

thors. The author who performed the Hermann's part in this staging indicates new aspects of this image and describes new features in its stage interpretation in Odessa Opera House.

Key words: «The Queen of Spades», Hermann, art direction, interpretation.

УДК 781.2+78 (09)

Гумінюк С.П.

«НОВІ МУЗИЧНІ РЕСУРСИ» ГЕНРІ КАУЕЛА В МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ І ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ КОМПОЗИТОРА

У статті висвітлена різнобічна діяльність американського композитора-експериментатора Г. Кауела. Розглянуті винаходи та нововведення композитора у галузі інструментарію, композиційної та виконавської техніки. Наведено фрагменти його трактату «Нові музичні ресурси» в проекції на фортепіанну творчість композитора, виявлені її характерні стильові ознаки, визначена її приналежність до модерного напрямку музичного мистецтва ХХ століття.

Ключові слова: Г. Кауел, «Нові музичні ресурси», модерн, обертон, кластер, струнне фортепіано, засоби виразності, виконавська техніка.

«Немає жодного застарілого виду техніки – застаріває тільки естетика. Не треба заперечувати жоден тип техніки як «застарілий» – він завжди може виявитися не тільки корисним, але й необхідним».

Едісон Денисов¹

ХХ століття в еволюції музичного мислення ознаменувалося революційними відкриттями. Вони позначені активними новаціями, сміливими експериментами, зіткненням модерну й авангарду з класичною традицією. Ці новації охопили різні рівні музичної свідомості та музичної мови. Змінюються концепції творчості, стилю, форми; виникають нові поняття гармонії, тематизму, фактури; переосмислюються естетичні, семантичні, композиційні принципи і, як наслідок, народжуються нові техніки та манери музичного висловлювання.

Даний процес є художнім відлунням наукового вибуху ідей, спричиненого відкриттями теорії відносності, квантової теорії, появою атомної фізики. У 1920-ті роки гостро постає проблема зміни наукової парадигми. Нове бачення фізичного світу не вкладалося в свідомості вчених. Новий світо-

¹ Композитори о современной композиции : Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 278.

гляд, пов'язаний з виявленням мікросвіту, вимагав перегляду основних положень в філософії науки.

«Після розвінчання ньютонівської теорії фактичним завданням сучасної фізики є примирення, об'єднання старих і нових принципів в якійсь всеосяжній системі уявлень»¹. В науковому дискурсі з'являється ідея, що знання, набуте у процесі пізнання світу, здатне цей світ змінити. Тож гостро постає питання: чи взагалі передбачувана сутність світу, або ж вона вище логіки? Така постановка питання вимагає від вченого та митця постійної готовності до відкриття в світі зв'язків, непередбачуваних досі звичним мисленням.

Це, звичайно ж, вплинуло на перебудову системи звукових уявлень, пришвидшило виникнення нових звукових об'єктів розвитку, сприяло створенню нових звукових структур. Модерний підхід до музичної матерії, новітні концепції музичного простору і часу, музичного інтонування, пошук конструктивних і семантичних можливостей нововведених структурних одиниць, освоєння незвіданих просторових вимірів мікро- і макросвітів відбувалися не тільки в науці, а й у музиці.

Так, на думку Л. Дьячкової, «Музична матерія на “молекулярному рівні” представлена світом обертонів і мікрохроматики <...> окремий звук – це центр звукової галактики. <...> Знахідки у галузі макросвіту пов'язані не тільки з подальшим розширенням звукового простору, зі знищенням кордонів “природних” і “неприродних” реєстрів інструментів, введенням нових способів гри на них, створенням і використанням синтетичних звуків (наприклад, електронна музика), залученням і немусичних звуків – шумів (як в конкретній музиці), але і, головним чином, з відкриттям і поширенням принципу сонорного поля. <...> Таким чином, пошук нового звукового феномена формує систему **нових** (курсив мій. – С. Г.) музичних уявлень»².

Ці проблеми стали головним інтересом творчості Генрі Кауела /Henry Cowell/ (1897–1965) – «американського бунтаря», який не тільки широко використовував у своїх творах політональність, поліритмію, атональність, лади східної музики, але й, за висловом Дж. Кейджа, заново відкрив американську музику. Як засновник Нового музичного товариства та Нового музичного видавництва, Г. Кауел закликав композиторську молодь відкривати нові напрямки та підтримував так званих американських ультрамодерністів (Ч. Айвз, Е. Варез, Г. Кауел), постійно здійснюючи концертні серії, нотні видання. Дж. Кейдж згадував: «Від нього, як від ефективного інформацій-

¹ Рети Р. Тональность в современной музыке. – Л., 1968. – С. 6.

Про це детальніше пише Альфред Норт Уайтхед – британський математик, логік, філософ, співавтор Бертрана Рассела в фундаментальній праці «Principia Mathematica» (1910–1913), яка стала базовою для розвитку таких напрямків філософії, як логіцизм та теорія типів.

² Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века : Учебное пособие. – РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 6–7.

ного стенду, ви завжди можете отримати не тільки адреси і номер телефону тих, хто активно працює наразі в музиці, але й зможете також отримати неупереджену думку про те, що саме робить кожен з композиторів. Так само, як і Варез, він не переймався питанням: слідувати Шенбергу чи Стравінському. Його ранні твори для фортепіано, задовго до «Іонізації» Вареза (яку, до речі, опублікував Кауел), з їх кластерами та використанням струнного фортепіано, вказали дорогу до використання особливостей шумів і обертонів у всьому їх багатстві. Його інші твори визначають шляхи, якими згодом пішли Булез і Штокхаузен. Наприклад: «Мозаїчний квартет» Кауела, де виконавців довільному порядку відтворюють тематичні структури, надані їм композитором. Або його «Гнучка музика», часові відрізки якої можуть бути коротшими або довшими завдяки довільному використанню авторських метро-ритмічних вказівок. Всі ці прийоми Кауела дуже близькі до сучасних експериментальних композицій, в яких є партії та відсутня партитура, і загальні текстові параметри твору не залежать від авторського задуму, але моделюються саме виконавцями.

І в зв'язку з музичним наслідуванням, Кауел підкреслював перед концертами з творів композиторів Нової школи К. Вольфа, Е. Брауна, М. Фелдмана й мене, що було чотири композитори, яким вдалось подолати «звукову залежність». Тобто там, де деякі інші відчували необхідність дотримуватися звуків як конструктивних музичних елементів, ми четверо відчували протилежну необхідність позбутися звуку як такого»¹.

Тож композиторська творчість Генрі Кауела відзначається ексцентричними винаходами і нововведеннями. Одним із найбільш приголомшливих експериментів був так званий кластерний акорд, який досягається ударом по клавіатурі стиснутим кулаком або передпліччям. Ще підлітком Г. Кауел написав фортепіанні п'єси «Приливи Манауна / *Tides of Manaunaun*»² (1912) та «Динамічний рух / *Dynamic Motion*» (1914) – свої перші твори, в яких вивчав можливості кластера. В ній виконавець повинен використовувати обидва передпліччя, щоб грати масивні акорди з 25-ти та більше звуків, а також використовувати ці беззвучно натисненні акорди для активізування дисонуючих обертонів кластера.

Після двох років навчання в Каліфорнійському університеті Берклі дев'ятнадцятирічний Г. Кауел продовжив подальші композиторські розвідки в Нью-Йорку, де він зіткнувся з Лео Орнстайном /*Leo Ornstein*/ (1893–2002) – радикальним футуристом, композитором-піаністом українського походження. Його перші модерні твори для фортепіано («Самогубство у аероплані / *Suicide in an Airplane*» (1913) та «Танок дикунів / *Wild Men's Dance*» (1915) епатували публіку новими виконавськими засобами та при-

¹ Рети Р. Тональність в современной музыке. – Л., 1968. – С. 72.

² Прем'єра п'єси, що змальовує давньоірландського бога руху і морських хвиль, відбулась в 1917 році як прелюдія до театральної постановки «The Building of Banba».

йомами, урбаністичні ідеї яких поєднувалися з жорстким звуковим образом роялю, механістичними тембрами, терпкими дисонантними звучаннями. Т. Лешетицький при знайомстві з Л. Орнстайном був глибоко вражений і довго не міг повірити, що «Танок дикунів» був виписаний нотами, а не зімпровізований. Слід зазначити, що саме у «Танку дикунів» Орнстайна вперше була застосована техніка тотального використання кластерів як конструктивної одиниці музичної мови. Всі звукові вертикалі п'єси – ретельно записані різноманітні кластери, щоправда таким чином не атрибутовані композитором. Адже термін «кластер» став іменним знаком Г. Кауела, який задекларував цей прийом вперше у своєму трактаті «Нові музичні ресурси».

Окрім «винаходу» кластерної гри, в творчості Г. Кауела рояль отримав новий образ і тембр. Адже композитор в творах для так званого струнного фортепіано майже відмовився від традиційного способу гри на цьому клавішному інструменті. Використовується небачена досі техніка гри на фортепіано: клавіші використовуються тільки задля відкриття демпферів на певних звукових висотах, а власне музичний звук досягається шляхом прямого контакту виконавця зі струнами.

Так, в «Еоловій арфі¹ / *Aeoli an harp*» (1923) піаніст повинен руками перебирати струни, при цьому автор у своїх поясненнях до твору детально зазначає декілька способів звуковидобування. Серед них гра на струнах *pizzicato*, *glissandi* перед демпферами і за ними, що виконуються вгору та вниз з використанням нігтя або пучки пальця. Всі акорди на клавіатурі в цей час натискаються беззвучно задля вивільнення потрібних обертонових резонансів. Стилістика вслуховування в «музичну тишу» цього твору продовжує лінію фортепіанних опусів Еріка Саті («Гімнопедії», «Гносьєни»)²

¹ Еолова арфа – в давньогрецькій міфології інструмент, струни якого перебирає вітер, Еол – повелитель вітрів. Із ім'ям Еола пов'язана легенда про Еолову арфу, струни якої звучать від подиху вітру. У переносному значенні – душа людини, яка відзивається на всі враження життя. «Еолова арфа не є музичним інструментом в повному розумінні цього слова, оскільки не вимагає участі музиканта. Складається з резонатора – вузького дерев'яного ящика з отвором, усередині якого натягнуті струни. Кількість струн (зазвичай від 4 до 12, іноді 24 або 48) довільна. Струни однакової довжини, але різної товщини і ступеня натягу зазвичай настроюються в унісон (наприклад, «соль» малої октави); при коливанні вони видають не тільки основний тон, а й обертони, так що загальний діапазон еолової арфи стає досить значним. Чим сильніший вітер, тим більш високі обертони чути. При слабкому подиху вітру звучання еолової арфи легке і ніжне, при поривах – різке і гучне» (Еолова арфа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D1%84%D0%B0).

² До речі Г. Кауел наслідував стилістику епатажу Е. Саті не тільки в жанрі своєрідної фортепіанної медитації на тихе звучання. Так, навіть самі назви творів композиторів перерегуються: «Бюрократична сонатина» Е. Саті та «Дипломатична прелюдія», «Анемічний регтайм, бурлеск» Г. Кауела тощо. Крім того, йому імпонує погляд у традицію минулого з певною іронічною нотою: «Поліфоніки», «Кластеріана».

та відлунюється у концепції Джона Кейджа («In a landscape», «Dream», «4:33»). Звуковий результат цих новітніх прийомів ніби віддзеркалює одноїменну поезію поета-реформатора, одного із фундаторів нового літературного напрямку – романтизму Семюела Тейлора Колріджа (1772–1834): «Такие нежно-колдовские звуки / В час сумеречный эльфы издают, / Несомы ветерком из царства феи»¹. Найбільш глибоку інтерпретацію символ еолової арфи отримав у поезії романтизму, зокрема в творчості П. Б. Шеллі, С. Т. Колріджа, Г. Г. Байрона, В. А. Жуковського, Ф. І. Тютчева, В. К. Кюхельбекера.

Впродовж своєї творчості Г. Кауел часто використовував прийоми гри на струнах роялю (« Меч забуття / *The Sword of Oblivion*» (≈1920–1922), «П'еса для струнного фортепіано / *Piece for Piano with Strings*» (1923), «Зловісний резонанс / *Sinister Resonance for string piano*» (≈1930)). Цікавим зразком є його «Привид-плакальниця / *The Banshee*»² (1925), у якій композитор застосує 12 різних способів струнного звуковидобування від щипків та тертя до ковзання по всій довжині струн тощо. Банші – жінка, яка, згідно з повір'ями, з'являється біля будинків приречених на смерть людей і своїми характерними стогонами і плачем оповіщає про їхню смерть. Саме завдяки ефектам тертя по струнах Г. Кауел досягає імітації плачу Банші. Як зазначає дослідник творчості Кауела Девід Ніколс, в «Банші» композитор, використовуючи роботу зі струнами як основний робочий ресурс, отримує тембри, близькі електроакустичній музиці.

Окрім практичних експериментів в композиторському творчості, Г. Кауел є автором теоретичного трактату «Нові музичні ресурси» (робота написана в 1914–1917 роки, видана і доповнена у 1930 році). Цей трактат став сильним імпульсом для сучасників в руслі пошуку нових засобів виразності.

В передмові до трактату автор зазначає: «Сучасна музика майже завжди використовує ресурси, які раніше вважалися непридатними для музичної композиції. <...> Проте, <...> спроби їх систематизувати поодинокі. У числі таких досліджень є цікаві роботи, присвячені музичним новаціям (наприклад, «Музика: наука і мистецтво» Редфілда), написані здебільшого вченими, а не самими музикантами.

Значний крок у розвитку гармонії як науки був зроблений А. Шенбергом в його «*Harmonielehre*». Він пояснив багато досить складних гармоній шляхом взаємозв'язків хроматичних тонів, частково зачіпаючи деякі засадничі обертонові принципи. Однак його робота не вирішила багатьох теоретичних питань, включаючи також його власні композиційні прийоми. У пода-

¹ Цит. за книгою: Исакофф С. Громкая история фортепиано [перевод на русский Л. Ганкин] 2013. – 480 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1027574>

² Банші (від англ.: vanshee (ірл.: beansidhe) – жінка з Ші) – героїня ірландського фольклору.

льших дослідженнях А. Шенберг звертається до вивчення можливостей дванадцятитонової шкали, яка представляє лише один з аспектів сучасної композиції»¹.

Г. Кауел пише, що Іглфілд Халл в своїй книзі «Modern Harmony» зробив одну з небагатьох спроб узагальнити сучасні йому явища. Однак Халл не запропонував значущої теорії, яка змогла б пояснити, чому нові ресурси музичної мови мають зайняти місце старих. Його зусилля з класифікації музичних засобів знаходять своє відображення в творчих позиціях деяких музикантів того часу.

Продовжуючи свої міркування, Г. Кауел підкреслює: «якщо навіть студент говорить, що тризвуки побудовані по терціях, це ще не означає, що він обізнаний у всій системі класичної гармонії. Він не тільки повинен знати, чому терції є прийнятними для побудови тризвуку, але й повинен вивчати принципи акордових зв'язків, можливо, протягом багатьох років, щоб застосувати знання в роботі з ними.

Так само твердження, що певний акорд в сучасній музиці будується по квартах – не є достатнім поясненням. І підстава придатності кварт як конструктивного елемента, як і практичні аспекти специфіки поєднання квартових акордів, не дають вичерпного знання про них»².

У зв'язку з цим виникає наступне питання: чому квінта і терції сприймаються слухом як консонанси, тоді як септима вже є дисонансом, хоча в ряду обертонів вона слідує безпосередньо за терцією? Рудольф Реті, перший виконавець ранніх фортепіанних п'єс А. Шенберга вважає, що будь-яке поєднання двох або більше тонів, які звучать одночасно, завжди будуть сприйняті слухом як дисонанс, якщо поруч з ним існує більш консонантна комбінація, в яку попередній гострий дисонанс може бути розв'язаний як нестійкий в більш стійкий³.

Метою «Нових музичних ресурсів» Г. Кауела була спроба пояснити вплив обертонового ряду, що здійснювався в музиці протягом всієї її історії; звернути увагу, як багато засобів музичної мови всіх епох пов'язані з цим обертоновим рядом; окреслити масштаби можливостей його застосування, які утворюють велику палітру виражальних засобів.

Автор писав, що деякі з цих засобів вже давно увійшли в композиторську практику, деякі тільки передбачаються в сучасній йому музиці, а деякі – поки залишаються поза увагою. Його головною метою було бажання показати координацію всіх можливих музичних ресурсів виходячи з їх обертонової природи. «Той факт, що такі ресурси побудовані на обертонових принципах, є ключовим фактором в музичних взаємозв'язках і показує їх потенційне музичне значення. Результатом вчення про обертони повинен

¹ Cowell H. *New Musical Resources*. – N. Y.-L., 1930. – P. 9. Тут і далі переклад мій – С. Г.

² Там само. – С. 10.

³ Див. про це детальніше: Реті Р. *Тональность в современной музыке*. – Л., 1968. – С. 12.

стати механізм взаємовідносин інтервалів і акордів в музиці. Відомо, що відчуття консонансу, дисонансу, акорду і дискорду неможливо зафіксувати в силу їх відносності, але можливо проектувати на певні комбінації»¹.

Коли великий кластер грається одночасно з простим акордом, він його підсилює завдяки «озвучуванню» верхніх обертонів цього тризвуку, які розрізняє чутливе вухо. Г. Кауел зауважував, що лише слухачі із зовсім непередготовленим слухом можуть бути шоковані звучанням кластера або іншого натурального дисонансу, оскільки сучасні «музичні вуха» давно вже звикли до таких звучань як обертонів простих акордів. Відчуття монотонності, яке може виникнути при першому прослуховуванні послідовності кластерів, зникає, коли вухо починає чути тонкі відмінності у внутрішньому розташуванні великих і малих секунд, так само, як це відбувається зараз з великими та малими терціями.

Слід зазначити, що Г. Кауел у своїх наукових розвідках можливостей кластерів демонструє всі теоретичні спостереження на фортепіанних прикладах, але й зауважує, що їх застосування можливе і в оркестровій практиці. При цьому саме оркестрові можливості відкривають гранично широке розмаїття кластерів, не тільки цілком хроматичних або діатонічних, але і сконструйованих шляхом об'єднання різних кластерних тризвуків.

У «Нових музичних ресурсах» добре відомі способи організації музичного матеріалу традиційної теорії музики (наприклад, акордові сполучення, контрапункт, імітація, канон, ракохід, тематична структура, фактура тощо) застосовуються до кластерів. Самі ж кластери композитор визначає у чіткій класифікації: великі та малі, хроматичні та діатонічні, фіксовані та рухливі (або рухомі, коли на основний тон кластера поступово додаються нові звуки), пентатонічні та ін.

Поряд з дослідженням обертональних можливостей кластерів, автор трактату приділяє увагу перспективам нового ставлення до музичного ритму та часу (другий розділ «Нових музичних ресурсів»). На думку Г. Кауела, ритм і тон, які раніше вважалися абсолютно незалежними музичними константами (і у багатьох відношеннях такими є досі), безперечно взаємопов'язані саме обертоновими пропорціями. Він пропонує цікаві розрахунки, які наочно відображають його мрії про створення нового інструменту, який буде здатний до синтезування ритму. Проект інструменту (ритмікону²) був викладений в «Нових музичних ресурсах» у вигляді розрахунків та обчислень³:

¹ Cowell H. *New Musical Resources*. – N. Y.-L., 1930. – P. 11.

² Ритмікон (або поліритмофон) – перша в світі електронна драм-машина.

³ Cowell H. *New Musical Resources*. – N. Y.-L., 1930. – P. 47.

<i>Partial Series</i>	<i>Intervals</i>	<i>Tones</i>	<i>Relative Period of Vibration Time</i>
5	Third	E	$\frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid = 80$
4	Fourth	C	$\frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid = 64$
3	Fifth	G	$\frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid = 48$
2	Octave	C	$\frac{16}{16} \mid \frac{16}{16} \mid = 32$
1	Fundamental	C	$\frac{16}{16} \mid = 16$

«Досить ймовірно, що може бути розроблений інструмент, який би механічно відтворював ритмічні співвідношення та буде управлятися вручну, – отже, не буде занадто механічним»¹. Цей інструмент в 1930 році спроектовано російським інженером та винахідником (автором іншого музичного інструменту терменвокса) Лео Терменом за запропонованими Г. Кауелом параметрами. Г. Кауел прагнув зробити інструмент, на клавіатурі якого можна було б грати композиції зі складними комбінаціями ритмічних патернів. Ритмікон може виробляти до шістнадцяти різних ритмів: періодичний базовий ритм на заданому основному тоні і п'ятнадцять більш дрібних ритмічних малюнків, кожен з яких пов'язаний з одним із звуків обертонового ряду основного тону. Ці експерименти композитора стали вагомою часткою загальної тенденції до пошуку нових музичних ресурсів у галузі електроакустичного інструментарію (терменвокс, хвилі Мартено, Хаммонд-орган тощо). Для ритмікону Г. Кауел написав твір «Ритмікана» (1931), який згодом був перейменований в «Концерт для ритмікону з оркестром». Цей твір вперше був виконаний 40 років потому за допомогою іншої машини – комп'ютера. Цікавість Г. Кауела до передових уявлень проявлялась не тільки в теорії, але й у зверненні композитора до урбаністичної тематики: «Народження руху/ *The Birth of Motion*» (≈1914), «Матерія / *Fabric*» (1920), «Люди і машини / *Menand Machines*» (1930), «Вічний рух / *Perpetual Motion*»(1961). Тож поширення останніх досягнень Г. Мінковського, А. Ейнштейна і А. Пуанкаре у галузі фізики, їх теорії про нероздільність простору і часу, технічна революція не полишили в стороні й музичну культуру, спонукаючи митців до новітніх ідей. Тому уявлення, запропоновані Генрі Кауелом у «Нових музичних ресурсах» можуть бути метафорично визначені як «теорія музичної відносності».

¹ Cowell H. *New Musical Resources*. – N. Y.-L., 1930. – P. 65.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века : Учебное пособие. – РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
2. Еолова арфа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D1%84%D0%B0
3. Исакофф С. Громкая история фортепиано [перевод на русский Л. Ганкин] 2013. – 480 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1027574>
4. Композиторы о современной композиции : Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с.
5. Рети Р. Тональность в современной музыке. – Л., 1968. – 130 с.
6. Яницкая Н. И. Образ-символ эоловой арфы и синестезия в английской и русской поэзии романтизма / Вестник Челябинского государственного университета. – 2009, № 39 (177). Филология. Искусствоведение. Вып. 38. – С. 147–150.
7. Cage John “History of Experimental Music in the United States”//John Cage “Silence”. – 1971 [1961], Middletown, Conn. : Wesleyan University Press. – P. 67–75.
8. Cowell H. New Musical Resources. – N. Y.-L., 1930. – 177 p.
9. Nicholls D. American Experimental Music, 1890–1940. - Cambridge, 1990.

REFERENCES

1. Dyachkova L. *Garmoniya v muzyike XX veka [Harmony in the music of the XX century: Train aid] : Uchebnoe posobie.* – RAM im. Gnesinyih, 2003. – 296 p.
2. Eolova arfa [Aeolian harp] [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: https://uk.wikipedia.org/wiki/Eolova_arfa
3. Isakoff S. *Gromkaya istoriya fortepiano [perevod na russkiy L. Gankin] [Loud piano story [translation into Russian by L. Gankin]]* 2013. – 480 s. [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1027574>
4. *Kompozitoryi o sovremennoy kompozitsii : Hrestomatiya [Composers about the modern composition: Reader] / sost. T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova.* – M. : Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. – 356 p.
5. Reti R. *Tonalnost v sovremennoy muzyike [Tonality in modern music].* – L., 1968. – 130 p.
6. Yanitskaya N. I. *Obraz-simvol eolovoy arfy i sinesteziya v angliyskoy i russkoy poe-zii romantizma [Image-symbol of aeolian harp and synaesthesia in English and Russian poetry of Romanticism] / Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta.* – 2009, № 39 (177). Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyip. 38. – P. 147–150.
7. Cage John “History of Experimental Music in the United States”//John Cage “Silence”. – 1971 [1961], Middletown, Conn. : Wesleyan University Press. – P. 67–75.
8. Cowell H. *New Musical Resources.* – N. Y.-L., 1930. – 177 p.
9. Nicholls D. *American Experimental Music, 1890–1940.* - Cambridge, 1990.

Гуминюк С. «Новые музыкальные ресурсы» Генри Кауэлла в музыкально-теоретической и творческой практике композитора. В статье освещена разносторонняя деятельность американского композитора-экспериментатора Г. Кауелла. Рассмотрены изобретения и нововведения композитора в сфере инструментария, композиционных и исполнительских техник. Приведены фрагменты его трактата «Новые музыкальные ресурсы»,

в проекції на фортепіанне творчество композитора, определены его характерные стилевые признаки и принадлежность к модерному направлению музыкального искусства XX века.

Ключевые слова: Г. Кауэлл, «Новые музыкальные ресурсы», модерн, обертон, кластер, струнное фортепиано, средства выразительности, исполнительская техника.

Guminiuk S. Henry Cowell's «New Musical Resources» in his music and theoretical research. The article reviews art and versatile experimental creativities of American composer H. Cowell, his inventions and innovations in the field of instruments, composition and performance technique. The fragments of his treatise “New Musical Resources” radiate the piano works; reveal their style feature, define by their affiliation to the direction of modern tendency of the twentieth century music.

Key words: Henry Cowell, «New musical resources», modern, overtone, cluster, string piano, musical expression resources, performance technique.