

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 12, корп. 1, 109240. antolip@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0529-3274

Lipov, Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya st., 109240 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0529-3274

Вера Терра

«КАЖДОЕ НЕЧТО – ЭТО ЭХО НИЧТО»: ЗАМЕТКИ О ПРОЕКТЕ ДЖОНА КЕЙДЖА В ХАЛЬБЕРШТАДТЕ

Vera Terra

«EVERY SOMETHING IS AN ECHO OF NOTHING»: NOTES ON JOHN CAGE'S CONCERT IN HALBERSTADT

Аннотация. Перевод научной статьи посвящен анализу органного произведения «Organ2/ASLSP» американского композитора авангардиста Джона Кейджа (1912–1992), известного своими радикальными попытками подорвать привычные представления слушателей о том, чем является и чем должна быть музыка, и постоянно раздвигавшего художественные границы, подводя слушателей к границе разумного. Исполнение «Organ2/ASLSP» («As Slow As Possible», с англ. — «Как можно медленнее»), получившее наименование «музыкальной революции в медлительности» и являющимся самым длинным в мире исполнением музыкального произведения, происходит сегодня и будет продолжаться в течение 639 лет на органе в церкви Св. Бурхарда в немецком городе Хальберштадт (Германия), достигнув своего финала в 2640 г., с перерывом в 2319 году. В проекте «Organ2/ASLSP» заложена идея Кейджа о смене некоей парадигмы, вытекающей из преобразования музыкальных технологий и представленной им как переход от линейного к комплексному мышлению, от детерминизма к индетерминизму, от дуализма к не-дуализму, к созданию, вместо статичных арт-объектов, подвижных и изменяющихся художественных процессов, предопределяющих новую технику и эстетику исполнения музыки, пионером среди которых является его органное произведение. В статье анализируются различные аспекты, связанные с проектом, такие как его история, эстетика, философия и утопическое видение, а также концепция времени Джона Кейджа, лежащая в основе проекта.

Ключевые слова: музыкальная форма, музыкальный звук, преобразование музыкальной длительности, композитор Джон Кейдж, Organ2/ASLSP.

Abstract. The translation of this scholarly article is devoted to analysis of the Organ2/ASLSP by the American avant-garde composer John Cage (1912–1992), known for his various attempts to undermine listeners' conventional ideas of what music is and should be, and who constantly pushed artistic boundaries, bringing listeners to the edge of reason. The performance of Organ2/ASLSP ('As Slow As Possible' from English), dubbed the 'musical revolution in slowness' and being the world's longest performing piece of music, is performed today and will take place on the organ at St. Burkhardt Church in Halberstadt (Germany), for 639 years and will reach its finale at 2640, with a pause at 2319. In the Organ2/ASLSP lies Cage's idea of a certain paradigm shift arising from the transformation of musical technology, represented by him as a transition from linear to complex thinking, from determinism to indeterminism, from dualism to non-dualism, to the creation, instead of static art objects, of moving and changing artistic processes that predetermine a new technique and aesthetic of music performance, of which his organ work is a pioneer. The article analyzes various aspects related to the project, such as its history, aesthetics, philosophy and utopian vision, as well as John Cage's concept of time, which provides its basis.

Keywords: musical form, musical sound, transformation of musical duration, composer John Cage, Organ2/ASLSP.

Введение. Средневековые истоки «Органного проекта» Джона Кейджа в Хальберштадте

Происхождение Хальберштадта восходит к тому периоду в истории Средних веков, когда было основано епископство. Город дважды разрушался и отстраивался заново, восставая, как Феникс из пепла. В первый раз, в XII в., он был разрушен военными силами герцога Саксонии Генриха Льва, а затем, в конце Второй мировой войны, бомбардировщиками союзников. После объединения Германии Хальберштадт был включен в состав восстановленной земли Саксония-Анхальт, став столицей округа Гарц.

Благодаря сохранению средневекового наследия, городской пейзаж Хальберштадта отличается от современных метрополий и мегаполисов, где высокие здания, эти огромные коробки из бетона и цемента, тянутся в небо. Линию горизонта города рисуют высокие, изящно устремленные в

небо башни нескольких готических соборов. В городе сохранились исторические церкви и соборы, колокола на башнях которых звонят с интервалом в пятнадцать минут в течение дня, иногда до пяти минут. В их интерьерах звучит великолепная органная музыка, во время службы или на концертах.

Между городом и органом существует глубокая и прочная связь. Действительно, в Хальберштадте находится первый задокументированный соборный орган (илл. 1, 2), установленный в Германии, который был описан выдающимся немецким музыкальным теоретиком и композитором Михаэлем Преториусом (1571–1621) в обширном трактате под названием «Синтагма музыкальная II: Об Органографии» («Syntagma Musicum II: De Organographia», 1614–20) (Zea E-Books. Book 24, p. 98) [12, p. 98]. Согласно указанной на нем дате, большой инструмент в соборе Хальберштадта был впервые построен 250 лет назад и восстановлен всего 120 лет назад. Вот что на самом деле написано на этом инструменте: закончен в бдение



Илл. 1. Церковь Св. Бурхарда , Хальберштадт, Германия (внешний вид).
Илл. 2. Орган церкви Св. Бурхарда (современная проекция).

святого апостола Матфея в 1361 г. священником Николасом Фабером. Отремонтирован в 1495 г. Григорисом Кленгом.

Трубный орган Хальберштадта, описанный в книге Преториуса, был большим органом, в два раза больше, чем предыдущие типы: малый орган, который был изобретен первым, и орган среднего размера, расширенный на одну октаву и включающий полутоны. Он имел три мануала (верхние клавиатуры), к которым добавлялся педальборд (клавиатура, работающая с помощью ног). Большой орган звучал на октаву ниже, чем его предшественники. В отличие от предыдущих, которые были ограничены воспроизведением одного неизменного звука — неизменного полного органного звучания, большой орган мог издавать различные звуки.

Высокий уровень достижений третьего поколения органов подчеркивает Преториус (Zea E-Books. Book 24, Ibid.) [12, p. 99]. Как и сегодня, строители музыкальных инструментов придумывали и тщательно исследовали различные хитроумные изобретения; их воображение давало им новые и более возвышенные идеи, подобно тому, как человек представляет себе что-то во сне. Таким образом, они жадно искали не только полутоны, но и все разновидности звука. Оба эти новшества уже встречаются в органе в Хальберштадте.

Читая заметки Преториуса о расположении и использовании клавиатур в больших органах, «в частности, в вышеупомянутом старом органе в Хальберштадте», кажется очевидным, что он хотел, превозносил «возможность достижения разницы в звучании» (Zea E-Books. Book 24, p. 99) [12, p. 99] игрой на четырех клавишных инструментах, он хотел подчеркнуть не сами тембры, а полифоническую фактуру уникального музыкального инструмента, гораздо более сложную, чем одиночная мелодическая линия без сопровождения, характерная для более ранней монофонии.

Преториус описывает, как на двух средних клавишных инструментах, втором, который тогда назывался «дискантом», и третьем, можно было играть соответственно правой и левой рукой, причем левая рука играла бас, создавая таким образом короткую двухчастную композицию, основанную на песнопении, которое в то время называлось «бициниум». Далее он говорит, что музыканты «продолжали прогрессировать, пока не создали трициниум, и, наконец, изобрели витиеватый контрапункт» (Zea E-Books. Book 24, p. 101) [12, p. 101]. Полифоническая фактура, построенная на одновременных характерных мелодических линиях, описывается как вертикальное изменение музыкального пространства. В Средние века она отражала вертикальный силуэт впечатляюще высоких соборов, в которых устанавливались большие органы, поскольку множество больших труб требовали размещения огромных зданий.

В то время и музыка, и архитектура стремились к вертикализму. Высокая конструкция готических соборов, поддерживаемая стрельчатыми арками, нервюрными сводами, аркбутанами и контрфорсами, создает особую акустическую среду, когда внутри звучит музыка. Звуковое поле, создаваемое в помещениях, обладает высокой степенью диффузии. Реверберация обеспечивает оптимальную акустическую среду для органа, поскольку она смягчает проблему очень короткого времени затухания генерируемых им звуковых волн «100–150 мс для 60 дБ» (MEYER, Jürgen, 2002) [7]. Без этой реверберации затухание звука органа воспринималось бы как резкое окончание, особенно при высокой громкости.

В ревербирующих церквях большой орган мог развивать свое полное звучание, особенно когда верхняя (Discant) клавиатура и нижняя, педальная, играли вместе, как описано у Преториуса: «... верхняя и нижняя [клавиатуры] были для мощного полного органа, т.е. микста (называемого в то время «Hindersatz»), поскольку он стоял за главным (prästanten), звучащим вместе с престантом 2 трубы» (Zea E-Books. Book 24, p. 99) [12, p. 99]. Тогда большой орган мог звучать во всем своем великолепии.

В пустых пространствах средневековых церквей и соборов возникал мультисенсорный опыт, в котором переплеталось восприятие музыки, света и цвета, исходящих от витражей. Музыка и архитектура объединили свои знания и творческие способности, чтобы обеспечить опыт священного. Ревербе-

рация звуков внутри церквей выходила за пределы материального пространства зданий и достигала нематериального.

Американский видеохудожник Билл Виола изобразил эмоции, вызванные звучанием музыки, исполняемой в этих средах, где звуковые волны находят способ выражения: «Для европейского ума ревербирующая особенность интерьера готического собора неразрывно связана с глубоким чувством священного и вызывает сильные ассоциации, как с внутренним приватным пространством созерцания, так и с более широкими сферами невыразимого» (VIOLA, Bill. 1996, p. 44–45) [11, p. 44–45]. Сегодня Хальберштадт является органным центром Германии; он носит название «Органний город Хальберштадт» («Orgelstadt Halberstadt»).

Большой орган в кафедральном соборе Св. Стефана и Сикста («Дом») в настоящее время играет во время богослужений в сопровождении колокольного звона, и сегодня для него разрабатывается новый проект. Предпринимаются усилия по получению финансовой поддержки для восстановления органа Давида Бека, установленного в церкви Св. Мартина, и созданию центра исследований органной музыки с начала эпохи барокко. Совсем недавно, в 2001 г., в старой церкви Св. Бурхарда был запущен авангардный проект «Органний проект Джона Кейджа», который рассчитан на более чем шестивековой период.

II. Третье тысячелетие: отправная точка органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте

Приближался 2001 год. Он ознаменовал собой не только рубеж веков, но и начало третьего тысячелетия по григорианскому календарю. Этот год считался переломным моментом в истории человечества, когда закончится одна эпоха и начнется новая. Вопросы о том, куда мы идем и каким будет будущее человечества, занимали умы каждого. Было выпущено предупреждение об ошибке, так называемой ошибке Y2K, или ошибке 2000 года, или ошибке тысячелетия, предупреждающее о том, что компьютеры не были спроектированы так, чтобы распознавать восьмерки (00) как 2000 год, поэтому они не смогут работать должным образом. Надежда и страх усиливались по мере приближения 2001 года: с одной стороны, мечта о лучшем мире, с другой — страх перед хаосом, перед сценарием конца света. В воздухе витало чувство неопределенности.

Тот факт, что третье тысячелетие воспринималось как вход в будущее, необходимо учитывать, когда мы ищем истоки органного проекта Джона Кейджа для старой церкви Св. Бурхарда в Хальберштадте. Не стоит пренебрегать тем, что для его запуска был выбран год тысячелетия, именно пятое сентября, 89-й день рождения американского композитора-авангардиста и художника Джона Кейджа. Его работа ORGAN2/ASLSP вдохновила идею проекта. Пролетая органное произведение Кейджа на много веков, начиная с года тысячелетия и заканчивая ровно 639 годом, Органний проект воплотил в себе дух наступающей эпохи, не только устремленной в будущее, но и призывающей нынешнее и будущее поколения взять на себя ответственность за поддержание органа в рабочем состоянии в течение следующих шести веков.

Этическая цель лежит в основе продолжительного музыкального спектакля, который с 2001 г. исполняется в церкви Св. Бурхарда. Вот почему к Органному проекту Джона Кейджа нельзя подходить с чисто эстетической точки зрения, если только не расширить понятие эстетики, включив в него этику, как это сделал Фридрих Ницше (1844–1900), предложив прожить жизнь как произведение искусства. В книге «Рождение трагедии» он заявляет: «Только как эстетическое явление существование и мир могут быть оправданы» (NIETZSCHE, Frederico. 1982, p. 59) [8, p. 59].

Кейдж пошел другим путем, когда подходил к вопросу о взаимоотношениях между искусством и жизнью. Он намеревался освободить наше восприятие звуков от эстетических предубеждений, от личного вкуса (наших «симпатий и антипатий»). Он возражал против барьеров, созданных между искусством и жизнью, как это выражено в «Тишине»: «Когда мы отделяем музыку от жизни, то получаем искусство (сборник шедевров). В современной музыке, когда она действительно современна,

у нас нет времени на такое разделение (которое защищает нас от жизни), и поэтому современная музыка — это не столько искусство, сколько жизнь» (CAGE, John. 1974, p. 44) [3, p. 44].

Такая позиция Кейджа привела к тому, что он отвел деятельность слушания видную роль в своей поэтике: «Очевидно, что существуют звуки, которые нужно слышать, и всегда есть уши, дающие уши, чтобы слышать. Там, где эти уши находятся в связи с умом, которому нечего делать, этот ум свободен вступить в акт слушания, слыша каждый звук таким, какой он есть, а не как явление, более или менее приближенное к предубеждению» (CAGE, John. Op. cit., p. 23) [3, p. 23].

На заре третьего тысячелетия мы могли бы сделать слова Джона Кейджа своими собственными, чтобы отпраздновать этот особенный исторический момент: «СЧАСТЛИВЫХ НОВЫХ ЛЕТ!» (CAGE, John. 1975, p. 30) [4, p. 30]. Органный проект Джона Кейджа — это результат междисциплинарного сотрудничества музыкантов, музыковедов, художников, философов и теологов. Его концепция выросла из оживленной дискуссии после очень медленного исполнения ORGAN2/ASLSP Кейджа на симпозиуме, который состоялся в Троссингене, Германия, в 1998 г., относительно многих аспектов музыки, написанной для органа.

«ORGAN2/ASLSP» была переложена для органа из произведения, первоначально написанного Джоном Кейджем для фортепиано и названного «ASLSP». Во вступительных примечаниях к партитуре композитор объясняет: «Название является аббревиатурой от «как можно медленнее». Оно также отсылает к «Мягкое утро, город! Lsp!», первым восклицаниям в последнем абзаце «Поминок по Финнегану» (Джеймс Джойс). Обе версии произведения состоят из восьми частей. В фортепианной версии одна из частей должна быть отменена и заменена повторением лобой из оставшихся частей в любой момент исполнения.

В версии для органа ни одна из частей не может быть опущена, и любая из них может быть повторена. Кейдж указывает на основные различия между формой этих двух произведений в примечаниях, которыми открывается «ORGAN2/ASLSP»: «В отличие от Aslsp, все восемь частей должны быть сыграны. Однако любой из них может быть повторен, хотя и не обязательно, и, как в Aslsp, повтор может быть помещен в любое место серии» (PETERS. Edition. 2011) [9]. Оригинальное произведение «ASLSP» было заказано и отобрано для участия в Международном конкурсе пианистов, организованном Университетом Мэриленда, США, в 1985 году.

Адаптированное произведение «ORGAN2/ASLSP» было написано по просьбе немецкого органиста Герда Захера, и его премьера состоялась в Меце, Франция, в 1987 году. Открытая форма этих двух произведений приводит нас к многочисленным типам неопределенных композиций, проанализированных Джоном Кейджем в его «намеренно понтифической» лекции «Неопределенность» («Indeterminacy»), прочитанной на Дармштадтских международных летних курсах новой музыки в сентябре 1958 года. Каждый тип представлен словами: «Это лекция о композиции, которая является неопределенной в отношении ее исполнения» (CAGE, John. 1974, p. 35–39) [3, p. 35–39]. Ввиду того, что восемь частей как «ASLSP», так и «ORGAN2/ASLSP» должны быть представлены исполнителем, мы можем рассматривать эти две композиции как неопределенные в отношении их формы, которую Кейдж определяет как «морфологию непрерывности», «выразительное содержание» музыкального произведения.

В этом аспекте сестринские произведения Кейджа похожи на «Пьесу для фортепиано XI» («Klavierstück XI») Карлхайнца Штокхаузена, одно из произведений, проанализированных в лекции «Неопределенность», следующим образом: «деление целого на части, структура, детерминирована. Последовательность этих частей, однако, неопределенна, что создает возможность уникальной формы, то есть уникальной морфологии непрерывности, уникального выразительного содержания для каждого исполнения» (CAGE, John. Op. cit., p. 35) [3, p. 35].

Несмотря на сходство формы, эти два произведения радикально различаются в том, как каждый композитор структурирует время. В то время как Штокхаузен использует регуляр-

ность ритма, один из аспектов, названных Кейджем характерной чертой европейской музыки, Кейдж полностью отменяет ее. Он делает это из-за своего растущего интереса к процессам, а не к объектам, что привело его к работе с концепцией статичного музыкального времени, оторвавшись от европейской традиции.

«Аспекты музыкальной формы, традиционные для европейской музыки, — это, например, представление целого как объекта во времени, имеющего начало, середину и конец, прогрессивного, а не статичного характера, то есть обладающего кульминацией или кульминациями и, напротив, точкой или точками покоя» (CAGE, John. Op. cit., p. 36) [3, p. 36]. Объект во времени движется в направлении цели и рассматривается дуалистически. Поэтика Кейджа развивалась в противоположном направлении к понятию процесса, который бесцелен и не дуалистичен: «Принятый взгляд — это не взгляд на деятельность, целью которой является интеграция противоположностей, а скорее на деятельность, характеризующуюся процессом и по сути бесцельную» (CAGE, John. Op. cit., p. 22) [3, p. 22].

Отвергая понятие музыки как объекта во времени, Кейдж переходит к трактовке звуков как событий в поле возможностей, что напоминает ему, например, расположение звезд на небе или деятельность на земле, рассматриваемую с воздуха (CAGE, John. Op. cit., p. 94) [3, p. 94]. В результате он создает пуантилистскую текстуру, наполненную выбранными наугад звуковыми материалами, которая напоминает множество событий, происходящих во времени и пространстве. Примером может служить партитура «Atlas Eclipticalis» (1961–1962). Кейдж наложил музыкальные ноты на атлас звезд, опубликованный в 1958 г. чешским астрономом Антонином Бечваржем (1901–1965), чтобы сформировать музыкальную фактуру произведения.

В «ASLSP» пуантилистская фактура построена двумя независимыми голосами, состоящими из нот и аккордов, созданных из этих нот, которые играют одновременно в очень медленном темпе. Медленность способствует точному восприятию поведения волновых звуков, издаваемых фортепиано, которые ревербируют в окружающем помещении.

Восприятие обертонов усиливается благодаря использованию аккорда стаккато, из которого после атаки выдерживается один звук, удерживая нажатой соответствующую клавишу, в то время как остальные клавиши отпускаются. Может ли эта атмосфера, созданная звуками (основными и обертонами), сыгранными мягко в очень медленном темпе, отсылать к образу мягкого утра в городе, изображенному Джеймсом Джойсом в последнем абзаце «Поминок по Финнегану», который вдохновил Джона Кейджа?

Анализ названия «ASLSP» показывает, что аббревиатура, созданная Джоном Кейджем, не соответствует выражению, которое она обозначает: «Как можно медленнее». Это связано с тем, что Кейдж вставил в него ономапоэтическое восклицание Lsp!, взятое из последнего абзаца «Поминок по Финнегану» Джеймса Джойса. Тем самым Кейдж представляет контрастную версию известной аббревиатуры ASAP, которая расшифровывается как «как можно скорее», указывая на то, что его поэтика идет в противоположном направлении от быстрого темпа, определяющего жизнь современных обществ. Общим у двух выражений ASLSP и ASAP является то, что они не определены по времени.

Неопределенность, как мы видели, является повторяющейся темой в поэтике Джона Кейджа. Она принимает форму двусмысленности, когда Кейдж связывает свою музыку с литературой Джойса для создания «ASLSP». Если учесть, что аббревиатура Кейджа образована путем агглютинации двух слов, «AS» и «LSP», мы приходим к возможному значению: «как Lsp» т.е. как Lsp, или все же на манер Джойса. Как Джон Кейдж подходит к стилю Джойса в «ASLSP»? Ключ к ответу на этот вопрос можно найти в понимании Кейджем романа Джойса. «„Поминок по Финнегану“ — это река» (BOSEUR, Jean-Yves. 1993, p. 180) [2, p. 180], — говорит он. Река — это, по сути, поток, поток (воды), постоянно движущийся и изменяющийся. Джойс берет понятие потока в качестве модели для структурирования повествования своих романов.

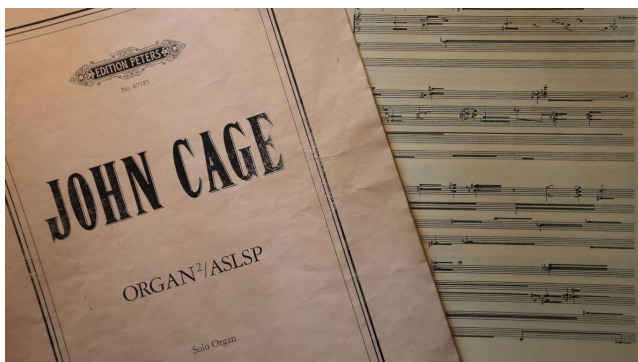
Так называемый «поток сознания» — это литературный стиль, который представляет мысли и чувства персонажей

ASLSP

JOHN CAGE



Илл. 3. Фрагмент партитуры «ORGAN2/ASLSP».



Илл. 4, 5. Титульный лист (обложка) и первая страница партитуры «ORGAN2/ASLSP».

по мере их прихода в голову, не в логической последовательности, а по мере их переживания. Поток в поэтике Кейджа — это поток времени. Действительно, его поэтика — это поэтика времени. На протяжении всего своего художественно-творческого процесса Кейдж рассматривал время не как материал, который необходимо структурировать, чтобы создать объект во времени, движущийся к какой-то цели, а скорее как процесс, который не имеет цели. «Это не музыка во времени, это музыка времени, которая не может найти свой смысл иначе как в исчезновении» (BOSSEUR, Dominique. 1970, p. 17) [1, p. 17].

Избавляясь от необходимости контролировать вещи, Кейдж освобождает разум «функционировать как верный приемник опыта» (CAGE, John. Op. cit., p. 32) [3, p. 32]. Его музыка дает нам возможность слушать, когда звуки и тишина движутся в состоянии отсутствия препятствий и взаимопроникновения — два понятия, с которыми он познакомился, изучая дзен-буддизм. «Ведь жизнь происходит каждое мгновение, и это мгновение всегда меняется. Самое мудрое, что можно сделать, — это немедленно открыть уши и услышать звук внезапно, прежде чем мышление успеет превратить его в нечто логическое, абстрактное или символическое» (CAGE, John. 1975, p. 98) [4, p. 98].

В контексте поэтики Кейджа, «ASLSP» («As slow as possible») и «ORGAN2/ASLSP» являются примерами произведений, неопределенных в отношении исполнения, поскольку их форма и темп оставлены композитором открытыми. Последний аспект, неопределенность в отношении темпа, вызвал оживленную дискуссию среди присутствующих на Органном симпозиуме в Трессингене, которая в итоге привела к идее Органного проекта Джона Кейджа (илл. 3).

Обсуждая технику игры, эстетические и философские аспекты, связанные с «ORGAN2/ASLSP», участники симпозиума столкнулись со сложными вопросами, такими как: «Насколько медленным является «как можно медленнее», когда

музыка исполняется органом?», «Как следует играть произведение?» и «Какой длины должно быть произведение?» В результате обсуждения группа пришла к выводу, что исполнение «ORGAN2/ASLSP» можно продлить до бесконечности, благодаря тому, что орган является аэрофоном, музыкальным инструментом, который издает звуки путем вибрации столба воздуха.

В отличие от фортепиано, аккордофона, который издает звуки, ударяя по натянутым вибрирующим струнам, и затихает после реверберации в пространстве через определенное время, орган, по крайней мере теоретически, сможет поддерживать издаваемые им звуки до тех пор, пока клавиши (мануала и/или педальной доски) будут оставаться нажатыми, заставляя вибрировать столб воздуха внутри труб. Поэтому установление временных рамок для игры на «ORGAN2 / ASLSP» могло бы найти свое обоснование только в сроке службы инструмента и его исполнителя, органиста. Вопрос оставался открытым: «Какой длины должно быть произведение?».

На пороге третьего тысячелетия, перед лицом вызовов новой эпохи, композиторы, органисты, музыковеды, философы и все те, кто принимал участие в Органном симпозиуме в Трессингене, придумали новый проект для «ORGAN2/ASLSP»; они «разработали тогда еще утопическую идею длительности исполнения, выверенной в соответствии с продолжительностью жизни органа» (John-Cage-Organ-Kunst-Projekt, p. 30) [6, p. 30]. Сверхдлительный перформанс можно считать утопическим не только потому, что в то время не было места, где можно было бы разместить проект, но и потому, что он приобрел статус эпохи, став первым «трансэпохальным произведением искусства», о котором когда-либо мечтали.

Проект также можно считать утопическим, поскольку он представляет собой идеальную эпоху мира и творчества в будущем, как это выражено в тексте его оглашения: «Вопрос о том, как реализовать опус, приводит к выводу, что «как можно медленнее» можно думать и играть бесконечно долго, по крайней мере, пока длится жизнь органа, а также пока существуют мир и творчество в следующих поколениях» (листовка с описанием проекта, задняя обложка).

После того, как были определены общие направления проекта, следующим шагом должен был стать поиск места проведения спектакля. Методом случайного выбора, обычным для композиторского процесса Кейджа, был выбран город Хальберштадт. «Место для выступления, церковь Бурхарда, было найдено благодаря художнику и будущему почетному гражданину Хальберштадта Иоганну Петеру Хинцу (John-Cage-Organ-Kunst-Projekt, Ibid.) [6, p. 30]. Этот выбор заставил вспомнить о большом органе, установленном в соборе Хальберштадта в средние века, о котором писал Михаэль Преториус в уже упомянутом трактате «Syntagma Musicum II: De Organographia».

Мануалы большого органа Хальберштадта были расположены по двенадцати полутонам в октаву, сочетая длинные белые клавиши и короткие черные, что до сих пор остается стандартной раскладкой клавиатуры. По этой причине великолепный орган считался знаковым инструментом, а город Хальберштадт был наделен историческим значением, разместив его в своем соборе: «Можно сказать, что колыбель современной музыки находится в Хальберштадте» (John-Cage-Organ-Kunst-Projekt, Ibid.) [6, p. 30]. 1361 год, когда был построен большой орган, был взят за точку отсчета для определения длительности продолжительного выступления в церкви Св. Бурхарда.

От этого года до 2000 года (первоначально считавшегося годом тысячелетия, а не 2001) промежуток времени составляет 639 лет. Этот промежуток между двумя историческими вехами был определен как продолжительность Органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте. Выступление, начавшееся в 89-й день рождения Джона Кейджа, 5 сентября 2001 г., должно завершиться 4 сентября 2640 г., накануне дня рождения композитора.

Во второй раз в своей истории Хальберштадт станет пионером органного проекта, связанного с новой концепцией музыки. После определения места исполнения и продолжительности проекта следующим шагом должно было стать установление его хронологии. Хронология проекта была распределена по девяти разделам структуры («деление целого на части»), той самой,

которую наблюдал Герд Захер на премьерe в Меце (Франция) в 1987 г.: восемь частей плюс одно повторение одного из разделов.

Разделив 639 лет, всю продолжительность произведения, на девять, мы получим продолжительность каждой части: 71 год, что примерно соответствует продолжительности жизни человека в наше время. Чтобы получить длительность нот и пауз, на партитуру была наложена клетчатая бумага, как показано ниже: (илл. 4, 5).

Сейчас мы слушаем пять звуков первой секции «ORGAN2 /ASLSP», издаваемых пятью разными трубами. Два из них, импульсы с (16) и des (16), были введены 5 августа 2011 г.; три других импульса dis, ais и e начали звучать 5 октября 2013 года. На данный момент было произведено тринадцать звуковых изменений. Следующее изменение произойдет 5 сентября 2020 г., в день рождения Джона Кейджа, когда два разных звуковых импульса gis и e присоединятся к остальным, звучащим сейчас (илл. 4, 5).

Изменения звука всегда происходят в пятый день месяца, что является отсылкой к дате рождения Джона Кейджа. В первые два года был слышен только шум, издаваемый мехи. Первые три ноты партитуры начали звучать 5 февраля 2003 г., когда трубы были установлены в консольном столе. Звуковые изменения привлекают в церковь множество людей, и ощущения, испытываемые в эти моменты, описаны в буклете проекта: 2006 год был довольно суматошным: в течение одного года произошло два изменения звучания. На десятый год, 5 августа 2011 г., одиннадцатое изменение звука было впечатляющим: две басовые трубы соединились друг с другом на расстоянии полутона, и в течение следующих 36 лет звук колебался между машинным отделением и гамбургской гаванью (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, Ibid.) [6, p. 30].

*

Идея неопределенной по длительности музыки не чужда поэтике Джона Кейджа. Описывая изменения, произошедшие в его композиторских средствах, Кейдж ссылается на момент, когда он отказался от необходимости контролировать длительность, приводя в пример свою пьесу «Музыка для фортепиано» (1952): «Структура перестала существовать, это произведение длилось любое время, в зависимости от обстоятельств. Поэтому длительность отдельных звуков оставалась неопределенной. Нотация принимала форму целых нот в пространстве, причем пространство предполагало, но не измеряло время» (CAGE, John. 1974, p. 30) [3, p. 30].

В соответствии с замечаниями Кейджа, длительность музыкального произведения должна варьироваться в зависимости от обстоятельств, требуемых исполнением, причем одно и то же произведение может длиться то долго, то недолго. Он ясно дает это понять, анализируя «Дуэт II» для пианистов Кристиана Вольфа в своей лекции «Неопределенность»: если другие произведения в программе занимают сорок пять минут времени, а для приведения программы к нужной длине требуется еще пятнадцать минут, Дуэт II для пианистов может быть пятнадцатиминутным. Там, где есть только пять минут, он будет длиться пять минут (CAGE, John. 1974, p. 39) [3, p. 39].

Таким образом, музыкальное произведение, рассчитанное на 639 лет, как, например, исполнение «ORGAN2/ASLSP» в церкви Св. Бурхарда в Хальберштадте, нельзя считать незнакомым для художественной вселенной Кейджа, хотя для кого-то это может выглядеть странно и казаться невыполнимым. Стоит отметить особый интерес Кейджа к «Переживаниям» («Vexations»), фортепианной пьесе, написанной Эриком Сати (1866–1925) в 1893 г., которая состоит из мотива, повторяющегося 840 раз подряд в очень медленном темпе.

В тексте Эрика Сати, воображаемом разговоре между французским композитором и самим собой, Кейдж пишет: «Правда, невозможно выдержать исполнение „Переживаний“ (длящегося [по моей оценке] двадцать четыре часа; 840 повторений пятидесяти двух тактов пьесы, которая сама по себе имеет повторяющуюся структуру: A, A1, A A2, каждое A длиной в тринадцать мер), но зачем об этом думать?» (CAGE, John. 1974, p. 76) [3, p. 76]. Когда Кейдж обнаружил «Пережи-

вания» в 1949 г., он напечатал ее и организовал ее премьерное исполнение в Карманном театре в Нью-Йорке в 1963 г. с участием двенадцати пианистов, одним из которых был он сам.

Все представление длилось 18 часов 40 минут. Позже Кейдж организовал еще несколько исполнений этого произведения в Берлине (1966) и в Калифорнийском университете в Дэвисе (1967). Что же такого значительного в произведении Сати, что заставило Кейджа «задуматься об этом»? Его вдохновило не только произведение, но и инструкция, данная пианисту в партитуре: «Чтобы сыграть этот мотив 840 раз подряд, желательно заранее подготовиться, в глубочайшей тишине, в серьезной неподвижности». Кейдж нашел в «серьезных неподвижностях», предложенных Сати, концепцию статичного времени, которую он намеревался положить в основу своей музыкальной поэтики.

Что касается «глубочайшей тишины», то она выражает психическое состояние, в котором разум, отказываясь от контроля над вещами, как предложил Джон Кейдж, функционирует как «верный приемник опыта», обеспечивая слуховую активность, сосредоточенную на восприятии самого времени, беспрестанно меняющейся материи, где звуки возникают и угасают. Кейдж видит в таком состоянии опыт, близкий к дзен-буддизму: «текстуальные замечания в связи с «Vexations» не являются юмористическими; они в духе дзен-буддизма» (SHLOMOWITZ, Matthew, 1999) [10].

Сати создает в пьесе для фортепиано «Переживания» («Vexations», 1893) концепцию «расширенной длительности», которая широко исследуется в экспериментальном искусстве, будь то инсталляции, хэппенинги или видеоарт. Это главная характеристика перформанса, проходящего в церкви Святого Бурхарда в Хальберштадте и рассчитанного до 2640 года. Только художник, который, подобно Джону Кейджу, черпая вдохновение в творчестве Сати, сделал время предметом своей поэтики, смог бы создать музыкальную фактуру, обладающую столь большой пластичностью, что ее можно растянуть на столетия, придав ей размер эпохи.

Поэтому можно сказать, что Органный проект Джона Кейджа в Хальберштадте включает в себя элементы поэтики двух художников, оказавших значительное влияние на мышление и творчество Джона Кейджа: Джеймса Джойса и Эрика Сати. Иначе и быть не могло, ведь они навсегда вписаны в «Алфавит» Джона Кейджа, словарь художников, чьи произведения всегда были рядом с творческим процессом Кейджа, которыми он «прописал» свою жизнь. Первое влияние, Джойса, явное, упомянутое в названии работы ASLSP; второе, Сати, вытекает из анализа. Тонкое присутствие Джойса и Сати обеспечивает креативность и смелость проекта.

Мягкое утро, город! LSP!

Вызови волшебство

И приведи Эрика Сати!

Как уже говорилось ранее, органный проект Джона Кейджа в Хальберштадте тесно связан с идеей, что третье тысячелетие воспринимается как вход в будущее. Он начался в год миллениума и должен продлиться до второй половины тысячелетия. Несмотря на свои корни в средневековом прошлом, проект, по сути, нацелен на будущее, представляя собой утопическую эпоху, в которой будут царить мир и творчество, черпая вдохновение в концепции надежды немецкого философа Эрнста Блоха.

Другой способ подхода к наступлению третьего тысячелетия — представить его как период, когда происходит смена парадигмы. По мысли Джона Кейджа, она представлена переходом от линейного мышления к комплексному, от детерминизма к индетерминизму, от дуализма к не-дуализму, производством процессов вместо создания объектов (среди которых так называемое произведение искусства).

Когда говорят, что нет причины и следствия, подразумевается, что существует неисчислимая бесконечность причин и следствий, что на самом деле каждая вещь во всем времени и пространстве связана с каждой другой вещью во всем времени и пространстве. Поэтому нет необходимости осторожно рассуждать в дуалистических терминах успеха и неудачи, прекрасного и безобразного, добра и зла, а просто идти, «не зада-



Илл. 6. Фрагмент органа в церкви Св. Бурхарда с изображением мешков с песком на педалях органа.

Илл. 7. Фрагмент внутренней стены в церкви Св. Бурхарда в Хальберштадте с изображением мемориальных досок.



ваясь вопросом», цитируя Мейстера Экхарта: «Прав ли я или делаю что-то неправильно» (CAGE, John. 1974, p. 47) [3, p. 47].

III. Новый орган и старая церковь

Церковь Св. Бурхарда — одна из старейших церквей в Хальберштадте. Она была построена около 1050 г. Бурхардом из Нахбурга. В информационном листке проекта Джона Кейджа «Орган» мы получаем некоторую информацию о ее истории. Более 600 лет церковь служила цистерцианским монастырем. Во время Тридцатилетней войны (1618–1648) здание было частично разрушено и восстановлено в 1711 году. Позже, в 1810 г., церковь Св. Бурхарда была секуляризована Жеромом Бонапартом, братом Наполеона, и служила для различных целей: в качестве амбара, лачуги, винокурни и свинарника. В настоящее время в ней проводится Органный проект Джона Кейджа, который привлекает посетителей из разных уголков мира. Внутри разрушенной церкви был установлен орган, построенный специально для проекта.

На внутренних стенах прикреплены дощечки с именами доноров, образующие пояс вокруг музыкального инструмента. Они расположены в хронологическом порядке, каждая из них относится к определенному году хронологии проекта. На поверхности табличек выгравированы имена и сообщения (тексты, цитаты, рисунки), вписывающие доноров в историю проекта. На внешней территории вокруг здания группа современных металлических скульптур под названием «Изломы истории» («Brüche der Geschichte»), созданная в 2000 г. художником и скульптором по металлу Иоганном-Петером Хинцем (1941–2007), контрастирует с архитектурой древней церкви.

Они напоминают нам о сотрудничестве Кейджа с американскими авангардистами, такими как Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс, особенно со скульптором Ричардом Лишпольдом, который вдохновил Кейджа на создание 14-й и 15-й сонат и интерлюдий для «подготовленного фортепиано» (1946–48) с подзаголовком «Близнецы» в честь работы скульптора. Сочиняя сонаты-близнецы, Кейдж воссоздал в музыке концепцию диптиха. Точно так же он задумал «ORGAN2/ASLSP» как другой подход к ASLSP, учитывая особые характеристики органа и обращаясь к той же теме.

Одновременность современного и старого, представленная соответственно скульптурами и церковью, усиливает недальностический взгляд на мысль Кейджа и то значение, которое он придавал концепции взаимопроникновения. Во время посещения нового центра искусств в Огайо Кейдж был очень впечатлен проектом архитектора, который наложил архитектурные планы старого и современного здания друг на друга, создав новый архитектурный план из неожиданных рисунков. «А вам интересен такой подход?», — спросила его. «Да, очень», — ответил он. «Это не новое, а новое в браке с прошлым» (BOSSEUR, Jean-Yves. 1993, p.179) [2, p. 179].

*

На начальном этапе органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте обстоятельства были схожи с теми, которые наблюдались в то время, когда Михаэль Преториус писал о строительстве большого органа в городском соборе: одновременно зарождался новый проект органа и новая концепция музыки. Поэтому от современных изготовителей органов, работавших над проектом нового органа для проекта Джона Кейджа, требовалось то же умение придумывать и тщательно исследовать различные хитроумные изобретения, то же творческое воображение, способное на новые и более высокие прозрения, которое Преториус превозносил в органостроителях прошлого. Были рассмотрены различные проекты нового органа, о чем сообщает профессор д-р Райнер О. Нойгебауэр, председатель проекта «Орган Джона Кейджа» в Хальберштадте.

Первая идея заключалась в том, чтобы построить большой орган, символизирующий гигантский гриб, и поместить его в центре церкви, ссылаясь на большой интерес Джона Кейджа к этому виду грибов и их бессистемному росту. Вторая идея заключалась в том, чтобы воссоздать орган Фабера, задокументированный Михаэлем Преториусом, в меньшем размере и по-

строить. Об этом сообщается в эксклюзивном интервью, данном автору 23 августа 2019 г. в Хальберштадте дубликаты труб для замены тех, которые могли выйти из строя за 639 лет работы.

Очень высокая стоимость этого проекта сделала его неосуществимым. Третью концепцию можно считать первой версией нынешнего дизайна трубного органа. Он состоял из набора, состоящего из деревянного консольного стола с шестью отверстиями для вставки органных труб, пары прикрепленных мехи из дерева и труб разных размеров, соответствующих разным тонам музыкальной партитуры. Воздух для органных труб всасывается компрессором. Поскольку на инструменте не играет органист, клавишные доски поддерживаются в нажатом состоянии с помощью мешков с песком (илл. 6).

Когда 5 февраля 2003 г. начали звучать первые три ноты (gis, h, gis) партитуры, три трубы, соответствующие высоте нот, были удвоены, чтобы заполнить все отверстия на консольном столе. Когда 5 июля 2004 г. произошла следующая смена звуков, были введены две разные трубы, каждая из которых соответствовала одной из нот (e, e) музыкальной партитуры, что привело к пяти различным одновременным звукам. Поскольку ни одна труба не была удвоена, одно отверстие оставалось открытым. Затем была создана другая конструкция, так что труб органа стало столько, сколько звуков.

Когда требуется новый звук, в консольный стол вводится труба, соответствующая его высоте; когда звук заканчивается, соответствующая труба удаляется. Профессор Райнер О. Нойгебауэр считает, что конструкция органа представляет собой своего рода графическую или визуальную нотацию, поскольку можно увидеть, сколько нот звучит, и определить их высоту, глядя на размер труб, вставленных в консольный стол, не слушая их: чем длиннее труба, тем ниже звук; чем меньше труба, тем выше звук. Орган стал символом Органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте, его опознавательным знаком. Аспекты, символический и исторический, не отсутствуют в проекте, но выражены по-другому (илл. 7, 8).

Символический аспект выражается, например, в контрасте между светом, исходящим из стеклянных окон, и тенями, проектируемыми во внутреннем пространстве здания. Свет обычно ассоциируется с жизнью и чем-то непреходящим. Многие космологии рассказывают о сотворении Вселенной как о появлении света из первобытной тьмы. Тени ассоциировались со звуками у американского композитора Мортона Фельдмана, о чем Кейдж упоминал в Джульярдской лекции: «Сейчас я вспоминаю, что Фельдман говорил о тенях. Он говорил, что звуки — это не звуки, а тени. Очевидно, что это звуки, поэтому они и являются тенями; каждое нечто — это эхо ничто» (CAGE, John. 1975, p. 98) [4, p. 98].

Что касается исторического аспекта, то он представлен руинами, которые обозначают течение времени, его влияние на вещи, построенные людьми на протяжении истории человечества, а также связанные с ними воспоминания, чувства и мысли. Они выгравированы на дощечках доноров, закрепленных на стенах старой церкви Св. Бурхарда. История присутствует и в скульптурах немецкого художника Иоганна-Петера Хинца, изображенных в виде вырезанных в металле трещин, которые выражают неустойчивое равновесие различных сил в человеческой жизни. Трансэпохальная черта проекта «Орган Джона Кейджа» делает его выражением различных измерений времени: космологического, социального, исторического, личного, и их связи с понятием музыкального времени.

Трудно найти среди традиционных категорий искусства ту, которая бы идеально подходила к уникальному произведению искусства, исполняемому в церкви Св. Бурхарда с 2001 года. Является ли Органный проект Джона Кейджа концертом? Является ли он спектаклем? Следует ли его называть звуковой инсталляцией? Все обычные категории, используемые для определения произведения искусства, даже те, которые относятся к современному искусству, кажется, не подходят к измерению этого проекта.

Тем не менее, можно сделать вывод, что проект «Орган Джона Кейджа» ставит вопросы перед посетителями, которые приходят послушать и увидеть уникальный орган, в надежде, что он способен изменить их образ мышления. Проект наце-



Илл. 8. Панорамная фото-проекция органа церкви Св. Бурхарда.

Илл. 9. Сильфоны в церкви Св. Бурхарда. В первые два года исполнения «ORGAN2 /ASLSP» был слышен только шум мехов.

Илл. 10. Внутренние помещения церкви Св. Бурхарда. Горизонтальная черная линия на стене предназначена для табличек с надписью «звуковой год».



лен на будущее и оставляет нам ответственность за то, чтобы превратить его в эпоху мира и творчества. И то, что, как мне кажется, нам нужно в Джойсе, или нужно в нашей жизни, — это возвращение, в той мере, в какой у нас хватит мужества вернуться к поэзии и хаосу, а не оставаться всегда на безопасной стороне с полицейским» (CAGE, John & SCHÖNING, Klaus. 1979, p. 38) [5, p. 38]. В произведении «Organ²/ASLSP» сменился пятнадцатый аккорд. Его играют уже 22 года. Последнее изменение ноты произошло 5 февраля 2022 г. Завершение исполнения композиции запланировано на 5 сентября 2640 года.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

ОРГАН Джона Кейджа 2/ASLSP, 639 лет, Часть 1: Табличное построение звуковых изменений звучания Органа при исполнении «Organ²/ASLSP», где K= Klang Anfang (Начало звука), P= Пауза / Klang Ende (Окончание звука)

Impulse	42	P:		c(16) als	05.10.2047
Impulse	43	K:	c(16)		05.02.2049
Impulse	44	K:	dis , a		05.04.2050
Impulse	45	P:		a , d , e	05.02.2051
Impulse	46	P:		dis , a	05.11.2051
Impulse	47	K:	es, h		05.05.2053
Impulse	48	P:		c(16)	05.11.2054
Impulse	49	P:		es, h	05.07.2056
Impulse	50	K:	b		05.08.2057
Impulse	51	K:	A(16)		05.05.2058
Impulse	52	P:		A(16)	05.11.2059
Impulse	53	K:	ges , c , des		04/05/60
Impulse	54	P:		ges , c , des	05.06.2080
Impulse	55	K/P:	e	b	05.11.2060
Impulse	56	K:	h , c , es , c		05.02.2081
Impulse	57	P:		c , es , c	05.04.2081
Impulse	58	K/P:	d	e	05.09.2081
Impulse	59	K:	ais, dis , fis		05.08.2082
Impulse	60	P:		ais, fis	05.02.2084
Impulse	61	K/P:	a, a	dis	05.01.2087
Impulse	62	P:		d	05.06.2087
Impulse	63	P:		a, a	05.07.2088
Impulse	64	P:		des(16)	05.03.2071
Impulse	65	P:		h	05.07.2071

End of the	first	part		04.09.2072
Beginning of the part		second		05.09.2072

Impulse	1	P:			05.09.2001
Impulse	2	K:	gis , h , gis		05.02.2003
Impulse	3	K:	e, e		05.07.2004
Impulse	4	P:		gis , h	05.07.2005
Impulse	5	K:	a , c , fis		05.01.2006
Impulse	6	P:		e, e	05.05.2006
Impulse	7	K:	c , as		05.07.2008
Impulse	8	P:		c	05.11.2008
Impulse	9	K:	d , e		05.02.2009
Impulse	10	P:		e	05.07.2010
Impulse	11	P:		d , gis	05.02.2011
Impulse	12	K/P:	c(16) (16)	as	05.08.2011
Impulse	13	P:		a , c , fis	05.07.2012
Impulse	14	K:	dis , ais , e		05.10.2013
Impulse	15	K:	gis, e		05.09.2020
Impulse	16	P:		gis	05.02.2022
Impulse	17	K:	d		05.02.2024
Impulse	18	K:	a		05.08.2026
Impulse	19	P:		e	05.10.2027
Impulse	20	K:	g		05.04.2028
Impulse	21	P:		d	05.08.2028
Impulse	22	P:		a	05.03.2030
Impulse	23	P:		dis , e	05.09.2030
Impulse	24	P:		g	05.05.2033
Impulse	25	K:	h		05.12.2033
Impulse	26	K:	f, d		05.08.2034
Impulse	27	P:		f, d	05.09.2034
Impulse	28	P:		h	05.10.2034
Impulse	29	K:	des		05.06.2035
Impulse	30	K/P:	A(16)	des	05.09.2037
Impulse	31	K:	as , as		05.03.2039
Impulse	32	P:		as	05.07.2038
Impulse	33	P:		as	05.05.2039
Impulse	34	K:	d , as		05.12.2039
Impulse	35	P:		d , as	05.04.2040
Impulse	36	K:	des, b		05.04.2041
Impulse	37	P:		des, b	05.03.2042
Impulse	38	P:		A(16)	05.11.2043
Impulse	39	K:	a, d		05.07.2044
Impulse	40	K/P:	e	ais	05.03.2045
Impulse	41	K:	h , c , ais		05/03/46

Список литературы:

1. Bosseur D. L'expérience du temps chez Cage // *Musique em Jeu* n°1. Paris: Seuil, 1970. P. 16–22.
2. Bosseur J.-Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.
3. Cage J. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.1, 2nd ed., 1974.
4. Cage J. *A year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 3rd ed., 1975.
5. Cage J., Schöning K. *Laughtears Conversation on Roaratorio*. Paris: 13/15 August, 1979.
6. John-Cage-Orgel-Kunst-Project. Booklet. Halberstadt: John-Cage-Orgel-Stiftung, 2017.
7. Meyer J. *Acoustics of gothic churches* // *Forum acusticum*. Sevilla 2002: 3rd European Congress on Acoustics. Sevilla, 2002. P. 14–23.
8. Nietzsche F. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães & C.a, 3rd ed., 1982.
9. Peters Edition «ORGAN2/ASLSP». URL: <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>. August 8, 2011. (дата обращения: 3.11.2019)
10. Shlomowitz M. Cage's place in the reception of Satie. <https://www.shlom.com/?p=cagesatie>. San Diego 1999. (дата обращения: 9.09.2019)
11. Viola B. O som de um raio de transmissão // Zaremba, Lilian; Bentes, Ivana (org). *Radio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996. P. 43–60.
12. Zea E-Books Book 24. Praetorius Michael and Faulkner Quentin: trans. & ed., «Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts III–V with Index». P. 98. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/24/>. (дата обращения: 26.09.2019)

References

Bosseur, D. (1970) 'L'expérience du temps chez Cage', in: *Musique em Jeu* n°1. Paris: Seuil, pp. 16–22. (in French)

Bosseur, J.-Y. (1993) *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

Cage, J. (1974) *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.1, 2nd ed.

Cage, J. (1975) *A year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 3rd ed.

Cage, J., Schöning, K. (1979) *Laughtears Conversation on Roaratorio*. Paris: 13/15 August.

John-Cage-Orgel-Kunst-Project (2017) *Booklet*. Halberstadt: John-Cage-Orgel-Stiftung.

Nietzsche, F. (1982) *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães & C.a, 3rd ed. (in Portuguese)

Terra, V. (2000) *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ/Fapesp. (in Portuguese)

Viola, B. (1996) 'O som de um raio de transmissão'. in: Zaremba, L., Bentes, I. (org). *Radio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, pp. 43–60.

Cage, J. (2019) Works. Available at: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=30 (accessed 8 November 2019)

Cage, J. (2019) Works. Available at: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=31 (accessed 20 November 2019)

- Meyer, J. (2002) 'Acoustics of gothic churches', *Forum acusticum. Sevilla. 2002: 3rd European Congress on Acoustics*. Sevilla, pp. 14–23.
- Halberstadt (2019) Organ. Available at: <https://www.domorgel-hbs.de/de/die-orgel/orgelchronik.html> <http://www.conforg.fr/acoustics2008/cdrom/data/fa2002-evilla/forumacusticum/archivos/rba05002.pdf> (accessed 10 October 2019)
- Nicholas, V. (2019) «Sound by artists». Available at: <http://www.magentafoundation.org/magazine/sound-by-artists/> Magenta Magazine (accessed 9 September 2019)
- Organum Grunigense Redivivum (2011) Available at: <https://www.praetorius-beckorgel.de/en/kirche.php> (accessed 18 October 2019)
- Peters Edition (2011) «ORGAN2/ASLSP». Available at: <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>. August 8, 2011 (accessed 3 November 2019)
- Peters Edition (2019) «ASLSP». Available at: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=30 (accessed 3 November 2019)
- Shlomowitz, Matthew (1999) Cage's place in the reception of Satie. Available at: <https://www.shlom.com/?p=cagesatie>. San Diego (accessed 9 September 2019)
- Zea E-Books Book (2019) 24. Praetorius Michael and Faulkner Quentin: trans. & ed., «Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts III–V with Index» (2014), p. 98. Available at: <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/24/> August 25, 2014. (accessed 26 September 2019)
- Robertson, M. (1975) *A History of Greek Art*. 2 Vols. Cambridge.
- Rosenthal-Heginbottom, R. (2016) 'The 'Gesture of Blessing' in the Greco-Roman East', in: *Actual Problems of Theory and History of Art*, 4, pp. 75–83.
- Schmidt, M. (2000) 'Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades', *Antike Kunst*, 43, pp. 86–99. (in German)
- Slanski, K.E. (2003) *The Babylonian entitlement Narûs (Kudurrus)*. A study their form and function. Boston.