin and Bob Gilmore, eds, Artistic Experimentation in Music: An Anthology // Tempo. — 2017. — №71 (281). — P. 107–115.
349. *Pace I.* The Two Traditions of 'Experimental Music': Implications for the Later Conceptual history. Paper presented at the Xperimus 2022 Conference, 16.04.2022, Porto, Portugal. — [Electronic source] URL: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/30398/> (accessed on 15.11.2025).
350. *Palombini C.* Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music // Computer Music Journal. — 1993. — Vol. 17, № 3. — P. 14–19.
351. *Palombini C.* Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music // Music and Letters. — 1993. — № 74(4). — P. 542–557.
352. *Palombini C.* Pierre Schaeffer: from Research into Noises to Experimental Music // Computer Music Journal. — 1993. — № 17 (3). — P. 14–19.
353. *Pasler J.* Postmodernism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. — Vol. 20. — London: McMillan, 2001. — P. 213–216.
354. *Paul Smith A.* Minimalism and Time: The Perception of Temporality in American Minimalist Music from 1958 to 1974: Master's thesis. — Durham University, 2004. — 91 p.
355. *Piekut B.* New Questions for Experimental Music // Tomorrow is the Question: New Direction in Experimental Music / ed. B. Piekut. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014. — P. 4–14.
356. *Piekut B.* Testing, Testing... New York experimentalism 1964: Ph. D. thesis. — Columbia University, 2008. — 428 p.

357. *Pierret M.* Entretiens avec Pierre Schaeffer. — Paris: Éditions Pierre Belfond, 1969. — 193 p.
358. *Polansky L.* The early works of James Tenney // Soundings 13: The Music of James Tenney / ed. by P. Garland, L. Polansky. — Santa Fe: Sounding Press, 1984. — P. 117–297. — [Electronic source] URL: https://monoskop.org/images/6/60/Polansky_Larry_The_Early_Works_of_James_Tenney.pdf (accessed on 14.05.2025).
359. *Potter K.* Minimalism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. — Vol. 16. — London: McMillan, 2001. — P. 716–718.
360. *Pousseur H.* Formal Elements in a New Compositional Material // Die Reihe: Information über serielle Musik [English ed.]. — 1958. — Vol. 1: Electronic Music. — P. 30–34.
361. *Raes G.-W.* Experimental Art as Research // Artistic Experimentation in Music: An Anthology / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 55–60.
362. *Raines R.* Composition in the Digital World: Conversations with 21st Century American Composers. — New Yourk, NY: Oxford University Press, 2015. — 352 p.
363. *Rebner W. E.* Amerikanische Experimentalmusik [1954] // Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946–1966: Geschichte und Dokumentation in vier Bänden. — Band 3. — Freiburg: Rombach, 1997. — S. 178–189.
364. *Reich S., Hillier P.* Writings on music 1965–2000 / S. Reich; P. Hillier. Edited with an Introduction by Paul Hillier. — New Yourk, NY, [etc.]: Oxford University Press, 2002. — 254 p.
365. *Rietbrock B.* Alvin Lucier und das Reale. Eine Ästhetik der minimalen Differenz // Musik-Konzepte. — 2018. — 180/181. — S. 5–46.
366. *Rietbrock B.* Alvin Lucier's Reflexive Experimental Aesthetics. — Hofheim: Wolke Verlag, 2022. — 279 p.

367. *Risset J.-Cl.* About James Tenney, Composer, Performer, and Theorist // Perspectives of New Music. — 1987. — Vol. 25, № 1/2. — P. 549–561.
368. *Roads C.* Interview with Max Mathews // Computer Music Journal. — 1980. — Vol. 4, № 4. — P. 15–22.
369. *Rockwell J.* All American Music — Composition in the Late Twentieth Century. — New York, NY: Knopf, 1983. — 286 p.
370. *Roels H.* Cycles of Experimentation and the Creative Process of Music Composition // Artistic Experimentation in Music: An Anthology / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 231–240.
371. *Rosenboom D.* Cognitive Modelling and Musical Composition in the Twentieth Century: A Prolegomenon // Perspectives of New Music. — 1987. — Vol. 25, № 1/2. — P. 439–446.
372. *Rouget G.* Abraham A. Moles, Les musiques expérimentales [compte rendu] // L'Homme. — Année 1961. — T. 1, № 1. — P. 140–142.
373. *Rovner A.* Interview with Alvin Lucier // Everything is Real. Alvin Lucier in Den Haag / edited by Anne Wellmer et al. — Hague: TAG Publishing, 2010. — P. 23–31.
374. *Ryan D.* «We have Eyes as well as Ears ...»: Experimental Music and the Visual Arts // The Ashgate research companion to experimental music / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 193–219.
375. *Saladin M.* Survey of works by Alvin Lucier. Translated from the French by Miranda Richmond-Mouillot. — Ircam-Centre Pompidou, 2021. — [Electronic source] URL: <https://ressources.ircam.fr/en/composer/alvin-lucier/workcourse> (accessed on 23.09.2025).
376. *Samson J.* Avantgarde // Grove Music Online. Oxford Music Online. — [Electronic source] URL: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01573> (accessed on 05.06.2019).
377. *Sander L., Moore K.* Lucier, Alvin // The New Grove Dictionary of Music and

- Musicians: in 29 vols. — Vol. 15. — London: McMillan, 2001. — P. 274–275.
378. *Sadow G., Rockwell J.* Niblock, Phill // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. — Vol. 16. — London: McMillan, 2001. — P. 856.
379. *Sanio S.* Musik als Raumkunst. Zur Ästhetik von Alvin Lucier // Musik-Konzepte. — 2018. — 180/181. — P. 72–94.
380. *Saunders J.* [Interview with] Alvin Lucier // The Ashgate Research Companion to Experimental Music / edited by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 305–312.
381. *Saunders J.* Phill Niblock // The Ashgate research companion to experimental music / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 314–329.
382. *Scaruffi P.* A History of Rock and Dance Music 1951–2008. Vol 1. — West Wareham, MA: Omniware, 2009. — 434 p.
383. *Scaruffi P.* History of Avantgarde Music: The second generation of Minimalists. — [Electronic source] URL: <https://www.scaruffi.com/avant/cpt11.html> (accessed on 20.11.2017).
384. *Scaruffi P.* Mary Jane Leach. — [Electronic source] URL: <https://www.scaruffi.com/avant/leach.html> (accessed on 27.12.2017).
385. *Scaruffi P.* The Apres-garde: A History of Avantgarde Music. — [Electronic source] URL: <https://www.scaruffi.com/avant/1900.html> (accessed on 27.12.2017).
386. *Schaeffer P.* Vers une musique expérimentale. — Paris : Richard-Masse, 1957. — XVI, 141 p.
387. *Schafer R. M.* Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course. — Toronto: Clark & Cruickshank, 1969. — 46 p.
388. *Scherzinger M.* Music in the Thought of Deconstruction / Deconstruction in the Thought of Music (For Joseph Dubiel) // Musicological Annual. — 2005. — №41 (2). — P. 81–104. — [Electronic source] URL: <https://revije.ff.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/5598> (accessed on 02.02.2019).
389. *Schwab M.* Artistic Research and Experimental Systems: The Rheinberger

- Questionnaire and Study Day — Report // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 111–124.
390. *Schwab M.* The Exposition of Practice as Research as Experimental Systems // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 31–40.
391. *Siegmeister E., Lucier A., Lee M.* Three Points of View // *The Musical Quarterly*. — 1979. — Vol. 65, № 2. — P. 281–295.
392. *Smalley R.* Experimental Music // *The Musical Times*. — 1975. — Vol. 116, № 1583. — P. 23–26.
393. *Soundings 13: The Music of James Tenney* / ed. by P. Garland. — Santa Fe, NM.: Soundings Press, 1984. — 297 p.
394. *Soundscape and the Built Environment* / ed. by Jian Kang, Brigitte Schulte-Fortkamp. — New York, NY: CRC Press, 2017. — 310 p.
395. *Sowa J.* Music Theory for the Twentieth-First Century: James Tenney's Meta-Hodos. — 2011. — 13 p. — [Electronic source] URL: <https://josephsowa.com/wp-content/uploads/2014/10/James-Tenney-and-Meta-Hodos.pdf> (accessed on 10.06.2025).
396. *Straebel V.* Klang aus Licht: Eine kleine Geschichte der Photozelle in Musik und Klangkunst // *Neue Zeitschrift für Musik*. — 1997. — № 5. — S. 36–41.
397. *Straebel V.* Musikalische Repräsentation geometrischer Objekte in Alvin Luciers Kammermusik // *Musik-Konzepte*. — 2018. — 180/181. — P. 47–71.
398. *Straebel V.* Technological implications of Phill Niblock's drone music, derived from analytical observations of selected works for cello and string quartet on tape // *Organised Sound*. — 2008. — Vol. 13, Issue 3. — P. 225–235.
399. *Straus J. N.* Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern // *The Musical Quarterly*. — 1986. — Vol. 72, № 3. — P. 301–328.
400. *Sun C.* Experimental music // *Grove Music Online*. 10 Jul. 2012. — [Electronic source] URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-1002224296> (accessed on 10.02.2025).

401. *Supper M.* Der Raum als Instrument. Bemerkungen zu I Am Sitting in a Room for voice and electromagnetic tape (1969) // Musik-Konzepte. — 2018. — 180/181. — P. 178–192.
402. *Svoboda M.* Jedermann wird Ihnen sagen, dass ich kein Musiker bin // Neue Zeitschrift für Musik. — 2007. — № 4. — S. 48–50.
403. *Taruskin R.* No Ear for Music: The Scary Purity of John Cage // The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays. — Berkeley; L. A., London: University of California Press, 2009. — P. 261–279.
404. *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. Vol. V (The Late Twentieth Century). — Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. — 586 p.
405. *Tavener J.* The Music of Silence: A Composer's Testament / Ed. by B. Keeble. — London: Faber & Faber, 1999. — XIV, 210 p.
406. *Taylor T. D.* Oliveros, Pauline // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. — Vol. 18. — London: Macmillan, 2001. — P. 394–396.
407. *Tenney J.* About Diapason // From Scratch: Writings in Music Theory / ed. by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker and Michael Winter. — Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2015. — P. 394–396.
408. *Tenney J.* Ain't I a Woman? for 2 violins, 2 violas, 3 cellos, and celesta, based on a text by Sojourner Truth, for Frances-Marie Uitti [scores]. — Lebanon, NH: Frog Peak Music, 1992. — 77 p.
409. *Tenney J.* Computer Music Experiences, 1961–1964 (1964) // From Scratch: Writings in Music Theory / ed. by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker and Michael Winter. — Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2015. — P. 97–127.
410. *Tenney J.* The Eloquent Voice of Nature // Alvin Lucier. Reflections: Interviews. Scores. Writings / ed. by Gisela Gronemeyer. — [Köln]: Edition MusikTexte, 2021. — P. 15–20.

411. *Tenney J.* Form in Twentieth-Century Music (1969–70) // *Tenney J.* From Scratch: Writings in Music Theory / written by J. Tenney, ed. by L. Polansky, L. Pratt, R. Wannamaker, M. Winter. — Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2015. — P. 150–165.
412. *Tenney J.* From Scratch: Writings in Music Theory / edited by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker and Michael Winter. — Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2015. — 467 p.
413. *Tenney J.* A History of Consonance and Dissonance. — New York, NY: Excelsoir, 1988. — 107 p.
414. *Tenney J.* In a large, open space. — [Electronic source] URL:: <https://www.frogpeak.org/unbound/tenney/InALargeOpenSpace.pdf> (accessed on: 01.01.2025)
415. *Tenney J.* Meta+Hodos: phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form and META Meta+Hodos. 2nd ed. — Oakland, Calif.: Frog Peak Music, 1988. — 116 p.
416. *Tenney J.* Program Note for “Ain't I a Woman?” — [Electronic source] URL: <https://www.musiccentre.ca/node/34240> (accessed on 13.06.2019).
417. *Tenney J.* Scend for Scelsi: score in C: chamber ensemble with alto saxophone. — Lebanon, NH: Frog Peak Music, 1996. — [6] p.
418. *Tenney J., Polansky L.* Temporal Gestalt Perception in Music // *Journal of Music Theory*. — 1980. — Vol. 24, №2. — P. 205–241.
419. *Thoben J.* Look at the Natural World. Klang und Licht bei Alvin Lucier // *Musik-Konzepte*. — 2018. — 180/181. — P. 110–129.
420. *Thomas P.* A Prescription for Action // *The Ashgate research companion to experimental music* / ed. by James Saunders. — New York, NY: Routledge, 2016. — P. 77–98.
421. *Thomson V.* American Music since 1910 / with an introduction by Nicolas Nabokov. — NY [etc.]: Holt, Rinehart and Winston, 1971. — xvi, 204 p.

422. *Tiffon V.* Survey of works by Jean-Claude Risset. Ircam-Centre Pompidou, 2008. — [Electronic source] URL: <https://ressources.ircam.fr/en/composer/jean-claude-risset/workcourse> (accessed on 20.09.2025).
423. *Tromans S.* Cageian Interpenetration and the Nature-Artifice Distinction // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 197–202.
424. *Valiquet P.* Hearing the music of others // *Music & Letters*. — 2017. — Vol. 98, № 2. — P. 255–280.
425. *van Horen-Verhoosel H.* Is She Angry or Just Sad? Grief and Sorrow in the Songs of the Trobairitz // *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature: Grief, Guilt and Hypocrisy* / ed. By Jeff Rider and Jamie Friedman. — NY: Palgrave Macmillan, 2011. — P. 129–146.
426. *van Peer R.* Liner notes on Philip Niblock's CD «YPGPN» — [Electronic source] URL: <https://www.dramonline.org/albums/philip-niblock-ypgpn/notes> (accessed on 20.11.2025).
427. *Vanhecke B.* A New Path to Music: Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universw // *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / ed. by D. Crispin, B. Gilmore. — Leuven: Leuven University Press, 2014. — P. 91–104.
428. *Voegelin S.* Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. — New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc, 2010. — 231 p.
429. *Wannamaker R.* North American Spectralism // *Spectral World Musics: Proceedings of the Istanbul International Spectral Music Conference, Nov. 18–23, 2003* / R. Reigle, P. Whitehead, eds. P. Yayincilik. — Istanbul, 2008. — P. 348–367.
430. *Wannamaker R.* The Music of James Tenney. — Volume 1: Contexts and Paradigms. — Champaign, Il: University of Illinois Press, 2021. — 344 p.
431. *Wannamaker R.* The Music of James Tenney. — Volume 2: A Handbook to the Pieces. — Champaign, Il: University of Illinois Press, 2021. — 440 p.
432. *Wannamaker R.* The Spectral Music of James Tenney // *Contemporary Music*

Review. — February, 2008. — Vol. 27, № 1. — P. 91–130.

433. *Weeks G.* Mary Jane Leach: Ariadne's Lament (1998/New World Records). — New Sonic Architecture. — [1998]. — [Electronic source] URL: http://www.mjleach.com/Press/New_Sonic.pdf (accessed on 10.02.2019).

434. *Wertheimer M.* Laws of Organization in Perceptual Forms // A source book of Gestalt psychology / prepared by Willis D. Ellis, introduction by K. Koffka. — London: Routledge & Kegan Paul, 1938. — P. 71–88.

435. *Wertheimer M.* Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. II. Psychologische Forschung. — 1923. — №4. — S. 301–350.

436. *Young G.* The Pitch Organization of Harmonium for James Tenney // Perspectives of New Music. — 1988. — Vol. 26, № 2. — P. 204–212.

437. *Young La M., Zazeela M.* Selected Writings. — Ubuclassics, 1969–2004. — 77 P. — [Electronic source] URL: http://www.ubu.com/historical/young/young_selected.pdf (accessed on 10.04.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Интервью с Мэри Джейн Лич

По материалам личной переписки К. Р. Агаронян и М. Дж. Лич (июль 2019 г.).

Приводится в оригинале и в переводе на русский язык¹²³

Many journalists write about your music as a minimalist. Kyle Gann calls you a representative of postminimalism, and Jennie Gottschalk writes about you as an experimental composer. What do you think about it? What does postminimalism or minimalism mean to you and what does experimental music mean to you?

I am not a big fan of labels. I consider myself to incorporate all elements available.

To me, minimalism implies a strict process — only 4BC is written that way. The minimalism I do use is concerned with the sound, rather than rhythmic patterns. Postminimalism, to me means sounding somewhat minimalist but not being compulsive about the process. Experimental means utilizing non-traditional classical methods, sounds, or instruments.

I found the following abstract about your music on your site: «In many of her works Leach creates an other-worldly sound environment using difference, combination, and interference tones; these are tones not actually sounded by the performers, but acoustic phenomena arising from her deft manipulation of intonation and timbral qualities». What do you do to make difference, combination, and interference tones sound? Their appearance is the result of preliminary calculations or their appearance is unpredictable and you only create a suitable environment for their sound? Can an audio record recapture this?

When I began to incorporate sound phenomena in my work, I made extensive studies, at first using tape, and later using midi playback. What do four (six, eight, etc.) unisons sound like? What happens when you add the octave? What happens when you change the panning? So, when it came time to write the piece, I knew exactly what would happen, although sometimes more would happen. Recordings capture this pretty well, although in a reverberate room, more interesting things can happen. I also have some pieces that sound better on tape (Trio for Duo, for example). There are also times where a certain interference pattern will occur naturally, and I will notate that and then see what will happen. Feu de Joie is a good example - those sextuplets, for instance happen naturally first.

What is the most important for you in the composition: the process of creation, the composition as a research or the final result?

The final result.

What usually becomes a creative impulse for you - a sound idea, a visual image, a literary story, a space, or something else?

A sound idea, usually derived from the instrument I am writing of, once in a while a space.

¹²³Полужирным курсивом выделены вопросы интервьюера; светлым шрифтом набраны ответы композитора.

In the interview with Jennifer Kelly for the book *In Her Own Words: Conversations with Composers in the United States*, you said: «Music is a subjective field, and trying to describe it in objective terms is misleading and does it a disservice. Yet people continue to make it an objective study so that everything has to be compartmentalized. I think that's a real mistake. You have to allow room for some ambiguity. There isn't always only one right way of doing things, and you have to be open enough to experience multiple ways. One of the problems with so-called classical music is that it seems like a closed field with a right way and a wrong way. There isn't just one way».

One problem in classical music, is that a lot of people only hear the notes on the page, and not the cumulative sound. My music looks a lot simpler on the page than it sounds. One comparison I like to make is that music is usually taught as algebra, kind of linear, while it actually is more like calculus, with changing variables - the room, the instrument, the volume, things like that.

What do you mean by classical music in this context? How would you define the attitude of your own music to the so-called classical? How would you generally comment on this statement?

I guess I mean traditional classical music, music that is taught in a conservatory (although that is changing, too). I like all kinds of classical music, but a lot of classical musicians don't like what I write, because they don't know how to listen. And, strangely enough, some of my music that looks very simple to play, is actually not that easy, because you have to have excellent intonation. (It's easier to play a lot of fast notes, especially in new music that people aren't familiar with.)

You often use Early music as a basis in your compositions: I mean works by Dowland, Monteverdi, Bach, etc. Why does this music attract you? And since when?

I've always loved Bach. When I was in college, I worked in the summer at a Shakespeare Theatre Festival, and that was when I was introduced to Dowland. And a few years later heard Monteverdi for the first time. Their music just spoke to me, and continue to do so. I started out liking early and modern music and gradually came to like the music in between.

You create video art for some of your work (Dowland's Tears, Trio for Duo, Pipe Dreams, 4BC). What is the role of these videos? Is it a visualization, an inseparable component of the composition or only an addition?

I didn't do the video for Dowland's Tears, the flutist Manuel Zurria made it.

I think the music for the pieces I've created videos for can stand on their own. Since I can't perform Pipe Dreams anywhere (the organ it was written for has been "improved," so doesn't really exist any more), I like to have something for people to look at. The other pieces work with a similar process to my music - combining colors to create other colors (Mountain Echoes does this especially). I used to work in theatre, and did a lot of lighting. I spent a summer putting all of the theatrical gels in chronological order, kind of similar to what I do with sound - figuring out what happens when you combine things. The videos I made are limited by what I could find - I used to make slides and use slide projectors, and had a wider variety of colors to choose from, as well as being able to do slower crossfades and dissolves.

What genres are the most important for you at the time being and why?

It depends upon what day you ask me. :-) I guess it's still early music and contemporary.

What contemporary composers creativity (including the last decades) resonates with what you write today?

Karen Rhenqvist comes to mind - my mind is feeling blank at the moment. I'm working on two pieces right now, so it gets confusing to listen to too much music

Do you see yourself following the traditions of anyone? If the answer is yes, then whose? And if not, why not?

Not really. I came up with the way I write on my own, and only later discovered people who were working in a similar vein.

Sometimes you make short remarks on political and social topics on your Facebook page. Do your feelings about any current events of the present get reflected in your work? How do you think the work of the composer may be related to his civil position?

I only have a two political pieces — He Got Dictators, Gulf War Syndrome. I guess I try to escape the grim realities and not drag politics into my work.

How do you see the panorama of contemporary American music today?

There's a lot out there. I actually feel closer to European music and composers these days.

At the moment you are working on an opera about Ariadne and now you have created quite a few fragments, haven't you? In your opera, you restore the original, lost myth of Ariadne. What attracted you to this myth? How do you see the composition of the opera as a whole at this stage of work on it?

I think I am dealing with the myth in an abstract way. I usually have lyrics from two or more languages being sung at one time, so I am aiming more for an atmosphere than a literal story line.

перевод:

Обычно о вас пишут как о представителе постминимализма или минимализма. С другой стороны, кто-то обозначает Вашу музыку «экспериментальной». Как вы к этому относитесь? Что значит постминимализм/экспериментализм именно для вас?

Я не большой фанат лейблов. Я считаю, что мое творчество включает в себя все доступные элементы.

Для меня минимализм подразумевает организацию с помощью строгого процесса — так написана только пьеса 4BC. Минимализм, который я использую, касается звука, а не

использования ритмических паттернов. Для меня постминимализм означает несколько минималистичное звучание, но без обязательств в отношении техники. Экспериментальность означает использование нетрадиционных классических методов, звуков или инструментов.

На Вашем персональном сайте написано: «Во многих своих работах Лич создает мистическую звуковую среду с использованием разностных, комбинационных тонов, тонов интерференции; эти тоны, которые на самом деле не играют исполнителями, являются акустическими явлениями, возникающими из-за ловкого манипулирования интонационными и тембральными качествами [звука]». Как вы добиваетесь звучания комбинационных тонов? Их появление является результатом предварительных расчетов или же их появление непредсказуемо, и Вы лишь создаете подходящую среду для их появления? Может ли аудиозапись передать это?

Когда я начал использовать звуковые явления в своих работах, я провела обширные исследования, сначала с использованием кассеты, а затем с использованием миди-воспроизведения. Как звучит унисон четырех (шести, восьми и т. д.) звуков? Что произойдет, если добавить октаву? Что произойдет, если изменить панорамирование? Поэтому, когда пришло время работать над конкретным произведением, я уже точно знала, что должно произойти, хотя иногда происходящее превосходило ожидания. Запись хорошо это передает, хотя в комнате с реверберацией может быть слышно больше явлений. У меня также есть некоторые пьесы, которые звучат лучше на ленте (*Trio for Duo*, например). Также бывают случаи, когда определенная интерференционная картина будет возникать естественным образом, и я записываю это, а затем смотрю, что произойдет. Хороший пример — *Feu de Joie* — там звучание шестого обертона достигается и без специальных расчетов.

Что для Вас важнее в композиции: сам процесс создания, сочинение как исследование или конечный результат?

Финальный результат.

Что для Вас чаще становится творческим импульсом – звуковая идея, визуальный образ, литературный сюжет, пространство или что-то еще?

Звуковая идея, которая обычно появляется в зависимости от инструмента, для которого я пишу.

В одном из интервью вы сказали: «Одна из проблем так называемой “классической музыки” в том, что она похожа на замкнутое пространство, в котором все разделено только на правильное и неправильное. Но не существует ничего однозначного». Можете прокомментировать это высказывание?

Одна из проблем классической музыки заключается в том, что многие люди слышат только ноты, напечатанные на странице, а не кумулятивный звук. Моя музыка в печати выглядит намного проще, чем кажется. Одно сравнение, которое мне нравится делать, состоит в том, что музыку обычно преподают как алгебру, вроде линейной, хотя на самом деле она больше похожа на исчисление с изменяющимися переменными — комнатой, инструментом, объемом и тому подобными вещами.

Что вы подразумеваете под классической музыкой в этом контексте? Как бы вы определили отношение вашей собственной музыки к, так называемой, классической? Как бы вы прокомментировали это положение?

Я имею в виду традиционную классическую музыку, музыку, которая преподается в консерватории (хотя это тоже меняется). Я люблю всю классическую музыку, но многим классическим музыкантам не нравится то, что я пишу, потому что они не знают, как слушать. И, как ни странно, часть моей музыки, которая выглядит очень простой для исполнения, на самом деле не так проста, потому что у вас должна быть отличная интонация (Проще играть много быстрых нот, особенно в новой музыке, с которой люди не знакомы).

В своих композициях Вы часто используете как основу старинную музыку – произведения Дауленда, Монтеверди, Баха и др. Чем эта музыка вас привлекает и с какого времени?

Я всегда любила Баха. Когда я училась в колледже, я работала летом на театральном фестивале Шекспира, и именно тогда меня познакомили с Даулендом. А через несколько лет я впервые услышала Монтеверди. Их музыка тогда впервые заговорила со мной и продолжает это делать до сих пор. Вначале я полюбила раннюю и современную музыку, а постепенно стала любить музыку и между этими полюсами.

Для некоторых своих произведений (таких, как *Dowland's Tears*, *Trio for Duo*, *Pipe Dreams*) Вы создаете видеоарт. Какова роль этих видео? Это визуализация, неотделимый компонент композиции или дополнение?

Я не делала видео для *Dowland's Tears*, его снял флейтист Мануэль Цуррия.

Я думаю, что музыка для произведений, для которых я создала видео, вполне самостоятельна. Так как я нигде не могу исполнить *Pipe Dreams* (орган, для которого он был написан, «улучшили», поэтому его больше не существует), мне нравится, что люди могут что-то посмотреть. С видео я работаю так же, как и с музыкой — комбинирую цвета для создания других цветов (особенно это заметно в *Mountain Echoes*). Я работала в театре и много занималась освещением. Я провела лето, расставляя все театральные светофильтры по порядку, что-то вроде того, что я делаю со звуком — выясняя, что будет происходить при различных комбинациях. Видео, которые я сделала, ограничены тем, что я могла найти — я делала слайды и использовала проекторы слайдов, и у меня было более широкий выбор цветов, а также возможность делать медленные перекрестные переходы и растворение.

Какая музыка для Вас сегодня наиболее актуальна и почему?

Это зависит от того, в какой день вы меня спросите об этом. :-) Я думаю, что это все еще старинная и современная музыка.

Творчество каких современных композиторов (в том числе, последних десятилетий) резонирует с тем, что Вы пишете сегодня?

На ум приходит Карен Ренквист — но в данный момент в голове пусто. Сейчас я работаю над двумя пьесами, так что становится очень сложно слушать слишком много музыки.

Видите ли Вы себя продолжателем чьих-либо традиций?

На самом деле, нет. Я изобрела тот способ, которому следую, и только позже обнаружила людей, которые работали в том же духе.

Как Вы видите панораму американской музыки сегодня?

Она огромна. Но вообще я чувствую себя ближе к европейской музыке сейчас.

Сейчас Вы работаете над оперой об Ариадне, и на данный момент Вы создали большое количество фрагментов, насколько мне известно. В своей опере Вы стремитесь восстановить первоначальный, утраченный миф об Ариадне. Что привлекло вас в этом мифе? Как вы видите композицию оперы в целом на данном этапе работы над ней?

Я работаю с мифом как с абстракцией. Обычно в произведениях я использую тексты на двух или более языках одновременно, поэтому я больше стремлюсь к созданию атмосферы, чем к воплощению буквального сюжета.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Перевод эссе Мэри Джейн Лич
«Почему я пишу музыку именно так, а не иначе?»**

Leach M. J. Why Do I Write Music the Way I Do? // Arcana VI: musicians on music / ed. John Zorn. — NY: Hips Road, 2012. — P. 119–123.

<p>Why do I write music the way I do? Why does anyone, for that matter? A lot of the reasons are cultural, a lot are training, and then there are occurrences that make you take a detour and go off in a totally different direction, sometimes permanently. One of the advantages of allowing yourself to explore and to make mistakes, is that you then have the opportunity to learn from them and perhaps end up in places you never imagined before. I've incorporated quite a few of these discoveries into my work. Much to my surprise, I have come to realize that my primary influences are not other composers or styles and types of music, but acoustic discoveries and explorations, as well as how influential technology has been in my work.</p>	<p>Почему я пишу музыку именно так, а не иначе? И, раз уж на то пошло, почему каждый пишет музыку присущим ему образом? Многое зависит от культуры, многое от образования, а затем происходит нечто, что заставляет тебя идти обходным путем, выбирать совершенно иное направление, иногда окончательно. Позволяя себе исследовать и совершать ошибки, ты получаешь ряд преимуществ: в частности, у тебя есть возможность учиться на своем опыте и, возможно, открывать такие возможности, о которых ты раньше даже и не мог мечтать. В моем творчестве было немало таких открытий. К моему большому удивлению, я осознала, что решающее влияние на меня оказали не другие композиторы, музыкальные стили или направления, а мои собственные исследования и открытия в сфере акустики и что влияние технологий на мою работу трудно переоценить.</p>
<p>When I started to seriously write music, I think I started out as so many do, bringing my performer sensibilities to writing, as well as being obsessed with what was on the paper, what was the current style of writing, who had written what, was I writing something new or just imitative, as well as only being able to hear what I could see on the page. This all began to change</p>	<p>Мне кажется, что в начале своих серьезных занятий композицией я действовала так же, как и многие другие, пытаюсь зафиксировать на письме свои исполнительские ощущения; я заикливалась на том, что записано на бумаге, каков современный стиль письма, пишу ли я нечто новое или просто подражаю, а мой внутренний слух был ограничен</p>

<p>when I left the comfort zone of my regular instruments: piano and clarinet. I had started to play the bass clarinet and was performing with a group of people that included amateur musicians playing funky, non-standard instruments. Not surprisingly, we had major intonation problems, and I wanted to make sure that I wasn't contributing to the problem.</p>	<p>только тем, что я могла увидеть на лежащей передо мной странице. Все это стало меняться, когда я покинула «зону комфорта» своих привычных инструментов: фортепиано и кларнета. Я начала играть на бас-кларнете и выступать с группой музыкантов, среди которых были любители, играющие на причудливых, нестандартных инструментах. Неудивительно, что у нас были серьезные проблемы с чистотой интонации, и мне хотелось убедиться, что в этом не было моей вины.</p>
<p>I began a series of intonation exercises, in which I'd tape straight tones (tones with no vibrato) and then play my bass clarinet with the tape. I knew I could sing a straight tone, so I recorded the tones with my voice. I quickly discovered that if I was slightly off pitch (out of tune) when I sang back with these tapes, that beating would occur, although at first I thought that I had destroyed my speakers. I also realized that I could alter the rate of beating by moving between the speakers and/or changing the intensity of the sound.</p>	<p>Я начала выполнять серию интонационных упражнений: играла прямым звуком (без вибрато) и записывала получающиеся тоны, а затем присоединялась к записи с бас-кларнетом. Я знала, что могу петь прямым звуком, поэтому записывала и свой голос тоже. Быстро обнаружилось, что если я немного фальшивила, когда играла или пела одновременно с записью, то могли возникнуть биения звуковых волн; впрочем, сначала я думала, что просто сломала свои колонки. Также я поняла, что могу изменить частоту биений, перемещаясь между динамиками и / или изменяя громкость звука.</p>

c. 120

<p>Thus began my work with sound phenomena, creating sounds not being played by musicians, but created by the combination of notes being played (additive, subtractive, and interference tones). I used notated music to create these sounds not seen on the page, and</p>	<p>Так началась моя работа со звуковыми явлениями, с созданием звуков, не играемых музыкантами специально, но создаваемыми путем комбинации играемых нот (разностные, суммовые комбинационные тоны, появляющиеся в процессе интерференции). Я все же</p>
--	--

opted to work within the equal tempered scale. I started by writing for voice, since I was interested in using glissandos, and it's easier to play glissandos with voice than on clarinet or bass clarinet.

My first major piece in this new mode, *Note Passing Note* (1981), was for two taped voices and one live voice. In my mind I knew how it would sound. What I had forgotten about, though, was that I had to breathe. When I got in the studio to record the taped parts, I realized that I had written some notes that lasted almost 3 minutes. That was a mistake I never made again—I began to organize my pieces around the breath from that point on.

Even now, when I write for non-breath-controlled instruments, I still organize around the “breath,” as I have come to realize that I like the kind of space that it provides, a kind of human-ness, less hard-edged. That time, though, I made a tape loop of the main note, so that there was a continuous sound. (This was back when loops were actual physical loops. At 8 seconds, it was almost five feet in diameter!)

One of the things I quickly learned when creating sound phenomena, is

пользовалась нотацией, создавая своим творчеством звучания, не отображающиеся на бумаге, и решила работать в рамках равномерно темперированного строя. Я начала писать для голоса, так как мне хотелось работать с глиссандо, а его легче исполнять голосом, чем на кларнете или бас-кларнете.

Моя первая значительная пьеса в этом новом стиле, *Note Passing Note* (1981), была создана для двух записанных на пленку голосов и одного живого. В моем воображении я ясно представляла себе, как это должно прозвучать. Но что я забыла — так это то, что я должна дышать. И когда я пришла в студию, чтобы записать партии на пленку, поняла, что написала несколько нот, звучание которых занимает почти 3 минуты [без пауз — *К. А.*]. Это была ошибка, которую я больше никогда не совершала — с этого момента дыхание стало организующим центром моих пьес. Даже теперь, когда я пишу не только для духовых инструментов, я все еще организую музыкальный материал вокруг «дыхания», поскольку я поняла, что мне нравится то музыкальное пространство, что оно создает, — более человеческое, без острых углов. И вот однажды я закольцевала на записи звучание главного тона, чтобы он был непрерывным. (Это происходило тогда, когда петли на ленте были «настоящими», физическими. Через 8 секунд записи закольцованная лента достигала почти пяти фунтов в диаметре!)

Одна из вещей, которые я быстро усвоила при работе со звуковыми

that when a note drops out, the phenomena disappear, so I began to layer the parts: long tones with staggered entrances. I used long tones, because a lot of sound phenomena don't appear until the notes have "settled," that is, the noise of the entrances has dissipated, and the notes kind of lock in to create a combination tone or pattern of notes.

Phill Niblock uses a similar approach, but he specifies precise frequencies and cuts off the entrances and breaths, since that not only tightens up the piece, but also eliminates the noise of the entrance. I, however, welcome that little bit of space and noise. I never imagined that I would write music with long, sustained sounds, especially since I was stronger in rhythm than pitch, but I soon realized that the long tones not only created the sounds I wanted, but also created a kind of micro-rhythm, within the tones.

I began to write a piece for bass clarinet. I spent months of study, painstakingly recording and bouncing tracks from cassette to cassette, in order to figure out what combinations of notes would produce what effects. I had discovered early on that arithmetically adding and subtracting the frequencies to create additive and subtractive tones to be played wasn't as reliable or practical as I had thought it would be—some combinations just

феноменами, заключается в том, что все эффекты исчезают вместе с затуханием звука, поэтому я начала наслаивать голоса: долго тянущиеся звуки вступают «лесенкой». Я использовала долго тянущиеся тоны, потому что бóльшая часть звуковых феноменов не возникает до тех пор, пока звуки не «устоятся», иначе говоря, пока шум от вступления каждого исполнителя не рассеется, и «стабилизировавшиеся» звуки не начнут производить комбинационные тоны или звуковые паттерны.

Фил Ниблок использует аналогичный подход, но он указывает в своих композициях точные частоты и удаляет моменты вступления голосов и вдохи, не только совершенствуя звучание пьесы, но и удаляя шум от вступлений исполнителей. Однако мне необходимо немного пространства и шума. Я никогда не думала, что буду писать музыку, основанную на протяженных, непрерывных звучаниях, тем более, что моей сильной стороной был скорее ритм, чем звуковысотность, но вскоре поняла, что долго тянущиеся тоны не только создают те звуки, которые я хотела, но и своего рода микроритмы.

Приступив к написанию пьесы для бас-кларнета, я потратила месяцы учебы, кропотливо записывая и перекидывая треки с кассеты на кассету, чтобы выяснить, какой эффект дадут различные комбинации звуков. Ранее я обнаружила, что арифметическое сложение и вычитание частот для создания суммовых и разностных комбинационных тонов при воспроизведении было не давало надежного эффекта и было не столь

didn't work at all, while others worked much better, and sometimes in unexpected ways. In part this is because each instrument's overtone series is different—different overtones are stronger or weaker. These overtones also change in the different registers of an instrument, and also change with volume. Hermann Helmholtz pointed out, in *On The Sensations of Tone*, that notes have to be played loudly (or at least not softly, since what was loud in his time is pretty tame by today's standards).

Playing louder brings out upper harmonics that you don't hear when played softly. The clarinet and bass clarinet also have a different harmonic profile than most instruments, with the 3rd harmonic (octave and a 5th) sounding loudly. The result of these studies were incorporated into a piece for four bass clarinets, *4BC* (1984), a piece in which there is a bell-like melody appearing throughout its entirety, which I did not play, but that is created by the other parts, as well as other sound phenomena that come and go.

практичным, как я ожидала — некоторые комбинации звуков просто не работали, в то время как другие работали намного лучше, чем ожидалось, и иногда самым невероятным образом. Отчасти это связано с тем, что обертоновый ряд каждого инструмента своеобразен — одни обертоны сильнее, а другие слабее. Состав обертонов также меняется в зависимости от регистра инструмента и громкости звучания. Герман Гельмгольц указал в «Учении о слуховых ощущениях», что звуки должны проигрываться громко (или, по крайней мере, не тихо, поскольку то, что в его время считалось громким, по нынешним меркам представляется довольно умеренным).

Проигрывая [звуки] громче, вы выявляете высшие гармоники, которые не слышите, когда играете тихо. Кларнет и бас-кларнет также имеют своеобразные (по сравнению с большинством инструментов) гармонические спектры, с громко звучащими третьим (октава) и пятым обертонами. На результатах моих исследований была построена пьеса для четырех басовых кларнетов, *4BC* (1984), сочинение, в котором во всей своей красе проявляется звонкая мелодия, которую я не играла, но которую образует звучание других партий, а также возникновение и исчезновение различных звуковых явлений.

C.121

4BC has only been performed once with all of the parts being played live. It was at the wonderfully reverberant Memorial Hall in Philadelphia.

4BC исполнялось всего один раз, все партии игрались вживую. Это происходило в Мемориальном Зале в Филадельфии, который отличается

<p>However, because the space, which is round, is so large, many of the higher overtones and sound phenomena were disappearing. We ceded up having to mike the instruments. And when that still only helped a little, the sound engineer came up with the brilliant suggestion of turning the speakers to face the walls, which solved the problem, reinforcing those shorter, higher sounds. It was such a counter-intuitive solution, but it is one I have employed again and again.</p>	<p>прекрасной реверберацией. Однако из-за размеров пространства, имеющего форму круга, многие из высоких обертонов и прочих звуковых явлений не были слышны. Мы отказались от усиления инструментов микрофоном. Это помогло совсем немного, и тогда звукорежиссеру пришла в голову блестящая идея повернуть колонки лицом к стенам, что решило проблему, усилив эти более короткие и высокие звуки. Это решение было таким парадоксальным, однако я продолжала использовать его снова и снова.</p>
<p>About the time I was writing 4BC, I wrote another piece Held Held, which I later revised into a shorter piece, Trio for Duo (1985). Up until then I was writing pieces for multiples of the same instrument, since writing for instruments with the same harmonic profile creates more reliable phenomena. I'd also been writing for instruments that I could perform myself, for practical reasons, and also because the sound would be uniform. So this was the first time I had involved another instrument/performer. While preparing to write it, I realized that my voice and the alto flute sounded very similar in a certain range, so I wrote a piece for two alto flutes and two voices exploiting that similarity. It's full of seconds and glissandos, creating lots of shimmering sound phenomena. When I listen to the tape now, I can only pick out my voice by listening to the entrances.</p>	<p>Примерно в то же время, когда я писала 4BC, я сочинила еще одну пьесу, Held Held, которую позже переделала в более краткую, Trio for Duo (1985). До этого я писала произведения для нескольких инструментов одного вида, поскольку написание для инструментов с одинаковым гармоническим спектром создают более «надежные» явления. Я также сочиняла для инструментов, на которых могла играть сама, — по практическим причинам, а также чтобы работать с одними и теми же звучаниями. И вот я впервые привлекла другой инструмент / исполнителя. Готовясь к написанию [этого произведения. — К. А.], я поняла, что мой голос и альтовая флейта в определенном диапазоне звучат очень похоже, и, пользуясь этим, я написала пьесу для двух альтовых флейт и двух голосов. Пьеса полна секунд и глиссандо, отчего возникает множество мерцающих звуковых явлений. Теперь, когда я слушаю запись, я могу различить свой голос только при прослушивании момента вступления голосов.</p>

<p>Strangely enough, I encountered another kind of sound phenomenon during the recording of Trio for Duo. One of the main notes in the piece turned out to be the resonant frequency of the room we were recording in. It was really spooky; every time we played that note, it was if the air had turned to jello —one of the oddest physical sensations I’ve ever had, and very disorienting.</p>	<p>Как ни странно, во время записи Trio for Duo я столкнулась со звуковым феноменом иного рода. Оказалось, что одним из главных звуков в этой пьесе была резонансная частота комнаты, в которой мы осуществляли запись. Она была поистине жуткой; каждый раз, когда мы играли эту ноту, воздух превращался в желе — одно из самых странных физических ощущений, которое у меня когда-либо было, и совсем сбивающее с толку.</p>
<p>I wouldn’t have been able to make any of these pieces without tape. I kept expanding the pieces as I acquired access to machines with more tracks. I finally had access to an 8-track machine, so I started to write another vocal piece, this time for eight parts — Green Mountain Madrigal (1985). I had started to take voice lessons in the hopes of being able to sing lower and to sing louder with no vibrato, both of which proved to be unrealistic. The more I studied, the higher my voice got (or, more accurately, my range expanded upward and a little downward). I also learned that singing more loudly without vibrato really wasn’t possible (think of early music and how the voices are «small» — i.e., that style of singing doesn’t work in big rooms). The voice also is very different from other instruments—its sound profile is mostly (80%) formants and the rest harmonics, while instruments have generally the opposite proportions.</p>	<p>Я бы не смогла написать ни одну из этих пьес без магнитофонной ленты. Я продолжала усложнять свои сочинения, поскольку получила доступ к устройствам, поддерживающим большее количество трек-дорожек. Наконец-то у меня появился доступ к 8-трековому устройству, поэтому я приступила к написанию еще одной вокальной пьесы, на этот раз для восьми голосов — Green Mountain Madrigal (1985). Я начала брать уроки вокала в надежде, что смогу петь ниже и громче без вибрато, но это оказалось нереальным. Чем больше я училась, тем выше становился мой голос (или, точнее, мой диапазон расширялся преимущественно вверх и только немного вниз). Я также узнала, что петь громче без вибрато действительно невозможно (подумайте о старинной музыке, о камерности ее голосов — очевидно, этот стиль пения не работает в больших помещениях). Еще одно отличие голоса от других инструментов в том, что, говоря о его</p>

<p>This is both exciting and terrifying, since each vowel has a different sound profile, which of course changes with register and volume, as well as rate of vibrato. So it is less easy to know precisely what the sound is going to be like in terms of sound phenomena. There is also the ring, a tone which can sound continuously, and which is the resonant frequency of the larynx. This tone is about 3,000 Hertz in both female and male singers. In other words, I was starting to deal with more unpredictable sound phenomena and had to learn to not be such a control freak.</p>	<p>спектре, мы в основном (80%) говорим о формантах, и только потом — о гармониках, в то время как инструменты обычно имеют противоположные пропорции. Это одновременно и захватывающе, и ужасающе, поскольку каждый гласный звук имеет свой звуковой спектр, который, конечно, меняется в зависимости от регистра и громкости, а также от интенсивности вибрато. Так что не так уж просто точно знать, каким [в итоге] будет звук с точки зрения звуковых явлений. Существует также «кольцо» — тон, который может звучать непрерывно, и который является резонансной частотой гортани. Частота этого тона — около 3000 герц у певцов обоих полов. Другими словами, я начала экспериментировать с более непредсказуемыми звуковыми явлениями и мне нужно было научиться не быть одержимой стремлением все контролировать.</p>
<p>I also began to work with antiphony. I wrote two pieces, Ariel's Song (1987) and Mountain Echoes (1987) for eight-part voice, using two groups of four, moving sound around in clockwise, counterclockwise, and diagonal patterns. I was preparing to go into the studio to record these pieces for a concert, when a friend suggested that I could hire eight singers instead, which I did. This worked out really great, since it allowed the pieces to breathe, to not be so rhythmically rigid. I had had to use a click track when making the other multi-track pieces, which didn't allow for any flexibility (or responsiveness).</p>	<p>Я также начала работать с антифонией. Я написала две пьесы: «Ariel's Song» (1987) и «Mountain Echoes» (1987) для восьми голосов, разделенных на две группы по четыре голоса, передавая звук [от голоса к голосу] по часовой стрелке, против часовой стрелки и по диагонали. Я собиралась пойти в студию, чтобы сделать запись этих произведений для исполнения на концерте, но друг предложил мне вместо этого пригласить восемь певцов, что я и сделала [в итоге]. Это действительно звучало здорово, так как [живое исполнение] наделило</p>

<p>I thus accidentally became a “choral” composer. Since then I’ve gone on to write vocal pieces for actual choruses, so I have been able to write for voices lower than mine (which is very high), and in deference to the singers and the fact that the pieces are meant to be performed live and not taped, I’ve written pieces that aren't as strenuous as what I write for myself.</p>	<p>пьесы дыханием, и их ритмика не была механистичной. Мне приходилось использовать метроном при записи других многодорожечных пьес, и это не способствовало гибкости.</p> <p>Таким образом, я случайно стала «хоровым» композитором. С тех пор я начала писать вокальные произведения для настоящих хористов, поэтому я могла писать для голосов ниже, чем у меня (у меня очень высокий), и в знак уважения к певцам и тому факту, что они предназначены для живого исполнения, я написала [технически] более легкие пьесы, чем те, что я пишу для собственного исполнения.</p>
---	--

c. 123

<p>I had come to realize how important the performance space was in general terms, but I really appreciated not only how important it is acoustically, but how much even the weather can affect those acoustics. I was living in a church in Cologne and had access to its organ. It had a quirky Stop that played 9ths (an octave and a 2nd)—a dissonant interval. Of course I then had to play with that dissonance. When I played a minor 2nd with that stop, all kinds of dissonances started happening, and a beating pattern would start. This would go on for a while at variable speeds, until it would settle into a constant pattern. Depending upon the weather, this settling could take anywhere from 5 to 15 seconds!</p>	<p>Я понимала, насколько важно исполнительское пространство в общих чертах, но я по-настоящему оценила не только то, насколько это важно для акустики, но и то, насколько даже погода может повлиять на эту акустику. Я жила в церкви в Кёльне и имела доступ к органу. У него была причудливый [регистр] «Stop», который добавлял к основному звуку нону (секунда через октаву) — диссонирующий интервал. Конечно, я играла со звучанием этого диссонанса. Когда я играла малую секунду, включив этот регистр, начинали звучать всевозможные диссонансы, и становились слышны биения. Это продолжалось некоторое время, с разной скоростью, пока не устанавливалось в</p>
---	--

	<p>постоянную схему. В зависимости от погоды, это могло занять от 5 до 15 секунд!</p>
<p>With the advent of the personal computer and various software, I have been able to expand my explorations even more. The first piece I wrote using software and midi playback was Feu de Joie (1992) for seven bassoons.</p> <p>I was able to write studies exploring the properties of the bassoon. For the midi playback I programmed a Casio keyboard to produce a sound with a similar harmonic profile to the bassoon's, and I was able to immediately hear the results. I was able to go beyond just working with or creating one sound phenomenon at a time, but working with patterns of notes, and then using those patterns to create other phenomena. Using computers also allowed me to work with panning, which again can greatly alter the resulting sound. Now there are pretty good sampled instrumental sounds, so the process is even easier and more reliable.</p>	<p>С появлением персонального компьютера и различного программного обеспечения я смогла расширить [область своих] исследований еще больше. Первой пьесой, которую я написала с использованием программного обеспечения и MIDI проигрыванием, была «Feu de Joie» (1992) для семи фаготов.</p> <p>Я вполне могла написать пособие по исследованию свойств фагота. Для MIDI я запрограммировала клавиатуру Casio для воспроизведения звука с таким же гармоническим спектром, как у фагота, и я сразу же смогла услышать результаты. Мне удалось выйти за рамки простой работы или создания одного звукового явления за раз, но работать с шаблонами звуков, а затем использовать эти шаблоны для создания других явлений.</p> <p>Использование компьютеров также позволило мне работать с панорамированием, что опять же может сильно изменить результирующий звук. Сейчас есть довольно хорошие сэмпированные инструментальные звуки, поэтому процесс стал еще проще и надежнее.</p>
<p>To sum up, I've gone off on musical tangents I never would have imagined when I was starting out. Rather than being influenced by styles or genres of music, the actual sounds and acoustic phenomena, as well as being able to utilize technology as it has developed, are what have</p>	<p>Подводя итоги, я выбрала такие пути в музыке, которые и не могла себе вообразить, когда начинала. То, что повлияло на меня больше всего, — это не жанры и стили музыки, а реальные звуки и акустические явления, также, как и использование</p>

influenced me the most. I've also come to think of music as it is generally thought of and taught, as algebra, two dimensional, and that the reality is actually a kind of Calculus, in which the values are constantly changing, where ephemerality rules. Which is great, unless you insist on only doing what you know and being a control freak.

технологий по мере их развития. Я также начала размышлять о том, что музыку обычно представляют и преподают как алгебру, как нечто двумерное, и что реальность на самом деле является своего рода исчислением, в котором ценности постоянно меняются, где правит эфемерность. Это замечательно, только если вы не хотите заниматься исключительно тем, что уже и так умеете, и не одержимы стремлением все контролировать.

Перевод с английского К. Р. Агаронян