

УДК 78.071

DOI: 10.31857/S032120680000720-6

ДЖОН МИЛТОН КЕЙДЖ. МУЗЫКАНТ, КОТОРЫЙ ИЗМЕНИЛ ЛИЦО МУЗЫКИ XX ВЕКА

© 2018 г. **А.Н. Липов***

Статья поступила в редакцию 16.04.2018.

Статья посвящена творчеству американского авангардного композитора начала XX века, музыкального теоретика, пионера в области алеаторики в электроакустической музыке, нестандартного использования музыкальных инструментов и первопроходцу в области электронной музыки Джону Милтону Кейджу (1912–1992 гг.). Речь идёт также об экспериментах композитора, оказавших влияние на мир танца, изобразительного искусства, театра, оперы, альтернативного рока. В вопросе радикального преобразования фундаментальных принципов западной музыки Кейдж часто был в центре дискуссий, а его творчество и сегодня рассматривается как важный вклад во многие аспекты американской культуры XX века.

Творчество композитора подобрало инновационный ключ новых стилистических подходов, проложивших путь современному искусству постмодерна, художественным запросам, возникшим в конце 1960-х годов, когда сама жизнь Дж. Кейджа определялась и интенсивной дружбой со многими художниками американского авангардного сообщества. Композитор радикально изменил также восприятие музыки, а его музыкальные идеи во многом определили развитие не только новых тенденций в музыке, но и саму культуру послевоенного авангарда, а экспериментальное музыкальное творчество способствовало разрушению барьеров между такими сферами художественного производства, как музыка, живопись, исполнение танца и др., позволяя осуществляться новой междисциплинарной работе между различными видами искусств.

Экспериментальное творчество композитора рассматривается в статье в качестве одной из наиболее радикальных попыток в истории музыки преобразовать музыкальную ткань, расширить границы искусства музыки и использовать новый звучащий материал для её создания.

Ключевые слова: философия музыки, американский музыкальный экспериментализм, творчество композитора Кейджа, открытая музыкальная форма, "случайные операции", "расширенные" музыкальные инструменты, музыка шумов.

Каждый раз, когда обсуждается современная экспериментальная музыка, несомненно, упоминается имя американского композитора-авангардиста Джона Кейджа (1912–1992 гг.), изобретённое им "подготовленное фортепиано", "случайная" музыка, наложение различных слоёв звука, расширение и изменение звука с помощью механических средств массовой информации. Все эти сферы, в которых Дж. Кейдж играл ведущую роль как беспокойный и бесконечно жаждущий новых изобретений композитор, который даже молчание (композиция "4'33") сделал

* **ЛИПОВ Анатолий Николаевич** – кандидат философских наук, научный сотрудник Института философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1 (antolip@yandex.ru).

элементом музыки, – музыкальный феномен длительное время представлявшийся публике вызывающей композицией. Хотя композитор был почти повсеместно признан ведущей фигурой послевоенного американского музыкального авангарда XX века, и сегодня, после его кончины в 1992 г. далеко не просто определить другого междисциплинарного творческого гения, более повлиявшего на ход изменения и развития музыки в середине–конце XX века, чем он.

Его влияние по-прежнему ощущается спустя более 20 лет после его смерти. Он написал сотни композиций, которые публикуются в известных музыкальных издательствах, регулярно исполняются по всему миру. Кейдж получал заказы от крупных оркестров, камерных ансамблей, солистов, и, по меньшей мере, от одной оперной труппы. Сам он говорил, что историю музыки XX века "не следует рассматривать как творца в обычном смысле этого слова".

Такая радикальная прокламация приводит к точке зрения некоторых официальных музыкальных институтов, что Кейдж был более философом, чем композитором, и его идеи были более интересными, чем сама его музыка. Один из безвестных критиков Кейджа задаётся вопросом о том, что "Кейдж и не собирается быть одним из величайших композиторов мира", но "переработал себя" в одного из ведущих философов в музыке XX века, проявив при этом немалое остроумие. Подобная точка зрения стала даже в своём роде стандартным способом борьбы с Кейджем, которая условно началась с заявления одного из его музыкальных редакторов из Нью-Йорка в бытность там композитора, что он не может относиться к Кейджу как к "самому важному и влиятельному композитору нашего времени". А посему правдоподобнее было бы определить его как "музыка-ко-философа" или даже просто – философа музыки.

Применение им случайных методов почти всегда рассматривалось как радикальный отказ от музыкальных устоев и пренебрежения ко всему традиционно музыкальному. В качестве причин этого разрыва называются внешние силы иррациональности (например, такие как дзэн-буддизм). В качестве следствия такого влияния, как полагают, Кейдж решил заменить музыкальную гармонию бросанием выпадающих случайным образом кубиков для реализации своих установок таким образом, что он в конечном счёте удаляет следы своей личности из комбинированной работы. Начиная примерно с 1950 г., композитор отошёл от прагматизма точной нотной записи и прибегнул к ограниченным способам работы с нотацией.

Его основной вклад в историю музыки – систематическое закрепление принципа неопределённости и адаптация Дзэн-буддистских практик к музыкальному составу и музыкальной производительности. Кейджу удалось также добиться подлинных духовных идей, освобождающих от свободной и случайной игры в отношении художественных предприятий различных жанров в западном искусстве. Его музыкальная эстетика случайности произвела то уникальное основание, с помощью которого стало возможным открыто заявить о том, что любые два выступления с одинаковым музыкальным составом в действительности никогда не могут быть совершенно одинаковыми. Для снижения субъективного элемента в составе музыкального производства он разработал случайные методы выбора компонентов для своих композиций посредством бросания (всегда случайным образом) монет или костей, а затем и за счёт использования генераторов случайных чисел на компьютере.

Американский композитор, является, пожалуй, одной из самых противоречивых и значительных фигур в истории современной музыки XX века. Его экспериментальные музыкальные композиции часто сочетали в себе инструментальные и вокальные атональные музыкальные составляющие, ударные элементы, случайные шумы, производимые различными природными объектами и предметами, созданными человеком (свистками, разливаемой водой, растительными материалами, раковинами, болтами и гайками между струнами фортепиано, предметами кухонной утвари и т.д.).

Кейдж использовал в своих композициях звуки электронных приборов, полевые записи шумов, звуки (шумы) радиостанций, а впоследствии электронные синтезаторы. Он также совершил революцию в музыкальной нотации, создав "визуальный счёт", неведомое ранее в истории музыки "музыкальное визуальное искусство", писал книги и прочитал сотни лекций, посвящённых экспериментальной музыке.

В работе "История экспериментальной музыка в Соединённых Штатах" (1961 г.) Кейдж задаётся экспансивным вопросом: что есть цель написания музыки? – "Одной из них является, не отношение к целям музыки, а отношение к звукам. Или же ответ должен иметь форму парадокса: цель музыки – целенаправленная бесцельность или бесцельная игра. Однако эта игра есть утверждение жизни, не попытка навести порядок из хаоса, не предложение улучшения в создании музыки, а просто способ просыпаться в самой жизни, от одной которой мы только и получаем свой ум и свои желания, что позволяет нам действовать по собственной воле" [Cage J., 1997: 208]. Экспериментальную музыку при этом, по мнению Кейджа, довольно трудно определить. Она может означать новые приспособления для старых инструментов или же совершенно свежий вид музыкальной композиции. Музыкой могут быть и необычные формы визуализации музыки или просто даже странные оценки, сопровождающие её исполнение. Тому же, кто участвует в составе экспериментальной музыки, следует найти пути и средства, чтобы удалить себя из действий звуков, которые они производит.

В этом последнем случае композитор напоминает фотокамеру, позволяющему кому-то ещё сделать новый снимок. Так что же такое тогда природа экспериментального действия? – вопрошает Кейдж. – Это просто действие, исход которого не предвидится. И все эти действия, результаты которых не предусмотрены, а вытекают из случайной работы, являются наиболее полезными. Тем не менее, утверждает композитор, более важным, чем составление музыки на основе случайных операций, являются музыкальные сочинения, делающие неопределённым её исполнение.

Нет больше необходимости, пишет далее Кейдж, и в счёте для магнитной ленты музыки, где так много дюймов или сантиметров и настолько же много секунд. С музыкой на магнитной ленте становится ясно, что мы находимся в самом времени, а не в мерах – два, три, четыре и т.д. И поэтому вместо подсчёта мы используем часы, если хотим знать, где мы есть во времени или, вернее, где в этот момент будет звук. Всё это можно суммировать, утверждая, что каждый аспект звука (частота, амплитуда, тембр, длительность) следует рассматривать как континуум, а не как ряд отдельных шагов, соотносимых западным или восточным конвенциям. Ясно, что все эти аспекты в осмыслении экспериментальной

музыки исходят из путей звука, выступающего "самим в себе", так как звуки, по своей природе являются не более американскими, чем египетскими.

В представлении композитора молчание – основной элемент музыки. Одна вещь, утверждал Кейдж, которую осознают почти все музыканты, это то положение, что даже если исполнитель не играет ничего, это может быть так же важно и эмоционально, как и сам звук. Но это молчание или пауза могут существовать только как длительность. Только такое свойство, как продолжительность, разделяет каждый элемент музыки и, следовательно, именно понятие длительности считается основополагающим. А если продолжительность – фундаментальное явление, то действительно не имеет значения, что звучит, ибо вы используете в музыке всё что угодно, пока у вас есть временные разделения. Вы можете поместить в них обычные музыкальные звуки, шум или молчание – все они равны, и это также будет музыкой.

"Ни один звук не существует вне тишины, которая гасит его. И никакая тишина не существует, если она не беременна звуком. Молчание не появляется из ничего; и это уже не отсутствие звука. Оно состоит из всех окружающих звуков, которые составляют музыкальное пространство, границы которого не всегда могут быть чётко определены. Молчание – это пространство, в котором звук происходит" [Cage J., 1973: 71]. Исходя из этого, Кейдж полагал, что основная структура музыки не может более основываться на гармонии и тональности (Людвиг ван Бетховен), или в системе двенадцати тонов (А. Шёнберг). Основной структурой музыки может быть только ритм. Соответственно не может быть никакого права делать музыку, которая не структурирует себя от самых корней звука и тишины – длины времени. "Я не могу ничего сказать, и я говорю это" [Cage J., 1973: 74]. Эта известная цитата Джона Кейджа из "Лекции о Ничто" демонстрирует его любовь к парадоксам и его озорной юмор. Никто не сделал больше, чем Кейдж в вопросе о пересмотре основ музыки, что вызвало проблемы не только в плане его репутации как музыканта.

Ставя вопросы, Кейдж часто думал скорее как музыкальный философ. Для того, чтобы представить себе сегодня широту музыкального экспериментирования композитора, достаточно привести свидетельство от 29 января 1965 г., напечатанное в газете "Лос-Анджелес фри пресс", где сообщалось о концерте Джона Кейджа совместно с пианистом Дэвидом Тюдором в художественном музее (в настоящее время "Музей Нортон Саймона" в г. Пасадена, Южная Калифорния). В начале исполнения это был обычный поворотный стул, на котором сидел сам Кейдж и всякий раз, когда он двигался, был слышен явный и звучный скрежет металла о металл – звуковой эффект, исходящий от контакта микрофона, прикреплённого к поворотной части стула.

Другой микрофон создавал звуки, содержащиеся в основании, соединяющем две части кресла вместе. "Исполнителю" также привязали подобный тип микрофона вокруг его шеи, когда он начинал резать морковь, яблоки и зеленый перец на кусочки, используя усиленный нож. Было слышно, как нож проникает в ткани волокон, из которых состояли все эти овощи. Зрительное и слуховое восприятие перемещали аудиторию в некое единое пространство, и невольно возникал вопрос: "Какую цель можно было бы придать всему этому безумию?" После того, как был закончен процесс резки, исполнитель последовательно поло-

жил каждую из нарезанных частей в электрическую соковыжималку. После опускания в соковыжималку каждой части моркови, зелёного перца и яблока, он опускал микрофон в работающую ёмкость, чтобы можно было наблюдать, по крайней мере, акустическую часть их метаморфозы.

В целом, можно сказать, это был удачный акустический опыт, достойно соперничавший со звуком сока, проходящего через горло человека. Часто, сочетая подобного рода звуки с изображениями или скульптурами, Кейдж утверждал, что звук может быть песней, музыкой, голосом – всем. И все эти попытки расширить музыкальный опыт и его выражения развивались композитором параллельно с развитием современных музыкальных электронных технологий (например, его электронная композиция *HPSCHD*, 1969 г.).

Иногда в своих экспериментах Кейдж даже производил впечатление маленького ребёнка, просящего конфетку в магазине, но достаточно серьёзным маленьким ребенком. После публикации эссе Кейджа на тему экспериментальной музыки в конце 1950-х годов в среде композиторов и писателей возникла дискуссия о современной музыке на тему: какой вид или тип экспериментаторства Кейдж имел в виду, а также о самом её экспериментальном статусе – в какой мере подобная радикальная музыка признавалась или же в действительности игнорировалась в США?

Тем не менее, невзирая на подобные разногласия, один из научно-исследовательских центров в Королевском университете Белфаста (Ирландия) был оборудован, как и несколько других центров в мире, для "музыкального" экспериментирования с целью создания и новых форм музыкального производства, и новых необычных звучаний.

В то время, утверждал композитор, как в прошлом пункт разногласий существовал между диссонансом и консонансом, так и в ближайшем будущем неизбежно будут разногласия между шумом и так называемыми музыкальными звуками. "Следует признать, – писал Кейдж, – и существование особого творческого духа, ибо "Америка, имеющая процессоры "Интел", создаёт уникальный климат и более подходит для радикальных экспериментов" [Cage J., 1973: 69].

Упоминая работы Генри Бранта, Рут Кроуфорд, Лу Харрисона, Алана Ованесса, Лео Орнштейна, Дэйна Радьяра и других, Кейдж подтверждает крайнюю необходимость возникновения и существования неоклассицизма и додекафонии. В разделе "Будущее музыки: кредо" его основополагающей работы "Тишина. Лекции и письма (первое издание – 1961 г.) Кейдж признался, что он использовал термин "экспериментальное", чтобы описать всю музыку, которая его особенно интересует и которой он себя посвятил. В этом смысле его владычество над всем окружающим звуком и над соответствующим потенциалом для всеобщей аурализации звука напоминает тотализацию его всеобщей досягаемости во всей полноте – в музыке, шуме, в голосе, в вечности.

"Я полагаю, – говорил композитор, – что, так как современная музыка всё время меняется таким образом, что меняю её я, то в будущем всё будет сделано, чтобы всё больше и больше полностью освободить звуки из абстрактных представлений о них, именно всё больше и больше, чтобы позволить им быть физически однозначно самими. Для меня это означает, что при расширяющемся знании о том, что такое звук, на самом деле он есть нечто иное во всех своих акусти-

ческих деталях, то, что позволяет этому звуку существовать, меняя себя в меняющейся звучной среде" [Cage J. 1973: 78]. Поэтому, писал композитор, бесполезно играть колыбельные для тех, кто не может спать. Тем самым он явно старался подорвать тактику, основанную на человеческой сосредоточенности, и всё, что он делал, было направлено на смещение центра от одного высказывания к одному прослушиванию. Композитор читал свои лекции тихим голосом, чтобы, по его выражению, "привлечь всё к паре музыкальных ушей".

Производимый им "музыкальный ремонт", был построен на увеличенной культурной ассоциации, в которой прослушивание, в отличие от исполнения музыки, как изначально полагалось, является внутренне более пассивным процессом. Сдвиг Кейджа в этих представлениях повлёк за собой производство музыки посредством, если можно так сформулировать, "социального" аудирования, при сохранении остальных черт западной музыки. Его звуковая лаборатория, со специально разработанным акустическим пространством, имела 48 динамиков, расположенных вокруг комнаты с переменным акустическим пространством. Иными словами, стены могли быть перемещены. Сегодня мы называем эти действия в музыкальной акустике аурализацией, когда музыкальные произведения исполняются в совершенно различных помещениях, начиная от скальных гротов и пещер до комнат с необычно построенными ракурсными (не прямыми) стенами, что совершенно меняет и характер исполнения, и само звучание.

Как заметила в одном из своих интервью Полин Ким Харрис, современная скрипачка-виртуоз, известная своим стилем исполнения молниеносных рефлексов и тепло подобранных звуков, которую ещё называют сегодня "волшебницей скрипки", сломавшей барьеры и расширившей традиционные границы и дух скрипичного репертуара, Джон Кейдж был знаковым первопроходцем, освободившим художников и просвещённых зрителей от боязни неизвестности, а также от того, что в эксперименте не может быть ошибки и тишины. Всё вокруг эксперимент, и следует понимать, что в повседневной деятельности каждый не может быть вне порядка и вне хаоса. В этом смысле можно сказать, что Джон Кейдж проявил себя не только как композитор современной экспериментальной музыки, но и как философ, поэт и художник, который произвёл революцию в музыке, интригуя шумом и тишиной в своей работе, и таким образом стал одним из первых теоретиков современной музыки.

Композитор задавал свободу переосмысления в музыке, чтобы ставить вопросы, изобретать и верить. Кейдж переосмыслил традиционные модели музыки, переложил акцент в музыке на перкуссию, но, как никто другой при этом не сомневался в значимости мелодии и гармонии, как и в возможности организации звука. Он обновил музыку, заявив, что музыка есть всё – *весь звук и вся тишина*. И именно он показал, как можно доверять и учиться у мира и как в этой жизни совершенно необходимо доверять случайности и тонким сигналам, окружающих нас каждый день. Это тот способ существования, в котором ежедневно пребывал сам Кейдж, имя которому – акустическая, звуковая, музыкальная свобода, – характеристики звука, которые он воспринимал как его синонимы.

Всерьёз увлечшись теорией вибрации звука, Кейдж считал, что каждый предмет на Земле "излучает" свою определённую мелодию (вибрацию). Просто необходимо уметь её услышать. Из экспериментов Кейджа сегодня, наверное, наибо-

более известным является использование "подготовленного фортепиано" для выполнения конкретных музыкальных произведений посредством использования между струн скрепок, пробок для бутылок, резиновых полос, бумаги, ластиков и многих других подобных предметов. Его "Сонаты и интерлюдии" для "подготовленного фортепиано" и поныне остаются самым ярким примером применения "расширенных инструментов" и метода неограниченного музыкального действия.

При этом идеи Кейджа, сочинения и музыкальные эксперименты оказали огромное влияние на очень многих современных композиторов и уже на протяжении длительного времени вдохновляют художников "внутри и снаружи" экспериментальной музыкальной субкультуры. Творчество Кейджа знаменательно также тем, что композитор самым радикальным образом оспаривал жанровые границы искусства, которые для него отнюдь не были лишь красивым авангардным бегством от реальности. Он первым перенял разложение границ между разными жанрами. Экспериментальный танец и спектакль, "подготовленные" инструменты, включение вертушек, радио и телевизоров, автоматический розыгрыш баллов, звуковое искусство и акцент на новые пространственные роли (соучастие) исполнителей и зрителей – всё это Кейдж делал уже в 30-х и 40-х годах XX века, находя всё это в сочетании изобразительного искусства, звуковых экспериментов и духовности.

Источниками для вдохновения Кейджа были модернистское течение Дада, школа художественного конструирования Баухауз, художники Йозеф и Анни Альберс, произведение авангардистской художественной литературы "Поминки по Финнегану" Дж. Джойса, немецкий и французский поэт, художник, график, скульптор Ханс Арп, американская писательница Гертруда Стайн и то многое, что он нашёл также у кубистов и объединения представителей экспрессионизма "Синий всадник", а позже также и у представлявшего северо-западную школу абстрактного экспрессионизма американского художника Марка Тоби. Все эти имена ни в коем случае не являются только лишь выдающимися именами, они неотделимы от открытой природы работы Кейджа и его инноваций.

Новая когорта музыкальных деятелей насчитывает учеников или соратников Кейджа – композиторов Христиана Вольфа, Эрла Брауна, Мортон Фелдмана, и др. Более поздние музыканты, такие как – Брайан Ино, Стив Райх, Ла Монте Янг, Энтони Брэкстон, "Группы Сонник юс" и "Стереолаб" также несут на себе отпечаток экспериментальной части его творчества. Таким образом, Кейдж был возведён в ранг величайших композиторов XX века. Концерт, посвящённый музыке Джона Кейджа, исполненный в его присутствии 21 июня 1992 г. во Флоренции получил исключительный успех. Это было действительно событие, потому что Кейдж впервые приехал во Флоренцию по случаю концерта в одном из залов музея Леонардо да Винчи, в котором принял участие итальянский композитор Лучано Берио (1925–2003 гг.), и его исполнение несло в себе, возможно, лучшее из звучаний произведений Кейджа.

В то же время существует и много записей не только его радикальной музыки, но и записей необычного поведения Кейджа, включая шутки вокруг его личности в различных англоязычных антологиях, а также сравнения его ни больше ни меньше как со Стивеном Хокингом музыкального мира. Музыкальными работами Кейджа широко восхищались и пытались приобрести, но редко занимались тем,

что можно назвать аналитическим отношением. Что же может удивить Кейджа, будь он жив сегодня? То, что несколько предприимчивых исполнителей раскрыли секрет, который он взял с собой в могилу? Вряд ли это соответствовало бы и действительности, и любым прогнозам в отношении его произведений.

К концу XX века практически подавляющее число западных музыкантов были согласны с тем, что Кейдж был одним из самых влиятельных фигур в музыке XX века. К моменту его смерти в Нью-Йорке 12 августа 1992 г. он был широко признан как инициатор и ведущая фигура в области неопределённого музыкального состава на основе случайных операций. Его изобретение "подготовленного фортепиано", работа с перкуссией и его творческое использование "молчания" – всё это было принято безусловно и поглощено музыкальным модернизмом. "Битлз", в частности – Пол Маккартни, были очарованы музыкальными инновациями и экспериментами Джона Кейджа. Свидетельством этого является факт регулярного использования ими с 1966 г. экспериментальных методов записи по примеру создания и использования этими композиторами-авангардистами новых необычных и даже brutальных по своему характеру музыкальных процедур. В студии звукозаписи "*EMI Studios*" предпринимались попытки "опускания" вниз четырёх треков из одной записи самописца на одной дорожке на второй "четырёхдорожечный" рекордер, тем самым увеличивая число доступных треков, которые можно было бы использовать для звуковых эффектов, что было важным событием для экспериментаторской деятельности группы "Битлз".

Новые музыкальные возможности, вытекающие из настоящего прогресса в технологии записи, впервые были продемонстрированы в альбоме *Revolver* (1966 г.), содержащем множество необычных звуков, которые британский слушатель не слышал за всю историю Музыки. Музыка как средство общения, говорил композитор, имеет первостепенную важность для нашей работы, и это общение всегда будет во многом зависеть от субъективности слушателя, независимо от представления и намерения композитора.

Творчество композитора оказалось настолько вживлено в контекст повседневности 1970-х, что переживалось публикой самым непосредственным образом. Это и сегодня так. Композитор смог найти красоту в суе мирского, создавая музыку тостеров, кактусов и мусорных крышек, переводя затем всё это качество звука в звучание нетрадиционных инструментов, как в своём "подготовленном фортепиано". Американский музыкальный критик Алекс Росс в "Нью-Йоркере" писал о Кейдже: "Он совершил что-то вроде колоссального захвата земель, проложив весь пейзаж звука от чистого шума до чистого молчания"¹.

В музыкальном мире влияние Кейджа имело чрезвычайно далеко идущие последствия. Он начал революцию, продолжив которую композиторы могли сбросить музыкальный язык, развивавшийся в течение последних семи веков. Одновременно он открыл дверь к минимализму исполнительского искусства практически в любой отрасли музыкального авангарда. Причём можно сказать, что композитор в своих музыкальных исследованиях был двойственной натурой.

Композитор не считал себя виртуозным пианистом и на протяжении всей своей жизни откровенно говорил и писал об отсутствии у него традиционных

¹ Alex Ross The John Cage Century // The New Yorker. September 4, 2012.

музыкальных навыков, доводя это утверждение в своей работе "Год от понедельника. Новые лекции и сочинения Джона Кейджа" до прямого заявления: "Я не могу держать мелодию. На самом деле у меня нет таланта к музыке" [Cage John, 1970: 47]. В последние годы жизни композитор получил множество наград. Его 60-й, 70-й и 75-й дни рождения праздновались с обширной серией концертов и признания по всему миру. В 1978 г. Кейдж был избран членом Американской академии искусств и наук. В 1981 г. получил ежегодную премию мэра Нью-Йорка (*Mayor's Awards of Honor for Arts and Culture*) с формулировкой "За выдающийся вклад в культурную жизнь города Нью-Йорка". В 1982 г. французское правительство наградило Кейджа высшим орденом "Командор Ордена искусства и литературы" за выдающийся вклад в культурную жизнь. Изобретение "подготовленного фортепиано" и его работа с ударными инструментами привели композитора к убеждению исследовать множество уникальных способов структурирования временного измерения музыки.

Уже хотя бы на этом основании музыкальные события нашего времени не могут быть поняты без учёта его музыки и его идей. Американский композитор, вне сомнения, принадлежал к числу самых экспериментирующих новаторов XX столетия – так зачастую его характеризовал Ричард Костелянец, писатель, издавший несколько книг о Кейдже. Он же в статье "Нью-Йорк таймс мэгезин" от 28 марта 2009 г. писал: "В настоящее время даже те критики, которые не согласны с ним, уважают его желание продолжать его идеи с их "безумными выводами"².

Вопреки представлению о нём как радикальном музыканте и композиторе, Кейдж не любил экстремальную музыку в нашем сегодняшнем понимании, как и музыку заказную и повторяющуюся, но любил удивление, спонтанность и музыкальное разнообразие. Таким образом, мы приходим к фундаментальной причине ограничения расширенных методов в музыке, которые реализовывал композитор: эти ресурсы персонализировали музыкальный инструмент, используя его уникальные качества. Поскольку музыкальные эффекты существуют на пороге или на пределе инструментальной игры, они всегда склонны в исполнении звучать чрезвычайно субъективно, в зависимости от конкретного исполнителя и музыкальных инструментов. В то время как сами инструменты являются управляемыми, собственно конкретные аспекты управления и контроля могут быть различными для каждого исполнителя.

Размышляя о радикализме Кейджа в отношении звука можно утверждать, что он подобен "волку в овечьей шкуре". Этим эпитетом его наградила композитор Майкл Финнесси, работавший с Кейджем и восхищавшийся им, но который полагает, что наследие композитора нуждается в деконструкции. За улыбкой Кейджа стоит лик блаженно-очаровательного пророка "видимой" свободы и будущей музыки, отсутствия эго и совершенной открытости, за которыми не может скрываться и более традиционный творческий показатель – творческий дух – яростно строгий, как и сознание его собственной значимости, характерное для многих титанов XX века. Загадки Кейджа, утверждает Финнесси, так же резонансны сегодня и так же не разрешены, как и в 1950-е годы.

² The New York Times Magazine. March 28, 2009.

Экспериментальные подходы Джона Кейджа в музыкальной композиции и теории оказали глубокое и длительное воздействие на музыку, искусство, на переосмысление представлений о музыке его современниками – французским и американским художником и теоретиком искусства, стоявшим у истоков дадаизма и сюрреализма Марселем Дюшаном, пересмотревшим традиционное определение "искусства". "Непревзойдённо-противоположный" Кейдж всегда двигался против течения, бросая вызов статус-кво, вольно или невольно подрывая общепринятые нормы в отношении музыкальной структуры, приборов и музыкального состава с редким для композиторов пристрастием и убеждённо-стью. Кейдж передал нам не только своё открытие "музыки-звука", но и производство механизмов, способных не только издавать звук, но и быть включёнными в музыкальное производство. Но в то же время, отчасти противореча самому себе, Кейдж заявлял в работе "Признания композитора" ("*A composer's confessions*", 1948 г.) тексте, который изначально он хотел опубликовать в книге "Тишина", что "честно говоря, мне стыдно, что большая часть моей музыкальной жизни была потрачена на поиски новых материалов [Silence, 2012:12].

Именно Кейджу принадлежат первые попытки построить новый концептуальный язык музыки, равно как и новые музыкальные эстетические функции, связанные с экспериментальным музыкальным искусством, как и сам термин "экспериментальная музыка", который был введён Кейджем в 1955 г. В соответствии с его представлениями, экспериментальный факт заключается в том, что он производит непредсказуемые результаты.

Экспериментальная музыка заменила вещи действиями, объекты процессам, открыв составы закрытых возможностей, механистическим объяснением тайн неопределённости, создав контроль за простотой ожидания, абстрактным временем в музыкальной последовательности. Эта музыка отказалась от представлений природы как огромной машины, регулируемой на основе математических законов или как простой реализации плана, который ставит под сомнение логические соединения, являющихся производными от геометрического образа Вселенной. По мнению композитора, это "было движение, направленное на активизацию нашего восприятия окружающей среды, на набор сил, которые, проходя через нас, делают нас уникальными, но всегда расположенных к таким конфигурациям, которые превышают одну личность, подключая нашу жизнь к одновременно к мимолетному и в то же время устойчивому жизненному потоку" [Cage J., 2013: 4].

Джон Кейдж также повлиял на своих учеников в "экспериментальной композиции", изменив при этом сам курс американского искусства. И он делал это, поощряя идти на риск путём содействия свободному обмену идеями и верой в способности каждого человека к изобретению и содержательному исследованию в прогрессивном духе американского философа Джона Дьюи, организовав вокруг себя поиски того, что Дьюи (1859-1952) назвал "богатством и свободой смыслов". Даже после смерти Джон Кейдж остаётся противоречивой фигурой. Изменив само представление о том, что такое музыка, композитор остался на её переднем крае как глубокий экспериментатор, сотрудничавший и влиявший на новое поколение композиторов, писателей, танцоров и художников.

Одно из его самых известных и наиболее акустически интригующих нововведений – "подготовленное фортепиано", представлявшее собой по существу –

"ударный оркестр" с оригинальным звуком. Такой инструмент позволял не только создавать необычный диапазон музыкальных звуков, но и использовать широкий диапазон музыкальных тембров. Инструмент стал почти обычным композиционным ресурсом в конце XX века. Задолго до изобретения синтезатора, композитор был в авангарде в области исследования электрических и электронных источников звука, используя осцилляторы, вертушки и усиление в музыкальных окончаниях.

Как отмечает М. Переверзева, "Кейдж стал "большим взрывом" в мировой музыкальной галактике, перевернувшим традиционные представления об искусстве. В творчестве Кейджа сформировалась концепция, которой никогда не было – музыка стала бесконечной. Подобно миру, она включала в себя сложные элементы, многие из которых ещё не получили чёткого теоретического обоснования..." [Переверзева М.В. 2006: 307]. Во многом благодаря Кейджу в музыке стали исповедовать принцип – всё, что делает звук, принадлежит к искусству звука. Шипение горячего свинца при его выливании в холодную воду, звук деревянных палочек, шум ржавых жалюзи – все тона, шумы и звуки – часть новых звучаний Космоса. Создание же композитором творческого метода, основанного на принципе управляемой случайности, идее единства жизни, природы и искусства, изобретение новых материалов и инструментов для создания и исполнения музыки, наряду с другими многочисленными теоретическими и инструментальными новациями, привело его к радикальному расширению звукового пространства и, по существу, к изменению самого предмета музыки.

Список литературы

Джон Кейдж. 2012. Тишина. Лекции и статьи. Переводчики: Григорий Дурново, Виктор Коган, Елизавета Миллер, Марина Переверзева, Михаил Сапонов, Дмитрий Ухов, Мария Фадеева. М.: Полиграф-книга. – 384 с.

Кейдж Дж. 1997. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. № 2. – С. 205–210.

Кейдж Дж. 2004. Автобиографическое заявление. Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 46. М.: – С. 15–34.

Кейдж Дж. 2006. Экспериментальная музыка: доктрина // Дубинец Е. Made in USA: музыка это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор – С. 356–361.

Манулкина О.Б. 2010. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха. – 784 с.

Переверзева М.В. 2006. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Московская консерватория, РУСАКИ – 336 с.

References

Cage J. "A Composer's Confessions". "Ditions allia". Paris, 2013. – 13 p.

Cage J. 1970. A Year from Monday: New Lectures & Writings by John Cage. Published by Wesleyan university press. Middletown. Connecticut. – 167 p.

Cage John. 1973. Silence: Lectures and Writings. 1961. Middletown, Wesleyan University Press. First printing, 1961. Wesleyan Paperback. – 273 p.

Darby Joseph Classic Essays on Twentieth Century Music: A Continuing Symposium. Wadsworth Publishing; 1 edition, Belmont. 1996. – 404 p.

Dzhon Keidzh. 2012. Tishina. Lektsii i stat'i [John Cage. 2012. Silence. Lectures and Articles. Author's Collection] (translated from English). Translators: Grigory Durnovo, Victor

Kogan, Elizaveta Miller, Marina Pereverzeva, Mikhail Saponov, Dmitry Ukhov, Maria Fadeyeva. M., Poligraf-kniga – 384 c.

Keidzh Dzh. 1997. Istoriia eksperimental'noi muzyki v SShA [Cage J. 1997. The History of Experimental Music in the U.S.] (translated from English) // Muzykal'naia akademiia. No. 2. – P. 205-210.

Keidzh Dzh. 2004. Avtobiograficheskoe zaiavlenie [Cage J. 2004. Autobiographical Statement] (translated from English). Trans. M. Pereverzeva / / Dzhon Keidzh. K 90-letiiu so dnia rozhdeniia. Nauch. trudy MGK im. P.I. Chaikovskogo. Sat. 46. – P. 15-34.

Keidzh Dzh. 2006. Eksperimental'naia muzyka: doktrina [Cage J. 2006. Experimental Music: Doctrine] // Dubinets E. Made in USA: muzyka eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: Music is Everything that Sounds Around]. M., Kompozitor, - P. 356-361.

Kostelanetz Richard. 2003. Conversing with John Cage, Routledge. – 344 p.

Manulkina O. 2010. Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaia muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the XX Century] (in Russ.). Moscow, – Izdatel'stvo Ivana Limbakh, 784 p.

Pereverzeva M.V. 2006. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika [John Cage: Life, Creativity, Aesthetics] (in Russ.). M., Moskovskaia konservatoriia, RUSAKI – 336 p.

Culture

A Musician Who Forever Changed the Face of the Music of the Twentieth Century. Experimental Music by American Composer John Cage

(USA & Canada Journal, 2018, No. 9, p. 116-127)

Received 16.04.2018.

LIPOV Anatoly Nikolayevich, Institute of Philosophy, Academy of Sciences of the Russian Federation. Goncharnaya 12, Moscow 109240, Russian Federation (antolip@yandex.ru).

The article is dedicated to the work of the American avant-garde composer of the early 20th century, the music theorist, the pioneer in the field of aleatory in electroacoustic music, the non-standard use of musical instruments and the pioneer in electronic music, John Milton Cage (1912-1992), the composer's experiments influencing the world of dance, fine arts, theater, opera, alternative rock. In the issue of the radical transformation of the fundamental principles of Western music, Cage was often at the center of the discussions, and his work is still seen today as an important contribution to many aspects of American culture of the 20th century.

Creativity of the composer opened the innovative key of new stylistic changes that paved the way for modern art of postmodernity, artistic demands that arose in the late 1960s, when the very life of J. Cage was determined by the numerous and intense friendship with the artists of the American avant-garde community. The composer also radically changed the perception of music, and his musical ideas largely determined the development not only of new tendencies in music, but also the culture of the postwar avant-garde, and experimental musical creativity contributed to the destruction of barriers between such spheres of artistic production as music, painting, dance performance and etc., allowing for a new interdisciplinary work between different arts.

The composer's experimental work is considered in the article as one of the most radical attempts in the history of music to transform musical fabric, expand the boundaries of the art of music and use new sounding material for its creation.

Keywords: music philosophy, American musical experimentalism, Cage composer's work, open musical form, "casual operations", "extended" musical instruments, music of noise.

About the author:

LIPOV Anatoly Nikolayevich, Candidate of Sciences (Philosophy), researcher.