

УДК 78.01; 78.02; 781.5; 781.7; 785.7

США И КАНАДА: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

© 2014 г. **М.В. Переверзева***

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Москва*

Становление национальной музыкальной культуры в США и Канаде происходило без заметных соприкосновений: искусство двух стран питали разные источники, композиторские школы складывались независимо друг от друга и в разное время, писатели, поэты, живописцы и музыканты обеих частей континента ориентировались на разные традиции. Но в период художественно-эстетической и композиционно-технической «зрелости» канадская и американская музыка начали испытывать взаимовлияния, значительно обогатившие образно-содержательную сферу, систему жанров и форм, а также арсенал выразительных средств и методов сочинения. Во многом это происходило на почве авангардных тенденций культуры – мобильной композиции и алеаторики.

Ключевые слова: *США, Канада, музыка, авангард, мобиль, алеаторика, открытая форма музыкального произведения, перформанс.*

Период тесных контактов в области культуры между США и Канадой начался во второй половине XX века и совпал с расцветом авангарда в Старом и Новом Свете, поэтому взаимовлияния прежде всего проявились в освоении новых жанров и форм (музыкальный мобиль, импровизация, игра, перформанс), в развитии современных техник письма (сонорика, алеаторика) и применении нетрадиционных инструментов и электронных средств звучания.

В середине и второй половине века под воздействием мобилей Александра Колдера, «известного всему миру художника, заставившего скульптуру двигаться» [2, р. 3], в США и Канаде возникло множество музыкальных пьес с так называемой открытой, меняющей свои очертания формой. Слово «мобиль» вошло в авторские названия и подзаголовки сочинений. Целые серии музыкальных мобилей под разными наименованиями, написанные в разных техниках письма, но общей для всех, открытой форме создали американцы Г. Брант, Э. Браун, Р. Фелчиано, У. Карлинс и канадцы С. Экхардт-Граamate, Ж. Трамбле, Б. Черни. Для этих композиторов музыкальный мобиль стал не просто звуковым аналогом подвижных скульптур, а новейшим жанром. Изначально связанный с визуальным видом искусства музыкальный мобиль стал самостоя-

* ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий, редактор отдела периодических изданий Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: melissasea@mail.ru

тельным типом импровизируемой пьесы с подвижной структурой, допускающей метаморфозу формы, а значит, изменение порядка изложения мысли и самой авторской концепции. Мобили также создали Л. Бассет, Э. Шварц, К. Блок, Г. Сталлкоп, Ф. Кауфман (США), А. Прево, О. Йоахим (Канада).

Музыкальные мобили отличаются по количеству, степени подвижности частей, и, следовательно, стабильности структуры: одни подразумевают изменимость лишь некоторых элементов, другие располагают несколькими, оговорёнными автором вариантами формы, указанными в партитуре и обусловленными определённой логикой развития музыкальной мысли, третьи же не имеют конкретной исходной зафиксированной в нотах структуры и допускают бесконечное число комбинаций разделов, а значит, и смыслов, наподобие «произведения-в-движении» по терминологии У. Эко. Например, «Мобиль» (1932) и «Оживлённые мобили» (1949) для флейты соло Бранта представляют собой инструментальные прелюдии с кульминациями в виде виртуозных каденций. Концертный дуэт для виолончели и фортепиано (1959) канадского композитора С. Экхардта-Граматы в целом характеризуется импровизационностью исполнения, а его вторая часть была вдохновлена мобиллями Колдера: фигурационные блуждания фортепиано, меняющая свои очертания подвижная пуантилистическая фактура, отсутствие тактовых черт и непрерывное развитие в обеих партиях создают то ощущение лёгкости, невесомости, свободы и движения, которое вызывали мобили. Такие пьесы соотносятся с собственно мобиллями так же, как, скажем, старосонатная форма с классической сонатной: в них заложен, но не ярко выражен основной композиционный принцип. Так, весь текст «Мобилей» для флейты (1977) Кэрин Блок, включая тонкие сонорные эффекты, детально выписан, отмечены чёткие границы трёх разделов – указаны точные темпы, динамика и ритм. Единственный неопределённый параметр – метр, и мобильность формы обуславливает лишь отсутствие метрической периодичности.

На уровне же всей структуры, а не только материала или одного раздела подвижен мобиль «Семь миниатюр» для скрипки соло (1978) канадца Брайана Черни. Он обычно ограничивал количество версий формы своих мобилей. В данном мобиле допустимо восемь разных вариантов комбинаций частей, и исполнитель может выбрать любой из них. Неизменным во всех вариантах остаётся положение IV миниатюры, открывают же цикл либо I, либо III, а завершают V или VII. Драматургическое значение этих групп очевидно: IV пьеса, выполняющая функцию лирико-философского центра цикла, наиболее стабильна по материалу и развёрнута в сравнении с остальными, изобилует долго тянущимися созвучиями и паузами, отделяющими музыкальные фразы, сдержанна по характеру и звучит на низком динамическом уровне; крайние же «тройки» разнообразны в отношении мелодики, ритмики и гармонии, импровизационны по типу развития, контрастны в эмоционально-образном плане, насыщены яркими тембровыми красками и играют роль скорее разработочных частей формы (см. рис. 1).

Внутри «троек», в свою очередь, есть также разделы с неизменным местоположением: это II и VI миниатюры, которые в окружении мобильных частей создают ощущение устойчивости, поскольку в композиционном плане более стройны – открываются и завершаются ритмически-ровно повторяющимися на одной высоте звуками.

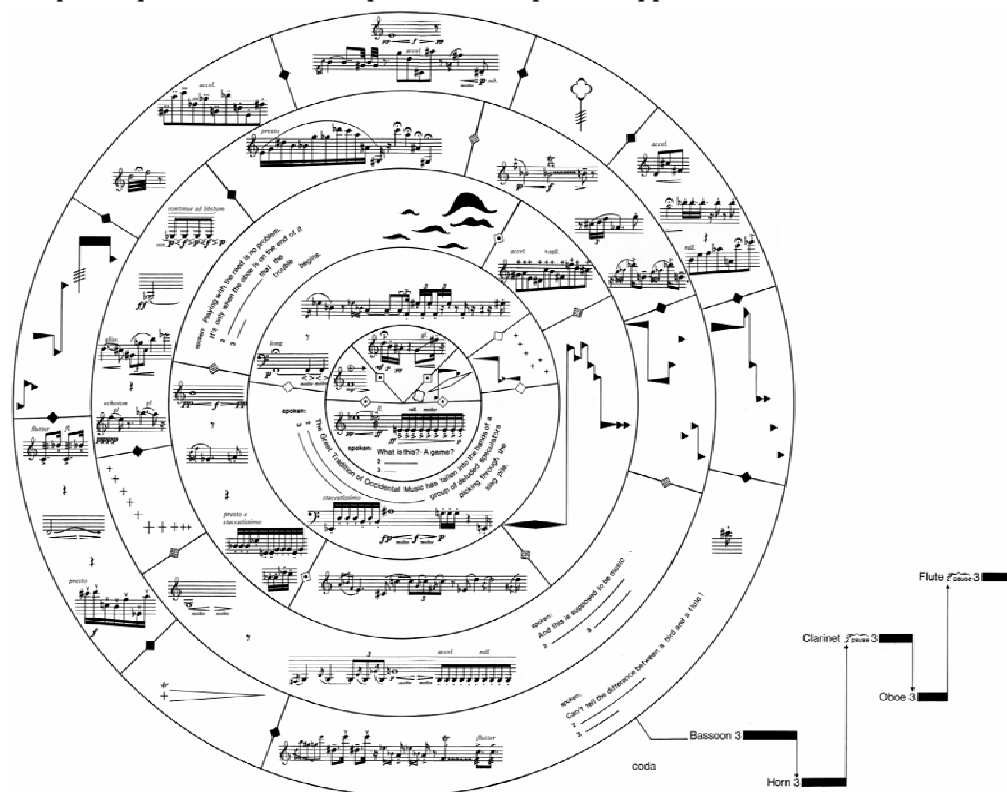
Рис. 1. IV пьеса, «Семь миниатюр» Б. Черни



Совершенно иного рода мобили третьей группы, которые не имеют конкретной исходной зафиксированной в нотах структуры и допускают бесконечное число комбинаций разделов. «Графический мобиль» для трёх или более инструментов М. Уильяма Карлинса (1970) состоит из девяти разделов (А, В, С, D, E, F, G, H, I), отличающихся друг от друга типом материала и фактуры, особенностями импровизации и характером действий исполнителей, качеством звучания в целом. Вариантов следования разделов множество благодаря тому, что части мобили могут быть исполнены в любом порядке на любых инструментах, а каждая из инструментальных партий при этом может быть исполнена как одним, так и несколькими музыкантами. Несмотря на очевидную взаимосвязь партий и страниц между собой (особенно явную между мобилиями А, С, D и G; С, D, F, H и I), в некоторой мере предопределяющую порядок их следования, каждая пьеса неповторима и содержит определённую музыкальную идею, поэтому части, будучи самостоятельными модулями, образуют разные конструкции. Среди музыкальных идей выделим, например, контрастность партий в секции А; 12-тоновый аккорд во всех трёх партиях в секции В; разнонаправленное движение мелодических линий в С; вариации на остинатные созвучия, разные в каждой партии, то рассыпающиеся на отдельные точки и линии, то вновь собирающиеся воедино в секции D; двукратное исполнение секции E; ракоходную инверсию высот в секции F и др.

Мобиль «Сокращения» для квинтета духовых Ричарда Фелчиано (1974) состоит из пяти концентрических кругов с размещёнными внутри них секциями с музыкальным материалом разной степени определённости; круги – от центра к периферии – служат партиями для валторны, фагота, гобоя, кларнета и флейты. Каждый участник независимо от других двигается по своему кругу трижды: первый раз описывая его полностью, начиная с любой секции (кроме той, что сопровождается произнесением текста вслух в сопровождении жестов), по или

против часовой стрелки, не пропуская знаков; второй – играя не менее трёх, но не более половины нот из секций, исключая все чётные или все нечётные; третий – извлекая лишь по одному звуку, произвольно взятому из каждой секции. При этом все 3 раза ансамблисты должны прочитать отдельные строки текста (это служит единственным стабильным элементом композиции), а завершить перформанс речевой кодой – поочерёдной декламацией единой заключительной фразы произведения. Подвижны в данном случае все уровни формы – от единицы материала до структуры целого, и каждый раз музыканты невольно составляют новую «фигуру» из свободно избираемых и комбинируемых секций, которая держится лишь на трижды повторяемой фразе:



Оригинальна концепция сочинения: автор даёт не самую лестную оценку современной музыке. На фоне постепенного «сокращения» материала, к тому же весьма неопределённого, флейтист сокрушается: «Трудно сказать, где разница между птицей и флейтой!»; валторнист вопрошает: «Что это? Игра?»; кларнетист грустно замечает: «И это должно быть музыкой...», а фаготист приходит к печальному выводу: «Великая традиция западной музыки попала в руки группы введённых в заблуждение спекулянтов, выбирающих из кучи шлама». В коде же исполнители попеременно говорят: «Великая традиция... / Что? / должна быть... / только... / трудно сказать...» Отсюда и название сочинения – «*Contractions*», означающее «уменьшения» (материала), «сжатия» (формы), «сужения» (смысла), «снижения» (ценности). Возникает безрадостная картина музыкального искусства, в которой и текст и структура произведений становятся всё менее определёнными и понятными...

Музыкальные мобили возникли из идеи неустойчивости и изменчивости некогда стабильной и чётко фиксированной художественной формы, которая вновь стала актуальной в искусстве второй половины XX века и получила яркое воплощение в музыке в виде алеаторики – техники композиции, допускающей индетерминизм не только отдельных параметров, но и формы произведения, и в связи с этим случайный выбор качественных характеристик материала или порядок его изложения в процессе создания или исполнения опуса, нередко делая результат творческого процесса непредсказуемым. Возникнув в США в творчестве композиторов нью-йоркской школы – Дж. Кейджа, Э. Брауна, М. Фелдмана и К. Вулфа, алеаторика распространилась по всему свету. Одними из первых алеаторную волну подхватили канадские композиторы, которые в 1960–1970-е годы откликались на самые передовые тенденции мировой и, в первую очередь, американской музыки.

Канадцы применяли алеаторный принцип широко и самыми разными способами. Так, С. Гаран часто лишь «эскизно» намечал отдельные звуковые параметры, оставляя инструменталистам значительную долю авторства, Б. Пентланд вводила «алеаторные зоны», М. К. Сан-Марко допускала групповую импровизацию или включала в композиции развернутые алеаторные разделы и т. д. В пьесе «Шенден» для 1–3 исполнителей (1975) Дж. Фоди предложил музыкантам выбрать любые «инициирующие фигуры»:

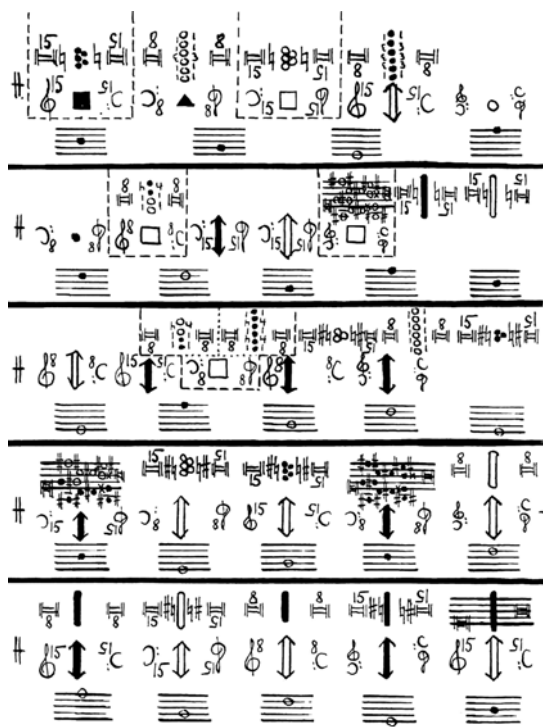
The image displays four sets of musical notation examples, labeled a, b, c, and d, illustrating improvisation techniques. Each set shows a staff with notes and rests, with a duration of approximately 5 or 7 seconds indicated below. The notation includes 'vocal/instrumental' and 'etc.' labels.

- a)** Shows two staves. The first staff has a series of notes with a duration of 'ca. 5 sec.'. The second staff has a similar series of notes with a duration of 'ca. 5 sec.'. The notation includes 'vocal/instrumental' and 'etc.' labels.
- b)** Shows two staves. The first staff has a series of notes with a duration of 'ca. 5 sec.'. The second staff has a similar series of notes with a duration of 'ca. 5 sec.'. The notation includes 'vocal/instrumental' and 'etc.' labels.
- c)** Shows two staves. The first staff has a series of notes with a duration of 'ca. 5 sec.'. The second staff has a similar series of notes with a duration of 'ca. 5 sec.'. The notation includes 'vocal/instrumental' and 'etc.' labels.
- d)** Shows a single staff with a series of notes with a duration of 'ca. 7 sec.'. The notation includes 'vocal/instrumental' and 'etc.' labels.

Широкое распространение в канадской музыке получили различные формы импровизации, столь типичной для американской музыки в целом. Это – музыкальные игры-соревнования, перформансы, музицирование на открытом воздухе. Особенно ярко они воплощены у М. Шафера и У. Каземеца. М. Шафер украшал свои партитуры оригинальными графическими рисунками, вдохновляя исполнителей на театрализованное представление. Ему принадлежит ряд оригинальнейших сочинений, связанных с использованием, трансформацией и вос-

произведением звуков природы, называемых «звукопейзажами» или «звукопанорамами». Шафер воспринял от американской музыки, пожалуй, одни из важнейших её качеств – мультикультурализм и импровизационность.

Одним из композиторов, преданных алеаторике в разных проявлениях (от неопределённости отдельных параметров материала до тотальной импровизации исполнителей), был канадец Удо Каземер. Будучи последователем Кейджа, Каземер создал несколько игр и инструкций по сочинению музыкальных пьес самими исполнителями, которых канадец считал безусловными соавторами своих произведений. Предисловие к своему опусу «Тригон» (1963) он открывает примечательной фразой: «Если “сочинять” означает “упорядочивать музыкальный материал, придавать форму музыкальным идеям”, тогда “Тригон” – это сочинение» [7, р. 1]. Партитура представляет собой развёрнутую инструкцию для осуществления действия, включающего инструментальную и электронную музыку, чтение текстов, сценическую постановку, показ кино и слайдов. Идею синтеза разных видов искусства в музыкальном произведении Каземер также почерпнул у Кейджа. Применяя алеаторный принцип, Каземер стремился придать своим композициям чёткую форму. Его сочинение «Пятый корень из пяти» (1963) для двух пианистов основано на принципе организующего числа 5. «Музыканты могут выбрать последовательность событий и свободно интерпретировать представленный в партиях материал. Несмотря на то, что внешне произведение выглядит свободным, оно строго организовано и его форма выводится из разных операций с числом 5», – писал Каземер [9, р. 107].



Пятёрка фигурирует на всех уровнях композиции: каждый пианист использует по 5 разных ударных инструментов или 5 высот одного из них; пьеса состоит из 5-ти разделов длительностью по 5 минут; весь звуковысотный материал разделён на 5 «регистров» (низкий, средне-низкий, средний, средне-высокий, высокий); музыканты могут использовать 5 динамических уровней (от *pp* до *ff*) и т. д. В целом нотная запись неопределённа в отношении параметров звука, так как композитор стремится оставить на долю музыкантов не строгое выполнение своих намерений или следование инструкциям и ремаркам, а поиск своего собственного пути музыкального развития. Автор импровизационных композиций и вербальных партитур, Каземер вовлекал в художественные акции всех присутствующих и вслед за Кейджем уравнивал в правах композитора, исполнителя и слушателя. По его убеждению, нелинейный коммуникативный метод в искусстве в большей мере способствует тому, что исполнитель и слушатель самостоятельно, не зависимо от авторских

«заготовок» и «подсказок» формулируют идеи, обнаруживают семантические связи и выстраивают чёткие структурные модели, развиваясь интеллектуально и творчески.

Активное применение электроники в американской музыке не осталось без внимания канадских композиторов. Одним из выдающихся произведений электронной музыки является цикл «Фокусы» (1969) Иштвана Анхальта. Это программное сочинение для оркестра (фортепиано, челеста, электрические орган и клавесин, флейта, кларнет, тромбон, скрипка, виолончель, контрабас, большая группа ударных), певцов (29 предварительно записанных и отдельный «живой» голос сопрано, появляющийся только в заключительной секции) и шести магнитофонных лент с записью речи на нескольких языках. Музыка сопровождается световой программой. Автор использовал тексты на английском, французском, итальянском, немецком, идише, арамейском, греческом, венгерском и креольском языках из нескольких, в том числе современных источников – Нового Завета, Женевской Псалтири, Книги Зогар, Легенде об Иштар, «Одиссее», молитв и заклинаний Вуду, юридических формулировок, словаря психологии, газет и др. Тексты звучат как в изначальном, так и трансформированном с помощью электронных средств виде. Из выбранных фрагментов Анхальт составил «сакральный рассказ» о духовном пути человека от формирования его личности «с нуля» через социальную адаптацию, в процессе которой он обнаруживает своё несходство с остальными, приводящее к конфликту и сумасшествию. Сочинение представляет серию взглядов-фокусов на жизнь индивидуума, его воспоминаний, мимолётных впечатлений от событий и реалий современности. Автор подчёркивает уникальность каждой личности, выражаемой в музыке через неповторимый тембр голоса, манеру говорить, стиль пения, смех и т. д. Эта уникальность не позволяет людям найти нечто общее, и в результате человек остаётся наедине с самим собой.

В целом композиция мыслится автором как ритуал, в котором душа человека проходит путь от рождения до смерти. Начинается цикл с воплощения «ничто», неоформленной субстанции, информационного вакуума, из которого формируется индивид (соло) и в который возвращается в конце «Фокусов», пройдя через множество разных состояний, этапов и противоречий (дуэты и ансамбли). Форма сочинения включает девять секций, имеющих отдельные названия. Первая секция «Преамбула – дефиниция один» имеет подзаголовок «копинг-поведение», в психологии означающее поведение, направленное на приспособление к трудным обстоятельствам и проявляющееся в готовности индивида решать жизненные проблемы и в умении использовать определённые средства для преодоления эмоционального стресса. Эта часть символизирует формирование личности «с чистого листа», структурирование его сознания, принятие им важнейшей для жизнедеятельности информации. В совершенной темноте и тишине незаметно появляется едва воспринимаемый слухом высочайший синусоидальный тон и несколько зуммерных сигналов, символизирующих возникновение мира из ничего, центром которого является личность, растворяющаяся в этом же мире. Текст включает лишь фразу «Дефиниция один». Вторая секция «Измерения» рассказывает о квантификации – количественном выражении бытия и делении мира на множество личностей. Здесь музыканты произносят цифры на разных языках. В третьей – «Образы» – цитируются фрагменты из

Женевской Псалтири, содержащие высказывания Кальвина. В следующих секциях формы души предстанет уже в оформленном виде.

«Дефиниция два», то есть собственно формирование души происходит в четвёртой секции, согласно автору, под аккомпанемент «мягкого рока». Пятая секция «Индивидуальности» фокусируется на мифологических, религиозных и мистических представлениях, начинаясь с фрагмента из кабалистического текста и завершаясь пересказом легенды об Иштар – вавилонской и ассирийской богине любви, плодородия и войны. Следующее «состояние» личности заключается в социальной адаптации, поэтому шестая секция называется «Группа». В музыке полифония индивидов и контрапункт личностей выражены хаотичным обменом репликами, коллажем и столкновением голосов и инструментов, пытающихся перекричать друг друга. Расслоенная звуковая ткань в седьмой секции «Дефиниция три» показывает невозможность разных индивидуальностей общаться и взаимодействовать друг с другом. Восьмая секция – «Подготовка» – представляет собой этап произнесения клятвы «говорить правду, только правду и ничего кроме правды» или приведения к присяге перед «дачей показаний», объяснением причин дисгармонии с окружающим миром. Наконец, в заключительной, девятой секции – «Свидетельстве» (или «Признании») наступает развязка. Женский голос, символизирующий душу человека, приходящую в смятение и полностью порывающую с миром, свидетельствует или делает признание, произнося три из услышанных дефиниций, к которым добавляет четвёртую, говорящую о непохожести индивидуума на других. Речь «души» является страстной арией. От возбуждённого состояния она постепенно приходит к отчаянию, упадку и наконец психозу. Цикл завершается краткими нечленораздельными фразами солистки на фоне гаснущего света, говорящего о помрачении сознания и полном оцепенении души: все инструменталисты оставляют сцену один за другим, пока душа продолжает свой стон и плач, медленно погружаясь во мрак, в котором полностью растворяется её голос.

Весь путь души отражён в музыкальной ткани «Фокусов». Например, возникающий из ничего мир, начинающий делиться вплоть до формирования души, характеризуется преимущественно электронными инструментами и записанными на ленту звуками, а синусоидальный тон символизирует неживую материю. В момент появления личности музыка становится «теплее», интонационно конкретизируется, мелодически индивидуализируется, активнее участвуют акустические инструменты. В секции «Группа» фрагментация реплик, эффекты реверберации и эха, размытости звучания голосов, растяжения гласных и согласных создают впечатление социальной дисгармонии. Ближе к трагическому концу жизни индивида всё большую роль начинают играть натуральные тембры. Так, в «Подготовке» скрипка соло играет стилизованную под классику музыку, в последней же части наряду с электронным органом, синтезатором и лентой участвует весь оркестр, тонко передающий смятение человека и его сумасшествие, выраженное произнесением отдельных гласных, бормотанием и беспрестанным повторением двух низких тонов как бы «про себя», непонятным шёпотом и тихим проговариванием цифр, напоминающими галлюцинации. Шестая секция «Фокусов» представляет собой мобиль, символизирующий переходный период в жизни человека: он присоединяется к группе (сообществу, коллективу, государству), в которой каждый индивидуум преследует свои цели и несёт свои идеи, вступающие в противоречия с идеа-

ми других. Автор выбрал соответствующую замыслу модульную форму, в которой на непрерывном фоне записанных на ленту фраз на английском языке и звуков генератора произвольно соотносятся друг с другом пять инструментальных дуэтов, исполняющих 12 (тромбон – контрабас), 16 (скрипка – виолончель; фортепиано – челеста) и 18 (флейта – кларнет; 2 маримбы) ячеек. Пары играют ячейки в течение 25 секунд в любом порядке с того момента, когда прозвучит записанная на ленту ключевая фраза «множество обыденных и незначительных вещей», и резко прекращают игру по знаку дирижера, когда завершается звукозапись на ленте.

В данном сочинении очевидны следы влияния Дж. Кейджа и Л. Хиллера – одних из первых авторов музыки для магнитофонной ленты, возникшей в США. Анхальт использует разработанные американцами приёмы трансформации звучания и различные эффекты типа реверберации, применяет фильтры, осцилляторы и генераторы шумов, соединяет записанное на ленту и «живое» исполнение и др. Вместе с тем в «Фокусах» проступают черты стиля Анхальта – применение нескольких языков, из которых французский является основным, связанное с этим особое внимание к фоническим особенностям звуков речи и темброво-красочному качеству звучания в целом, чувствительный тон высказывания, тонкая штриховая артикуляция, вокально-мелодический тип письма.

Несправедливо было бы говорить о воздействии лишь американской музыки на канадскую. Последней свойственно ощущение широты, перспективы и масштабности звучания, умеренный ход развития событий, преобладание рефлексии над внешней действительностью, внимание к темброво-красочной стороне акустического материала, но особенно – острое чувство тесной связи между человеком и окружающей его средой, выраженное в форме поклонения перед природой, восхищения её красотой и совершенством форм. Эти качества почерпнули некоторые композиторы США второй половины XX века, нашедшие единомышленников среди своих канадских коллег, которые тяготели к претворению в музыке не только звуко-образов, но и характерных свойств природы – текучести, подвижности, изменчивости. Канадские композиторы использовали шумы окружающей среды в качестве музыкального материала и вдохновлялись разными явлениями и свойствами природы, символизировавшей нечто фундаментальное и непреходящее. Это же стало основой течения «Флаккус». Его музыкальные представители в США Д. Хиггинс, Дж. Маклоу, Э. Хансен, Дж. Брехт и др. создавали акустические «события», хеппенинги и мультимедиа, основанные на синтезе музыки и природы. Характерные названия опусов Брехта – «Три события с водой» (1961), «Молоко дикой утки» (1961), «Музыка капель» (1962) и другие.

В 1960–1970-е годы канадские композиторы синтезировали разные художественные традиции и главное – обратились к культуре коренных народов континента, причём не просто используя фольклорный материал или воплощая характерные образы, как это было прежде, а стремясь постичь суть народного искусства жителей Канады и других стран и земель, их религию, философию, эстетику, язык, адаптируя художественные средства и создавая фоносферу не-европейской музыкальной культуры. Так, «Анерка» (1961) для сопрано, камерного ансамбля и ударных С. Гарана основана на инуитских поэмах в переводе на английский язык Э. Карпентьера. В инуитском языке «*anersa*» дословно

означает «душа» или «дыхание жизни». В «Кивейтине» (1971) для женских голосов и магнитной ленты Г. Фридман обращается к текстам, составленным из названий мест в округе Онтарио на языке оджибва; отдельные слова из этого же языка звучат в «Графике II» (1972) для струнного квартета того же автора. В композиции «Тракади» (1970) М. К. Сан-Марко, название которой на инуитском языке означает «встретиться с рекой», происходит символическое столкновение записанной на ленту импровизационной музыки со строгой партией ударных инструментов, а название её же композиции «Ишума» (1974) для голосов и ансамбля в переводе с инуитского означает «интеллект» или «способность думать». «Три впечатления» для смешанного хора, фортепиано и ударных на текст У. Кеона (1973) Н. Бикрофт отражают круг образов и настроений современной индейской поэзии. Эти и другие опусы принадлежат числу выдающихся произведений канадской музыки XX столетия. Примечательно, что эта тенденция не получила столь широкого распространения в США и возможно под влиянием своих канадских коллег американские композиторы в конце XX века начали более активно обращаться к коренной музыкальной культуре континента.

Тесные геополитические, социальные и общекультурные связи между США и Канадой не могли не отразиться в музыкальном искусстве обеих стран. При этом, не испытывая взаимозависимости, композиторские школы развивались самостоятельно, но и взаимодействовали в точках соприкосновения. Такими «сферами общности» стали тенденции авангардной музыки второй половины XX века – мобильная композиция и алеаторика, которые оживили профессиональные импровизаторские навыки музыкантов и символизировали дух исканий и творческих дерзаний. Неопределённость очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно активизирует исполнение сочинения и способствует поиску новых и каждый раз разных форм, жанров, стилей. В музыке XX века поиск структурных решений мобилей и алеаторных композиций помог обнаружить не использованные ранее в музыке средства воплощения оригинальных художественных идей и звукообразов.

Список литературы

1. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
2. *Anhalt I.* Foci [Score]. Ontario: Berandol Music Limited, 1972. 120 p.
3. *Arnason H.* Calder. Princeton: Van Nostrand Co., Inc., 1966. 192 p.
4. *Boulez P.* Alea // Perspectives of New Music. 1964. No. 3(1). P. 42-53.
5. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. New York: Shirmer Books, 1997. 400 p.
6. *Griffiths P.* Modern Music and After. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press Inc., 2010. 456 p.
7. *Kasemets U.* Trigon [Score]. Don Mills, Ontario: BMI Canada, 1969. 7 p.
8. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. London: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
9. *Proctor G.* Canadian Music of the Twentieth Century. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1980. 297 p.