

Липов А.Н.

«Water Music». Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа. Статья первая

Аннотация: Статья посвящена творчеству одного из наиболее влиятельных и противоречивых личностей в истории музыки – американскому экспериментальному композитору XX века, музыкальному теоретику, писателю, художнику, пионеру в области алеаторики (случайности) в электроакустической музыке, нестандартном использовании музыкальных инструментов и первопроходцу в области электронной музыки, рассматривавшего фактор случайности и неопределённости как существенный и формирующий элемент её сочинения, Джону Милтону Кейджу (5 09.1912– 12.08.1992). Одной из первых инструментальных акцией с использованием алеаторики и природных шумовых эффектов в его творчестве становится композиция «Water Music» («Музыка воды», 1952) для двух «препарированных» фортепиано с использованием радио, контейнеров для воды, колоды карт, палки, секундомера включающей звук воды как основной элемент её музыкальной составляющей и ставшей одной из тех композиций, которые принесли композитору мировую славу. Отвергая наиболее глубоко укоренившиеся композиционные принципы прошлого, Кейдж переосмыслил и в существенной степени радикально преопределил экспериментальную практику музыкального состава, изменив ход современной музыки и сформировав новый концептуальный горизонт послевоенного искусства XX в. Автор рассматривает экспериментальное творчество композитора в качестве одной из наиболее радикальных попыток в истории музыки преобразования музыкальной ткани, расширения границ искусства музыки и использование нового звучащего материала для её создания. В работе используется философско – эстетический метод исследования, а методология базируется на междисциплинарном понимании таких понятий как: принцип неопределённости, теория хаоса, стохастические (вероятностные) процедуры, «случайные операции» и др. Статья является первой наиболее полной исследовательской работой, посвящённой одной из наиболее оригинальных экспериментальных композиций Кейджа «Музыка на воде» и восполняет всё ещё существующий теоретический пробел в русскоязычной научной литературе посвящённой музыкальному искусству относительно многообразного творчества и личности композитора. В работе обосновывается тезис о том, создание Кейджем 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 композитора к радикальному расширению звукового пространства и, по существу, к изменению самого предмета музыки.

Ключевые слова: Открытая музыкальная форма, алеаторика музыки, «случайные операции», стохастические процедуры, принцип неопределённости, американский музыкальный экспериментализм, Философия музыки, творчество композитора Кейджа, «расширенные музыкальные инструменты», музыка шумов.

Review: The article is devoted to the creative work of one of the most influential and contradictory figures in the history of music, American experimental composer of the XXth century, musical theorist, writer, artist, pioneer of aleatoric (accidental) electro-acoustic music and unusual use of musical instruments and the founder of electronic music that is based on accident and uncertainty as the essential and shape-generating element, John Milton Cage (5 September 1912– 12 August 1992). One of the first instrumental actions using aleatory music and noises of nature was his composition 'Water Music' that was created in 1952 for two 'prepared' pianos with the radio, water containers, card pile, stick, and a stop watch and used the sound of water as the main element of composition. It was one of the compositions that made John Cage popular around the world. Through denying deeply established composition principles, Cage rethought and essentially predetermined the experimental practice of music, thus changing the course of modern music and forming a new concept of the after-war art of the XXth century. The author of the present article views the composer's experi-

mental creativity as one of the most radical attempts in the history of music aimed at extending the borders of music and applying new materials for composing and playing music. In the course of the research the author has used the philosophical aesthetic research method. The research methodology is based on the interdisciplinary definition of such concepts as the uncertainty principle, chaos theory, stochastic (probable) procedures, 'accidental operations', etc. The given article is one of the first one to provide an in-depth research of one of the most unique experimental compositions of Cage 'Water Music' and cover the theoretical gap in Russian academic literature on musical art concerning the composer's versatile creativity and personality. The author of the research makes a thesis that Cage created his own creative method that is based on the principle of managed accident, unity of life, nature and art, invention of new materials and instruments for creating and performing music. Along with other numerous theoretical and instrumental innovations that led the composer to the radical extension of the sound space and, in fact, changed the subject of the music in general.

Keywords: American musical experimentalism, uncertainty principle, stochastic procedures, 'accidental operations', aleatory music, free musical form, 'extended musical instruments', noise music, philosophy of music, Cage's creative work.

С конца XIX века национальное музыкальное сознание, сформировавшееся в США, постепенно привело к тому, что композиторы начали отворачиваться от европейских конвенций, на которых была смоделирована их музыка. Именно в этот период перемен и экспериментаторства в США родилась, а впоследствии стала и до сих пор является основным источником новых музыкальных идей для европейских музыкантов – экспериментальная музыка. Какое – то время на заре своего возникновения в XX в. экспериментальная музыка была чем – то совершенно иным явлением, нежели только лишь музыкальным жанром. Помимо самой музыки, это было политически, социально и философски ориентированное движение, обрамляющее себя в качестве нового способа составления, выполнения и даже слушания музыки. С исторической точки зрения можно утверждать, что рост экспериментального музыкального движения XX в. В Европе и главным образом в США представлял собой модернистское явление или, возможно, даже только лишь преобразование музыки, бывшей неизбежной частью процессов формализации, присущим и многими иным модернистскими течениями искусства – сюрреализму, авангардному кино и исполнительскому искусству.

Одним из самых захватывающих событий современной музыки был удивительно интересный мир экспериментальной музыки американского композитора Джона Кейджа, который достаточно часто выступала синонимом его имени. Разумеется, не он один изобрёл процесс экспериментирования с музыкальной тканью. Как и всё музыкале, экспериментальная работа выросла из блестящей работы

нескольких «специализированных» композиторов. Помимо Джона Кейджа одними из наиболее влиятельных фигур в развитии американского экспериментирования в музыке США начала XX века, как отмечает известный исследователь американской музыки начала XX века О. Манулкина, заслуженно считаются, Дэвид Николс, Чарльз Айвз, Чарльз Сигер, Рут Кроуфорд, Генри Коуэлл. [1, с. 4].

Композиторы этой группы, объясняли изобретённые и используемые ими композиционные приемы в историко – культурном контексте, в котором они появились. Исторически сложилось так, что импровизации и экспериментирование в американской музыке в значительной степени были связаны с джазом и блюзом. Поэтому такие великие импровизаторы как Джимми Хендрикс, Би Би Кинг и Майлз Дэвис являлись в своём роде «мастерами неожиданности». Прослушивание записей живых спектаклей Джимми Хендрикса с конца 1960-х годов даёт ощущение того, что выходящий из турбулентности музыкальный хаос едва не оказался в узде.

Но именно Джон Кейдж полвека назад изменил наше представление об импровизации, уверовав в то, что звуки должны быть оставлены в покое и что они должны говорить сами за себя. Кейдж стал известен, прежде всего, своей экспериментальной музыкой и использованием случайных операций (алеаторика музыки), применённых им для того, чтобы создать что – то совершенно новое с акцентом на самом звуке как инструменте, интересе к перкуссии, электронике и окружающем звуке и снижением акцента на мелодии, гармонии и традиционном музыкальном составе. Кейдж также был и видным теоретиком музыки.

Многие считают, что его философские трактаты, лекции и экспериментальная методология, возможно, были более важными, чем даже его реальные музыкальные достижения. Сын изобретателя – экспериментатора Дж. Кейдж учился у Арнольда Шёнберга и начал появляться в качестве американского композитора в конце 1930-х гг., первоначально написав десятки композиций для танца и ударных ансамблей. Он первым изобрёл «подготовленное фортепиано», как своего рода автоматизированный ансамбль ударных инструментов и к 1950 году совершенно погрузился в область восточных философий, в частности, дзен – буддизм и учение, основанное на китайской книге гадания «И – Цзин», идеи которой он непосредственно и в наиболее радикальной степени обратил к музыке, включая случайные операции в процесс композиции. В одном из своих многочисленных публичных выступлений в 1954 г. он сказал: «Могу ли я сделать это или нет, всегда есть звуки, чтобы быть услышанными и все они превосходны».

Небольшая группа, но значительное по своему «качественному» составу группа свободных импровизаторов Восточного побережья США в музыке приняла эту идею близко к сердцу, что позволяло им создавать звуковые миксы. Разведка расширенных методов в музыке 1960-х и 70-х гг. XX в. напоминает в своём роде, некое пиковое восхождение, когда та или иная музыкальная композиция экспериментировала с какой – то новой техникой инструментального производства звука. Как следствие, возникало и стремление к расширенной музыкальной цветовой палитре, которое привело композиторов и исполнителей к обнаружению новых творческих методов производительности. Открытое отношение Кейджа к внутренним качествам звука оказало огромное влияние на целое поколение композиторов и музыкантов, которые оставили свой след в 1960-х гг. Композитор Корнелиус Кардев, электронный музыкант Ричард Тейтельбаум, композитор Эннио Морриконе и танцевальный аккомпаниатор, гитарист и ведущая фигура в «движении свободной импровизации» Дерек Бейли – все они обратились к свободной импровизации, отвергая гармонию, мелодию и регулярный ритм. Играя на акустической и электрогитаре, Д. Бейли смог расширить возможности инструмента, создав ряд радикальных способов исполнения и получив при этом гораздо

более широкий спектр звуков, чем в обычном классическом исполнении.

Д. Бейли удалось воспроизводить тембры и звуки, начиная от самых нежных до дребезжащих и буквально ожесточенных шумовых атак, звуков, сравнимых с теми, которые получал Джон Кейдж на его «подготовленном фортепиано». Такие европейские группы как «АММ», «МЭV» («MEV» – Musica Elettronica Viva), итальянская группа «Импровизация консонанса» («Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza»), игравшие британский импровизационный фри – джаз избрали новые способы организации звука «он лайн» без подготовки или письменных заготовок. В это движение входили также и такие композиторы как Мортон Фельдман, Полина Оливерос, Кристиан Вольф, Эрл Браун, и мн. др. американские композиторы, расширившие под влиянием экспериментальной музыки границы музыкальной композиции, восставшие против традиционной западной музыки, охватывая множественность и ударный характер восточной музыки.

Когда Джон Кейдж как – то спросил Луи Арагона, как один создаёт истории художественных сюжетов, писатель ответил: «Вы должны сами изобрести его» [2, с. 17].

Следуя этой установке Дж. Кейдж и его последователи отказались подражать западным композиторам, которые, по их мнению, «пишут один и тот же фрагмент снова и снова», решив создать свою собственную музыкальную историю экспериментаторства, положив в основу своей музыки ритм. Возбужденные неограниченными возможностями, связанными с этой новой концепцией, композиторы стали проводить самые радикальные эксперименты с ритмом и звуком. Сложные математические модели родили микро – макрокосмические структуры, в которых большая часть музыкальной композиции возникала и существовала в такой же пропорции, как и единое целое [2, с. 25].

После того, как Кейдж начал использовать сложные математические теоремы в музыке, реакция аудитории на его музыку была смешанной. После выступления в «Чикагском клубе искусств» («Chicago Arts Club») и газете «Дейли Ньюс» («Daily News») он заявил, что то, что если «люди называют это шумом, то я называю это музыкой» [3, р. 20]. В работах «Экспериментальная музыка» (1957) и «История экспериментальной музыки в Соединенных Штатах» (1959) композитор выде-

ляет экспериментальную музыку Европы от авангарда и новизны американской экспериментальной музыки, обращая внимание на вновь возникшие музыкальные тенденции и новации, которые он называет «окончанием непрерывности», в результате реализации которой неопределенность в композиции приводит к тому, что последняя может быть определена не линейным набором инструкций, существовавшим в музыкальном сопровождении в традиционном понимании, а самим исполнителем.

Очевидно и то, что творчество композитора открыло для многих те двери восприятия музыки, которые были либо закрыты, либо «завалены» различными музыкальными догмами. Кейдж же также взял за методологическую установку в своей дальнейшей работе написание музыкальных композиций в форме случайности или шанса. Одной из первых такого рода произведений была «Музыка перемен» («Music of Changes», 1951) для фортепиано. В этой работе, Кейдж создал 26 графиков, которые касались конкретных аспектов композиции. Таких как – длина, темп и динамика. Исполнитель использовал процедуру, основанной на использовании случайных процедур, описанных в китайской книге гадания «И – Цзин» (ок. 700 г. до. н. э.), состоящей из 64 гексаграмм, чтобы определить каждый из аспектов композиции для его конкретного исполнения. Таким образом, хотя Кейдж и создал основные контуры, которые в выборе уделяется исполнителю и по форме и звуку, работа основывалась на случайных операциях с музыкальной тканью исполнителем до тех пор, пока некоторый случайный элемент в конкретной музыкальной работе композитора не нашёл бы своего места.

В «Музыке перемен» и в его нескольких, сходных с этим произведением композиций, основывавшихся на случайном выборе элементов в соответствии с идеей использования случайности как композиционного инструмента, Кейдж надеялся, что все звуки, которые основывались и произошли на основе применения случайных операций, будут музыкально приятны на слух. Это убеждение привело его к философской мысли, присутствовавшей во всех последующих композициях и его работе как композитора, что любой звук может быть приятен для восприятия, а музыка, построенная на случайных операциях, могла бы открыть для него область звуков, расширявших существующее музыкальное простран-

ство. Помимо этой убеждённости дальнейшие эксперименты со случайными операциями в музыке привели его и к углублённому пониманию своей миссии в качестве композитора.

Если композитор удаляет цели из своей музыки, утверждал Кейдж, то аудитория не может приблизиться к музыке с предвзятыми представлениями. Это позволяет аудитории воспринять музыку на своих собственных условиях, способствуя повышению информированности о самой музыке, а не просто как некое музыкальное сообщение. Таким образом, поясняет Кейдж: «Моя цель заключается в удалении цели». Для реализации принципа случайности в музыке не существовало никаких предназначенных целей, только звук. Тем не менее, удаление цели не означает одновременно и удаление выражения. В самом деле, пишет композитор в работе «Признание композитора» («A composer's confessions»), «при удалении цели происходит обратное, потому что публика не ограничивается традиционным ожиданиям сообщение музыкой или смыслом, они открыты для всех возможных значений» [4, р. 9]. Как следствие – отсутствие изначально запрограммированного музыкального выражения, в понимании композитора, и создает полное и всестороннее музыкальное выражение.

В то же время Кейдж растворил границы, отделяющие музыку, звук и текстовые явления, организовав первый американский проект записи музыкальных новаций музыки непосредственно на магнитную ленту, создавая авангардные композиции, которые призывали к использованию в композиции усиленных витками проволоки консервных банок, гонгов, частот аудио – осцилляторов с переменной скоростью вращения и контактных микрофонов. При этом в своих музыкальных новациях композитор вдохновлялся учением дзэн – буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры или иерархии явлений. В этом плане Кейдж являлся одним из самых инновационных музыкальных деятелей XX. века, а «Музыка перемен» Кейджа была еще одним свидетельством того, что искусство начало сознательно работу с музыкальным материалом, в разной степени освобождая его от унаследованных, функциональных понятий контроля.

Реализация этой установки в значительной степени основывалась на том влиянии, которое на композитора оказали современные теории взаимосвязи всех явлений,

развивавшихся, в частности, социологом М. Маклюэном и архитектором Б. Фуллером. Ещё одним произведением Дж. Кейджа, непосредственно выражающим идею синтеза искусств и воплощающее звучание реального мира – «Etcetera» (лат. «И так далее», 1973) для любого количества исполнителей, созданной Дж. Кейджем в местности Стоуни – Пойнт (Stony Point) недалеко от Нью-Йорка, где он отдыхал. Приблизительный состав: гобой, кларнет, басон, труба, валторна, туба Алексея Степанова (авторский инструмент), шесть скрипок, два ударных инструмента, фортепиано. Использовалась также магнитофонная лента с записью звуков окружающей среды – пения птиц, звук ветра и шуршание листвы. Продолжительность композиции не определена.

Первой же музыкальной акцией с использованием природных шумовых эффектов в творчестве Кейджа становится композиция «Музыка воды» («Water Music», 1952) для двух «препарированных» фортепиано с использованием радио, контейнеров для воды, колоды карт, палки, секундомера – одно из тех произведений, которые в 1950-х гг. принесли композитору мировую славу. Наряду с фортепиано, радио, свистками и шарканием, исходящем от колоды карт, музыкальный состав был основан на алеаторике операций со случайными звуками, а сама композиция «Музыка на воде» являлась экспериментальной работой, включающей звук воды как основной элемент её музыкальной составляющей.

Некоторые инструменты препарированы для выявления звукового эффекта – шума листьев, деревьев, дождя. Исполнители начинают играть без дирижера, а их музыкальные партии, собранные в единую партитуру композитора, включали набор звуков, не регламентированный динамически и ритмически. Указана лишь общая продолжительность звуков в пространстве, где у каждого исполнителя есть несколько фраз, которые могут быть повторены ими в любом порядке и любое количество раз. Впервые композиция была исполнена известным пианистом Дэвидом Тюдором в «Новой школе социальных исследований» в Нью-Йорке. Тюдор перетасовал карты, чтобы определить порядок действий производительности и использовал секундомер, чтобы уложиться в очень быстро исполняемые, но точные правила. Фрагмент был, по своему, исключителен, вследствие того, что

Кейдж использовал простые бытовые предметы, чтобы ознакомиться с широким кругом различных звуков, которые можно сделать с водой. «Музыка на воде», по Кейджу, не является социальной, но предназначенной для личного восприятия. В «Water Music» применялся и ряд необычных реквизитов.

Исполнители могли использовать картонный контейнер, свистки, а в качестве элементов интерьера – вазу с розами и аквариум с живыми рыбками, крик гуся, крик перепела, ванну, резину, бутылку вина, миксер, свисток, кубики льда, две тарелки, механическую рыбу, резиновую утку, магнитофон, нарзан в сифоне, пять включённых источников с трансляцией радио и ванной. Также присутствовал и рояль, но и он использовался для манипулирования и воспроизводства необычных звуков или даже в большей степени как предмет мебели – все эти предметы «делали музыку». Партитура композиции представляла собой десять листов, которые должны были быть размещены на одном большом плакате перед исполнителями и слушателями в два ряда по пять листов. Исполнение произведения Кейджа сопровождалось переливанием воды из сосудов, тасованием и раскладыванием карт, передвижения участвующих лиц по сцене, шёпота, а из радио доносилось пение птиц. Вода выливалась из одного сосуда в другой, кубики льда, размещённые внутри блендера, создавали скрежет. Крышка пианино была открыта и на струнах Кейдж разместил игрушку – детскую ванну, механическую рыбу так, что она вибрировала и вызывала колебание струн рояля.

Свисток издавал звуки над и под поверхностью воды в банке, сопровождаемый звуком тарелок сталкивающихся и вибрирующих под водой при погружении в ванну. И весь этот водный спектакль был безусловной демонстрацией новой музыкальной концепции в использовании акустических звуков в музыкальном производстве. Слушатели в аудитории студии громко и часто смеялись, не зная как реагировать. Не иначе, как нервным смехом, когда занавески на определённом этапе исполнения были отодвинуты, чтобы продемонстрировать публике инструменты. Переименованная в «Водную прогулку», композиция была исполнена Кейджем в 1960 г. в одной из популярных на ТВ программе игрового шоу. Концепция музыкального исполнения, состоящей из повседневных звуков – явно революционная идея и более чем смелое наме-

рение продемонстрировать её на программе, предназначенной для массового развлечения, а не авангардной музыки. Композиция Кейджа имеет и второе название – «Водная прогулка» и всё это сочинение исполнялось с нетрадиционными инструментами за исключением рояля. 2 мая 1954 г. Кейдж исполнил свою «Музыку на воде» впервые. Зрители же не знали, как реагировать, кроме как с нервным смехом.

Можно сказать, что само по себе исполнение композиции не представляло собой вежливый акт по отношению к аудитории со стороны Кейджа. Но, как отметил один учёный, присутствовавший в зале, оно всё же было в высшей степени примечательным. Как – будто бы телевидение в прайм – тайм (лучшее время для просмотра или прослушивания) предоставило бы десять минут бесперебойной эфирного времени авангардной музыки. «Музыка на воде» была написана для пианиста, который давал поручения исполнителям наливать воду в горшках, играть в карты и свистеть в свистки под водой, в то время как помощником композитора отображался счёт исполнения самой композиции на плакате на сцене. Работа состоит из трёх далеко не приятных для слуха фрагментов, разделенных на менуэты танцем Бурре (фр. «bourrées») французского происхождения, практикуемого в Испании в XV в., музыку хорнпайпа («hornpipe»s – англ. и шотланд. – народный танец под синкопированную мелодию, нескольких форм которого играли и танцевали в Великобритании и других странах с конца XI в. до наших дней).

Невзирая на оригинальность композиции и использование нетрадиционных инструментов, «Музыка воды», всё же, имеет свою не в меньшей степени оригинальную историю сочинения производства и исполнения в классической музыке, равно как и продолжение её создания в современной Дж. Кейджу электроакустической музыке. Так своего рода премьеры водной музыки считается 1717 год, когда немецкий и английский композитор Г. В. Ф. Гендель (1685 – 1759) по просьбе английского короля Георга I сочинил концертные фрагменты, исполненных с баржи на реке Темзе. 17 июля 1717 г. Георг I и несколько аристократов сели на королевскую баржу у дворца Уайтхолл для экскурсии вверх по Темзе к, в то время природу Лондона Челси. На второй барже располагались около 50 музыкантов, исполнявших музыку Генделя. По свидетель-

ству современников многие лондонцы пришли к реке, чтобы услышать концерт, а во время движения вся река была заполнена лодками и баржами. И Георг I настолько остался доволен исполнением музыки на воде, что приказал, чтобы это действие повторялось ещё три раза во время его поездок в Челси.

За три года до кончины Дж. Кейджа в 1992 г. бесстрашным музыкальным авангардистом Кристианом Марклеем на основе нетрадиционного использования приборов и звуковых смешиваний инструментов была в буквальном смысле произведена композиция «Бутилированная вода» (1989), в которой использовалась магнитная лента с записанными на ней звуками капающей воды. К. Марклей использовал более 150 предварительно записанных катушек магнитной ленты со звуком капающей воды. Как своего рода продолжение этой художественной установки К. Марклей создал специальный водный мультипликатор для музея, заполнив 150 бутылок с лентой из звуков капающей воды, на которых для лучшей различимости отпечатаны текст на этикетке каждой бутылки запечатанных пробкой и восковой печатью с номером её изготовления.

Текст песни Джона Леннона «Мы – Все вода» («We're All Water») в двойном альбоме «Некоторое время в Нью – Йорке» («Some Time in New – York City») записанный совместно с Йоко Оно и выпущенный в 1972 году, состоит из текстов на японском и английском языках, которые содержат, в частности следующий текст – «Мы берём всю воду из разных рек. Вот почему нам так легко встретиться. Мы всё вода в этом подавляющем, безбрежном океане, в котором когда – нибудь мы будем испаряться вместе». Отдельные части в композиции «Музыка на воде» Кейджа могут быть объединены любым образом и отражать выбранную комбинацию, в которых возможна – Музыка для двоих, Музыка для восьми и так далее, где их также можно было исполнять в качестве более коротких сегментов композиции, полная длительность которой составляет тридцать минут. Тем не менее, даже при явном преобладании нескольких различных музыкальных текстур, стало возможным точное обозначение этой работы, создав узнаваемый профиль «Музыки для воды», отличающий её от других, созданных на основе реализации принципа неопределённости работ композитора. Таких, например, как «Концерт для фортепиано с оркестром» (1957-58).

«Музыка на воде» была предназначена для – от 1 до 20 фортепиано, одного или нескольких исполнителей на фортепиано, радио, свистков, контейнеров для воды и колод карт, которые, по выражению Кейджа, подаются как на зрительные, так и слуховые выражения на текучесть, универсальность и динамичность природы как самого плодovitого компонента – Земли – Воды, где все мы, следуя за текстом песни Джона Леннона – воды в этот подавляющем и безбрежном музыкальном океане в котором мы однажды растворимся вместе с композитором Джоном Кейджем. В то же время «Музыка на воде» (1952) является и одним из самых театральных музыкальных произведений Кейджа того периода, требуя не только «подготовленного рояля», но и использование в исполнении различных игрушек – свистулек и тому подобных сопутствующих исполнению композиции предметов.

В дополнение к игре на традиционных музыкальных интервалах (октавах, квинтах и т.д.), пианисту было поручено произвести и не музыкальные звуки, налить воду из одного сосуда в другой хлопая крышкой клавиатуры рояля, бросать игральные карты на струны и, повернувшись, включать и выключать радио. Как и предполагает название, использование воды играет важную роль на протяжении всего спектакля. Она наливается «туда и сюда» в сосудах. С течением времени в «Музыке воды» появляются звуки определенной длины, как и в более ранних работах Кейджа, но без условных обозначений. Вместо этого события измеряются в тактовом времени и не всегда пространственно – пропорционально.

Использование Кейджем окружающего звука в своей работе происходило параллельно с использованием новых «найденных» объектов в творчестве таких художников как Роберт Раушенберг (1925 – 2008), «белые», «беспредметные» картины которого вдохновили композитора на создание одной из самых известных композиций Кейджа, сочинённых им в 1952 году пьеса «4'33», в ходе исполнения которой пианист открывает и закрывает крышку рояля между каждым из трех движений. Его экспериментальный подход получен частично от философии дзен – буддизма, которая оценивает случайность как более структурированную последовательность, и Кейдж однажды описал эволюцию своего творчества, как движение «от структуры к её обработке, от музыки, как объекта, содержащие части, музыку без начала, середины или

конца», где, по его словам, «музыка изменчива как погода».

Революционная работа композитора по преобразованию музыкальной ткани происходила под влиянием целого поколения американских композиторов и художников – Ч. Айвза, К. Рагглза, Д. Редьяра, В. Русселя, Г. Коуэлла, Л. Хэрисона, музыкальные новации, имевшие для искусства далеко идущие последствия, аналогичные по значимости разве что творчеству лидера абстрактного экспрессионизма с его уникальным стилем «льющейся или капельной живописи» Джексона Поллока (1912 – 1956), которые он начал производить в конце 1940-х гг., представляющая собой один из самых оригинальных художественных достижений в живописи XX века. Увлечение Кейджем сегодня становится более значимым уже хотя бы на том основании, что его идеи выходят за рамки исключительно музыки, являясь, по сути, новой и философией и психологией музыки, которую, однако, не следует переоценивать, ибо Джон Кейдж был как – бы «новатором в музыке раньше времени».

Сам Кейдж писал в уже цитируемой нами работе «Признания композитора» – «Я откровенно смущен, что большую часть своей музыкальной жизни было потрачено в поисках новых материалов» [4, р. 9]. Новые материалы включали в себя и расширенные методы из «подготовленных» инструментов, использование необычных инструментов, модификацию их настроек или звукопроизводящих характеристик, использование инструментов, строев, ритмов не – западных музыкальных традиций, а также акустические источники, отличные от обычного музыкального инструментария, где значимостью новых материалов, по мысли Кейджа, является то, что они представляют собой не прекращающееся желание в нашей культуре исследовать неизвестное. «Прежде всего, мы не знаем, что разжигает наши сердца. Когда мы это узнаём, пламя утихает, но сразу же вырывается вновь при мысли о новой неизвестности. Это стремление нашло свое выражение в нашей культуре в области новых материалов, потому что наша культура имеет свою веру не в спокойной области духа, но в его в постоянной надежде и проекции на вещи нашего собственного желания для их завершения» [4, р. 7].

Как писал сам Кейдж в работе «Будущее музыки» (1952) «Во – первых, я должен сказать, что я не отношусь предвзято к диссонирова-

нию звука или перкуссии или новым формам. Я атональный композитор и как таковой, я должен был давно избавиться от предрасудков. Я также знаю истины, имеющих почти астрономическое определение – «система должна быть построена из материалов, но материал не имеет никакого значения» [5, с. 207]. Поэтому в искусстве и могут существовать материалы, которые в состоянии выразить самый большой диапазон чувств наилучшим образом и являются лучшими материалами. «Я думаю, писал там же Кейдж, что ваши материалы ограничивают вас» считая, что в современной музыке речь должна идти об изменении в способе сочинения и исполнения, который должен быть направлен на то, чтобы наиболее полно освободить звуки из абстрактных идей и позволить им быть физически однозначными звуками.

В соответствии с прогрессивными предсказаниями Кейджа, звук становится хамелеоном, адаптацией в соответствии с меняющимся звучанием окружающей среды. «Звук сам по себе – говорил композитор, не является ни музыкальным, ни не музыкальным. Это просто звук. И не важно, что это за звук. Звук может стать даже мюзиклом и занять свое место в музыкальном произведении. Эта точка зрения требует некоторой регулировки в определении музыки, которая была дана моей тетей Фиби. Она была убеждена, что музыка составлена из мелодии, гармонии и ритма. Музыка сейчас, как мне кажется, это организация звука, организация любыми средствами любых звуков. Это определение имеет то преимущество, что в нём включена, в том числе вся та музыка, которая не использует гармонию и которая, несомненно, является большей частью музыки, сделанной на этой планете, так как она включает в себя всю восточную музыку все начала и середины музыки нашей культуры ... » [4, р. 5].

Кейдж также известен как отец индетерминизма в музыке, который находился под влиянием дзэн – буддизма и индийской философии и использовал алеаторику музыки в своих композициях. Он отверг философию прошлого, как, по его словам «методологию вертикальной чувствительности и логического следствия», создав революционную альтернативу, в том числе и посредством критикой обычаев, которые были созданы тысячи лет назад. Таким образом, с определённой долей условности можно сказать, что Джон Кейдж сделал для музыки то, что Карл Маркс сделал

для экономики и социологии. Композитором был изменён сам сценарий классической композиции и выдвинута идея, что основной акт музыкальных спектаклей состоит не просто в том, чтобы делать музыку, но и слушать её. «Звук не воплощает себя в мысли и, следовательно, нуждается в другом звуке для своего выяснения ... и не имеет времени для своего умозрительного рассмотрения – он занят выполнением своих характеристик: прежде, чем он умер он должен совершенно точно исполнить свою частоту, громкость, длину, структуру обертонов, свою точную морфологию и морфологию соприкасающихся с ним звуков» [5, с. 211].

Сам Кейдж говорил об этом так: «Музыка, с которой я отношусь не обязательно называть музыкой. Это только тип звука и тишины». К числу экспериментальных композиций Кейджа можно отнести также: «Воображаемый пейзаж № 4» (1951), состоящий из 12 случайно настроенных радиостанций, 24 исполнителей и дирижера, «Сонаты и интерлюдии» (1946-48) для «подготовленного фортепиано», «Фонтан Микс» (1958), фрагмент, основанный на серии запрограммированных прозрачных карт, которые при наложении давали график для случайно подобранных электронных звуков, «Дешевая имитация» (1969) – композицию на музыку Эрика Сати и «Roaratorio» (1979), основанной на электронной музыке с использованием тысячи слов, найденных в романе «Поминки по Финнегану», написанным Джеймсом Джойсом. Кейдж также опубликовал много книг, таких как «Молчание» (1961) и «Письма – 67-72» (1973) и др. «Пока я не умер, – писал Кейдж – там будут звуки. И они будут продолжать следить за моей смертью. Не нужно бояться о будущем музыки» [6, с. 209]. Вызывавшее немало споров творчество Кейджа, в значительной мере повлияло не только на современную музыку, но и на целое направление в искусстве середины XX в., связанное с использованием «случайных» элементов (алеаторика) и «сырых» жизненных музыкальных феноменов.

Кейдж вдохновлялся учением дзэн – буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры или иерархии явлений. Истинный новатор Кейдж хотел сломать барьеры между искусством и жизнью, чтобы слушатели знали, что они окружены звуками, и что всё, что они делают на самом деле музыка. Что является более музыкальным, риторически спрашивает Кейдж, проходящий

грузовик перед заводом или мимолетный грузовик, проходящий по музыкальной школе? Являются ли люди внутри музыкальной школы музыкальными, а те, за её пределами не музыкальными? В одной из лекций, прочитанных в г. Дармштадт (Германия) в 1958 г. и опубликованной впоследствии в его книге «Тишина» («Silence», 1961), Кейдж говорит: «Вы имеете в виду, что это только звучит? Думать о том, чтобы был просто звук, бесполезно, я люблю звуки такими же, как они есть и у меня, и нет необходимости быть для них чем – то большим, чем то, что они есть. Я не хочу, чтобы они были психологическими ... Я просто хочу, чтобы это было звук» [7, с. 128].

Последние 50 лет своей жизни Кейдж жил в Нью-Йорке, олицетворяя художественный авангард города. Там он писал музыку и там и умер на Манхэттене в 1992 году. В значительной степени его революционные идеи имели свои истоки в особом, а иногда и диковинном культурном рагу из 20-х и 30-х гг. – освобождении трепетно открытого общества, где высоколобые художники – эмигранты смешивались с мистиками и кинозвездами, а художественные и сексуальные эксперименты не обязательно отдельные виды деятельности. Ударные – музыка революции, заявлял Кейдж в разделе «История экспериментальной музыки в соединённых Штатах» в книге «Тишина. Лекции и статьи». «Звук и ритм слишком долго был покорным ограничением музыки девятнадцатого века. Сегодня мы боремся за свое освобождение. Завтра с электронной музыкой в наших ушах мы услышим свободу. На современном этапе революции здоровое беззаконие является оправданным. Эксперимент должен обязательно проводиться не исключая ничего – оловянные кастрюли, рисовые шары, железные трубы – всё, что, мы можем положить в свои руки. Не только удары, но звуки трения, очищения, делает звук всячески ... То, что мы не можем сделать сами, будут делать машины, которые мы будем изобретать» [6, с. 207].

Инновации композитора со звуком и различными приборами, производительности и состава определили понимание музыки в XX веке. «Мы живем в период, писал композитор в работе «Автобиографическое заявление (1990), в котором многие люди изменили свое мнение о том, чем для них является использование музыки. Люди обращают внимание на вибрационную активность не в ответ на фиксированную идеальную произ-

водительность, но каждый раз внимательно воспринимая то, как она произойдет, какой будет музыка и звук на этот раз и где повторение два раза не обязательно то же самое. Это музыка, которая переносит слушателя в тот момент, когда он находится» [2, с. 17]. Любые звуки, утверждал Кейдж, свойства и высоты, знакомые и незнакомые, определенные и неопределенные в любом контексте, простые или сложные, естественны и возможны в пределах ритмической структуры, которая в равной степени принимает и тишину. Поскольку же теория обычной музыки есть свод законов и касается исключительно музыкальных звуков, не имея ничего сказать о шумах, то было ясно с самого начала, что было необходимо создавать музыку на основе шума, которая в то же время не есть беззаконие шума.

Сделав такую анархическую музыку, мы смогли бы позднее включить её в исполнение даже так называемых музыкальных звуков. Мы должны, прежде всего, стремиться к музыке, в которой не только звуки просто звучат, но в которой простые люди, а не субъекты музыки устанавливают любые из этих законов, даже если они не являются композиторами или дирижёрами» [2, с. 19]. И хотя интерес композитора к случайным процедурам и поискам новых звуков и звучаний продолжались в течение всех шестидесятих годов, Кейдж одновременно начал сосредоточивать свое внимание на технологиях записи и усиления звука. Одно из его наиболее известных такого рода произведений была «Картридж музыка» (1960), в ходе которого он усиливает звучание мелких предметов домашнего обихода в живом исполнении. Продвигая понятия «случайного состава» ещё дальше, композитор часто «консультировался» с «И – Цзин», или «Книгой Перемен», чтобы решить, как он будет резать ленту записи и склеивать её обратно вместе.

В то время, когда Кейдж руководил «ударным оркестром» и играл свои композиции, изобретая неведомые ранее тональности и регистры на почти безумном разнообразии различных «инструментов», которые могли включать в себя фортепиано, погремушки, колокола, панцири черепах, свисток, рёв дракона, львиный рёв, бонги, китайские гонги, тамтамы, латиноамериканские перкуSSIONные инструменты гуиро, маримбулу и изготовленный из челюстей животных «quijadas», тарелки, маракасы, трещотку, гонги, бубенцы,

японские храмовые гонги, кубинский народный ударный инструмент – клавесин, ксилофон, колокольчики, рисовые чаши, корыто, автомобильные запчасти, длинные трубы, пилу, бутылка вина и т. п. (концертная программа в «Корниш – школе» от 19 мая 1939 г.).

Уже к 1937 г. Кейдж вводил использование преднамеренных и непреднамеренных помех и «электрически» воспроизведённые звуки в музыке, и делал это, используя повседневные предметы домашнего обихода. Такие как кастрюли, сковородки и даже тормозные барабаны, чтобы издавать звуки и превратить их в музыку. И Кейдж был первым композитором, приравнявшим распространение шума к статусу музыкального тона. В то же время, он стал ориентироваться и в письменной форме, опубликовав свою первую книгу, «Тишина» (1961), что ознаменовало сдвиг в его внимании к литературе. В 70-х гг. с вдохновением, почти как у Г.Д. Торо и Дж. Джойса, он стал использовать литературные тексты, трансформируя их в музыку.

Его произведение «Roaratorio, ирландский Цирк на поминки по Финнегану» (1979), было также одновременно и планом преобразования любого произведения литературы в произведение музыки. Спустя десятилетия, в 1979 году, когда он с помощью искусно задуманных методов случайности начал создавать звуковые гобелены – или зрелища, как он любил их называть, Кейдж написал «Roaratorio» (1979), работу, вдохновленную его любимым романом «Поминки по Финнегану» (1939) ирландского писателя Джеймса Джойса, имевшего большое значение для формирования его экспериментального музыкального стиля и заслужившего репутацию одного из самых сложных произведений художественной литературы на английском языке.

Как и некоторые из работ Кейджа, премьера «Roaratorio» (второе название: «Ирландский Цирк на поминки по Финнегану»), состоялась в 1979 г. в Западной Германии в качестве одного из элементов в серии радиопередач, существуя как 60-минутный радио – фрагмент. Ощущение, что музыка была везде и может быть сделана из ничего привело его к своего рода динамическому оптимизму во всём, что он делал. И хотя Кейдж и был признан одним из самых значительных композиторов XX века, его наследие простирается далеко за пределы мира современной классической музыки, ибо после Кейджа уже никто из аван-

гардных композиторов не мог смотреть на картины или книги, не задаваясь вопросом, как они могут звучать.

Звукоизоляционные технологии действительно свидетельствуют о том, что даже само молчание никогда не может существовать, ибо мир был полон звуков, стоит только обратить на них внимание. И Кейдж, написав «4'33», оказался частично способным выполнить эти звуки. Композитор делал революцию в музыке таким образом, чтобы сделать возможным сочинять и исполнять любую музыку, какую только можно себе представить. Его пример открытости и принятия разнообразия вдохновил многих музыкантов к обращению в его веру. В известной мере от имени очень многих забытых или неизвестных композиторов в Америке Кейдж, по существу определял наше понимание американской музыкальной идентичности. И как закономерное следствие – его экспериментализм, новый дух и представления о самой сущности музыкальной ткани вкупе с артистизмом и многими другими качествами его природы радикальным образом изменили наши представления о том, из чего состоит музыка. Авангардная трудовая этика Кейджа была уникальна в плане использования технических инструментов, ленты с записью музыки, расширенной музыки, которые были направлены на то, чтобы получить определенный звук.

Вся жизнь композитора была посвящена поискам способов и материальных средств, расширяющих границы традиционной музыки через «не – музыкальные звуки» и неопределенности. Как отмечает известный музыковед Ю.Н. Холопов, Дж. Кейдж изменил сам предмет музыки. «Традиционное ощущение предмета музыки состоит в проекции нашего эстетического чувства на данную конкретную звуковую структуру, с её мероритмической симметрией, отождествлением музыки с гармоний звуковысот, процессом чувственного переживания красоты её формы. Сохраняя это традиционное ощущение предмета музыки, он прибавляет к нему много нового, подчас столь необычного, что музыкант при первом восприятии нового не склонен считать слышимое музыкой, хочет отнести его к не – музыке» [8, с. 86]. Разрушив исторически определенную предвзятость, предполагавшей, что музыка должна быть сделана музыкантами, используя традиционные инструменты для выполнения структурированных и заранее подготовленные композиции, компо-

зитор открыл новое богатство возможностей в современном искусстве.

Революционные выступления Кейджа открыли эпоху экспериментов во всех средствах массовой информации и сместили фокус от внутренней психики художника к современной художественной среде. Композитор сосредоточил свою композиционную карьеру на включении в музыку нетрадиционных элементов. Таких как – кухонные гаджеты, металлические листы, различные бытовые объекты, и даже заставил замолчать в его работах, чтобы изменить способ восприятия современных слушателей, включив звуки окружающего пространства в музыкальные произведения, по существу найдя нечто, что было скрыто в старой европейской идее эстетического опыта. Как отмечал преподаватель музыки в Университете Глазго Мартин Паркер Диксон в книге «Классические очерки двадцатого века музыки: продолжающийся симпозиум» (1996) «Кейдж, обнаружив способ видения красивых вещей и оценки их, который был похож на восточный и буддийский способ восприятия вещей, выразил мнение о том, что мир уже прекрасен, если вы на него просто смотрите и слушаете. Если же вы только позволите вещам существовать так, как они существуют, то в результате вы услышите и найдёте красоту» [9, p. 24].

Метод композитора был построен на ряде ключевых элементов. «Невзирая на то, писал Кейдж в книге «Гармония анархии» (1978), что у меня есть довольно много идей на выбор и первыми тремя для меня являются: неопределенность, не намерение и случайные операции» [10, s.18]. Композитор разработал эти методы как способ отрицания, или, по крайней мере, ограничения его эго и как способ формирования вкуса и музыкальной свободы. И последующие поколения будут использовать эти идеи в той или иной степени для различных целей. И хотя использование Кейджем музыки, состоящей из случайных операций можно рассматривать как методологию, его использование неопределенных элементов, таких как, опора на исполнителя и акустические интерпретации добавили еще один слой к этому процессу.

Невзирая на то, что музыкальное творчество и новаторство Дж. Кейджа в истории музыки в ряду связанных с ней имён прямо и непосредственно не соотносится с используемой алеаторикой современной алгоритмической музыкой и с созданием связанных с

ней на основе генераторов случайных чисел алгоритмических процедур, тем не менее, Кейдж остаётся не только пионером в области создания алеаторики, но и композитором, радикально отошедшим от музыкальных традиций и рассматривавший случай, случайность, стохастические (вероятностные) процедуры как совершенно необходимый музыкальный метод и формообразующий элемент, на основе которой собственно он и разработал «метод случайных действий».

Более того, Кейдж в своём творчестве вышел за пределы только лишь алгоритмических или стохастических построений. Несостоявшийся живописец и писатель, один из самых радикальных композиторов XX века американец Джон Кейдж известен тем, что возвел случайность в принцип создания музыки. В отличие от поколения композиторов, которые последовали за А. Шенбергом, такие, например, как М. Веберн, П. Булез и К. Штокхаузен и разработали сериальный подход к композиции, которая работала для контроля высоты тона, длительность, тон, цвет, ритм, и динамики, Кейдж поклонялся идее «не – намерения», отсутствия любого намерения в музыкальном смысле и активно работал, чтобы удалить свой вкус и суждения композиционно и в процессе исполнения. И потому композитор часто исходит из установки, что «красота в восприятии слушателя, а не в акции композитора».

В разделе «История экспериментальной музыки в Соединённых штатах» в книге «Тишина» («Silence», 1961) Дж. Кейдж пишет «В настоящее время в области музыки, мы часто слышим, что все возможно: например, что с помощью электронных средств можно воспроизводить и использовать любой звук, любую частоту любой амплитуды, любой тембр, любую продолжительность и не существует никаких ограничений на подобные возможности. Это и технически и теоретически в настоящее время возможно, но в практическом плане часто ощущается невозможным только лишь из – за отсутствия собственно механических составляющих электронных устройств, которые, тем не менее, могут быть предоставлены, если общество предчувствует актуальность новых музыкальных форм. Дебюсси сказал о музыке некоторое время назад – «любые звуки в любой комбинации и в любой последовательности отныне свободно использоваться в музыкальной непрерывности» [7, с. 208].

Кейдж задаётся вопросом – какова же природа экспериментального действия? И сразу же отвечает, что это просто действия, исход которых не предусматривается и эти действия и вытекающие из них работа и её результаты весьма полезны. Однако более существенным, чем сочинение с помощью случайных операций, говорит композитор, сейчас имеют музыкальные сочинения «сделанные» таким образом, что создают окончательную неопределенность его исполнения. В таком случае можно просто работать непосредственно и это закономерно порождает своего рода «не предвзятое производство». И, разумеется, по мнению Кейджа, это требует довольно больших изменений в привычках в нотации. «Например, – говорит композитор, я беру лист бумаги и помещаю на ней точки. Далее я делаю параллельные линии, пять параллельных линий, устанавливая пять категорий звука для пяти линиям, но я не говорю, какая линия соотносится с конкретной категорией. Подобная прозрачность может быть размещена на листе с точками в любом положении и показания точек могут быть приняты в отношении всех характеристик. И такая прозрачность сочинения может быть использована для дальнейших измерений, даже при изменении последовательности звуков во времени. В этой ситуации никаких операций со случайностью (например, бросания монет) не требуется, ничто не предвидится, хотя всё может быть позже поминутно измеряться или просто может быть принято как смутное предположение в котором «звук вступит в свои права» [6, с. 208].

Что это значит? – риторически спрашивает Кейдж в работе «История экспериментальной музыки в США» (1961), «... это означает, что шумы так же полезны для новой музыки, как и так называемые музыкальные тона по той простой причине, что они являются звуками. Это решение не изменяет взгляд на музыкальную историю, которая больше не связана с тональностью или атональностью Арнольда Шёнберга или Стравинского, ни с созвучиями и диссонансами музыки Эдгард Вареза, который одним из первых внёс шум в музыку XX века. Поэтому понятно, что должны быть обнаружены и новые способы, которые позволяют включить шумы и звуковые сигналы наряду с тональностью в музыкальную ткань» [6, с. 209]. В цитируемой нами работе Кейдж достаточно пространно рассуждает об исто-

рии зарождения экспериментальной музыки в США, утверждая, в частности, что использование слова «экспериментальный» содержит в себе несколько иное значение, чем в значении, которое использовал сам композитор и означает просто введение новых элементов в своей музыке, которая, по его мнению, в Америке имеет богатую историю.

Это фортепьянные пьесы, с использованием атональности, диссонансов пентатоники, гармоний, основанных на трезвучиях композитора и пианиста Льва Орнштейна, резонансы французского философа и музыканта Дана Радьяра, «ближневосточный аспекты» американского композитора, пианиста, органиста, дирижера своим творчеством во многом предвосхитивший музыкальный минимализм Алана Хованеса (1911–2000), «прихваточного фортепиано» Лу Харрисона (1917–2003), его собственное (Кейджа) «подготовленное фортепиано», распределения в пространстве инструментальных ансамблей в работах канадского и американского композитора Генри Бранта (1913 – 2008), атональные произведения Рут Кроуфорд Сигер (1901 – 1953), микротоновая музыка Гарри Патча (1898 – 2009) или музыка Вирджил Томсон (1896 – 1989). Все они, пишет Кейдж, не были экспериментальными композиторами, но при этом своим творчеством подготовили американский экспериментализм, наряду с приобретениями А. Шёнберга и И. Ф. Стравинского.

На самом деле, говорит композитор, Америка имеет интеллектуальный климат, наиболее подходящий для радикальных экспериментов. Мы, как сказала американская писательница, теоретик литературы Гертруда Стайн (1874 – 1946), самая старая страна в XX веке, но в нашем воздухе способ познания насыщен новизной. В своей трехчасовой лекции по истории цивилизации Кейдж объясняет, что жители Запада создали философию в соответствии с борьбой с природой: люди же, покинувшие Азию и переехавшие в Америку отправились с ветром, поставив паруса и разработав идеи восточных философий в соответствии с их понятием природы. Эти две тенденции встретились в Америке, производя движение в воздухе, не связанном с прошлыми традициями.

После того, говорит Кейдж, как в Амстердаме голландский музыкант сказал мне, «это должно быть очень трудно для вас в Америке писать музыку, потому что вы так далеко от центров традиции», я должен был сказать:

это должно быть очень трудно для вас в Европе писать музыку, вы так близко к центрам традиции» [6, с. 210]. Так почему же тогда, поскольку климат для экспериментов в Америке так хорош, американской экспериментальной музыке так не хватает сил для того, чтобы стать действительно бескомпромиссной? Я думаю, говорит Кейдж, что ответ заключается в следующем. До 1950 г. вся энергия для дальнейшего развития музыки в Америке концентрировалась либо в «Лиге композиторов» или в Международном обществе современной музыки (ISCM), или И. Ф. Стравинским с одной стороны и Г. Шрёдером, с другой. Новая же музыка общества Генри Коуэлла, по Кейджу, была независимой и поэтому не политически сильной.

«Сонаты и интерлюдии» для «подготовленного фортепиано» (1946 – 1948) Кейджа открыли дверь в увлекательный мир музыки через звуки пианино, преобразуемого путем включения в струнный ряд объектов из дерева, металла и резины и мн. др. не – музыкальных предметов. И красота здесь состоит в звучности, являющейся результатом препарации, а не комбинации событий. В том – то и дело, утверждает известный современный музыковед и преподаватель музыки Университета Глазго Мартин Паркер Диксон в книге «Классические очерки двадцатого века музыки: продолжающийся симпозиум» (1996): «Как правило, те или иные композиции музыки Кейджа или удивительны или революционны или галлюциногенны или являются внеочередным изменением самой жизни. Вы не получите что хотите от музыки Кейджа» [9, р. 24]. Музыка, утверждал композитор, будет открывать себя сама, от вас ничего не требуется. «Музыка Кейджа не пытается запугать нас или подчинить».

По существу Кейдж это анти – Бетховен, поскольку Европа всё ещё влюблена в большие музыкальные фигуры. Джон Кейдж же дает возможность испытать вещи, которые вокруг нас выступают как – бы сами за себя. Композитор был известен построением освободительного творческого духа вокруг и среди прочего, утверждением, что «нет никакого шума ... только кажется» [10, s. 18]. А его предположение о том, что шум был только «тревожным», когда мы не обращаем на него внимания и «увлекательным», когда мы слушаем, всё ещё несет в себе волнующий воздух предприимчивости в большей части современного мира.

Невозмутимость композитора перед лицом потенциально пугающей, незнакомой звуковой информации являлась фундаментом и основанием для вдохновения многих, следующих за ним композиторов. Любая революция, включая сюда и революцию музыкальную, всегда даёт самоучек, мошенников и провидцев в одно то же время. И Кейдж понемногу имел в себе все эти три качества. Как и многие композиторы его поколения, он считал, что западная музыка превратилась в своего рода вид угнетения. Благодаря своей убеждённости, доводам и аргументации к увеличению значения звука в музыкальной ткани, композитор производил впечатление на аудиторию, отказывая при этом в праве на существование традиционной гармонии на том основании, что, по его выражению, «она стала в наше время орудием западного меркантилизма».

Во время становления карьеры Кейджа у него было и много сильных музыкальных фигур оппонирующих ему и говоривших довольно убедительно и страстно. Главным среди них был Пьер Булез, французский композитор, практикующий сериализм. И хотя два композитора встретившись, вначале и восхищались друг другом, Булез неожиданно увидел глубокую пустоту в отречении Кейджа от ответственности композитора в музыке. После Второй мировой войны, определившей понятное отвращение к культурным объектам, которые, как тогда казалось, были наивными и сентиментальными и возможно, даже причастными к безумию, ещё не так давно охватившим Европу, Пьер Булез не мог уступить достоинство «Homo Faber» чистой случайности Кейджа, не вносившего, по его мнению, сколько – нибудь паллиативного разрешения в существование в то время кризиса в музыке.

Для него по – прежнему создание музыки, построения и разработка её композитором оставалась одной из форм сопротивления силам варварства. Выдающийся немецкий музыковед, общественный деятель и хормейстер с 1918 г. в городе Регенсбурге Генрих Штробель (1898-1970) стал свидетелем музыкальной производительности Кейджа в 1950 г. и назвал его «бедный Дада». Реагируя на звуковой коллаж в 1960-х годах, американский художник представитель абстрактного экспрессионизма в живописи Роберт Мотеруэлл (1915-1991) пришёл к выводу, что «Джон просто плевок в лица людей сейчас». Итальянский композитор и педагог Луиджи Ноно (1924 – 1990), называл неопределенность и

случайность в музыкальной производительности Кейджа «поверхностным представлением о свободе и ограничении», осудив его последователей. По его словам, идеи Кейджа были «кошачьей мятой для посредственностей и продуктами нарциссически кокетливого псевдо – радикализма».

Мудрый друг Кейджа композитор Лу Харрисон добрался до сути проблемы. Лу Харрисон, чьё наследие не менее философски насыщеннее, чем аналогичные идеи Кейджа, но в музыкальном плане вызывавшее гораздо больше удовлетворения у слушателей, однажды сказал: «Я бы предпочел случайность выбора, чем выбрать случайность». Замечание касается содержательности лучших устремлений Кейджа и это подчеркивает степень, которую в музыкальной практике Кейджа занимали случайные процедуры, проведённые в соответствии с книгой «И – Цзин», а позднее и с компьютерами. Вероятно, слишком легко сосредоточиться на технических недостатках художника, который создал такую революцию в стандартах и цели художественной форме. Название книги биографа Кейджа Кеннета Сильвермана – «Begin Again» («Опять вновь») [11] может стоять за неиссякаемой изобретательностью, с которой Кейдж подошел к ограниченному набору музыкальных задач, в основном имеющих отношение к поиску путей для музыки, чтобы сделать из себя композитора, разрушающего существующие стандарты вкуса.

Так, например, в основе пьесы Кейджа «Roaratorio» (1979) лежат тексты Кейджа из написанных композитором серии стихов – мезостихи (mesostics), образующих объективную основу снижение подавляющего текста Джеймса Джойса. «Roaratorio» состоит из четырех «слоёв» звуков. Первый – это голос самого Кейджа, обеспечивающего первый «набор» пространственно – временной линии. Второй представляет собой также набор полевых записей из мест, упомянутых в книге. Третий является набором звуков, упомянутых в книге. Наконец, Кейдж записал музыку ирландских музыкантов (Дж. Джойс был ирландцем) добавивших в свои произведения смесь в общей сложности из 62-х треков постоянно изменяющейся звуковой магмы, которые живут такой же головокружительной жизнью, как и роман Дж. Джойса.

Используя случайные процедуры, Кейдж собрал воедино – звук собственного голоса, лай собак, бульканье воды, ирландское пение

и исполнение скрипача, который, кажется, находился под действием снотворного в этом саунтреке. Композитор был довольно интеллектуально одарённым человеком, чтобы быть уверенным в себе, но он также культивировался широким кругом друзей и союзников и как человек, профессионально разбиравшийся в СМИ и поп-культуре. Кейдж всегда говорил тихо, часто продуцируя в идеях больше вопросов, чем собственно заявлений и, в соответствии со всеми этими своими качествами, проявил себя лицом американского музыкального авангарда.

И в то же время Кейдж, кажется, более определён, чем когда – либо, был близок к тому, чтобы стать и быть единственной незаменимой фигурой в экспериментальной музыкальной культуре послевоенной эпохи. Как философ и провокатор, междисциплинарный художник и отец современной, определяемой случайностью музыки, Кейдж вдохновил целое поколение художников Востока и Запада к тому, чтобы сократить разрыв между искусством и жизнью. Премьер – катализатором этой «революции Кейджа» был дзен – буддизм, усвоенный и «принятый» композитором во время посещения им классов одного из ведущих популяризаторов дзэн – буддизма японского философа и психолога доктора Дейтаро Судзуки в Колумбийском университете с 1949 по 1951 гг. Учение Будды для Кейджа подчеркивало взаимозависимость всех вещей в мире феноменального изобилия.

И это был не только мир, но и сама чувствительность, которую Кейдж объял во всех своих последующих работах, позволяющих проводить вполне осознанно буддийский взгляд на культурный дискурс на Западе. Композитор также провёл пионерские эксперименты с электронной музыкой и другими новыми (особенно ударными) инструментами, разработал метод композиции, подчинив себе гармонию и подчеркнув ритмическую структуру музыки за счёт использования площадей и квадратных корней, что определяло у него организацию малых и больших частей композиции. Ближе к концу этого периода он поставил под сомнение традиционные западные причины создания музыки и поиску «лучшей» причине, погружаясь в философию Востока (индус Кумарасвами) Дзен (доктор Судзуки) и философию Запада (Мейстер Экхарт). Всё это вызывает вопрос: был ли прав Кейдж на самом деле в том, что его концепция о принятии всех звуков стала очевидной? Не было

ли момента, когда он порвал с музыкальной формой и обнаружил, что спасался от какой – то нездоровой окружающей среды, которая была для него или слишком отчуждённой или подавляющей? При том, что Кейдж первоначально не отталкивался ни от Бетховена, ни от джаза или бельканто вокализации.

Тем не менее, он «гомеопатически» вылечил себя от этой не любви, путём включения и этих стилей в свои неортодоксальные, пост – оркестровые произведения. Радикальное творчество Кейджа побудило многих композиторов уже после смерти композитора в 1992 г. использовать случайность в своей работе, среди которых можно назвать таких музыкантов как Витольд Лютославский или Маурисио Кагель. Благодаря его уникальным разработкам в ритме и области звуковых инструментов, Кейдж также оказал влияние на таких музыкантов как Филип Гласс, Ла Монте Янг и Стив Райх, которые были вдохновлены использовать не традиционные инструменты приборы в своих композициях. Именно Кейдж породил целое поколение экспериментальных композиторов в США и во всем мире, и сделал больше, чем кто – либо другой, чтобы представить созерцательную ауру восточной религии и философии высоко индивидуализированному западному художнику. Под благотворным влиянием Кейджа молодые композиторы чувствовали себя свободными, чтобы стать действительно свободными и обойтись без предпосылок и заданостей о том, что есть и чем должна быть музыка.

Результатом этого влияние стало появление большого количества тривиального музыкального мусора. Хотя, конечно, были и некоторые шедевры, обычно представлявшиеся в музыкальном поле самостоятельно и в отличие от собственно музыки Кейджа, и даже целые движения, среди которых наиболее важное место занимал минимализм. Сегодня прежние, некогда забавные штуки Кейджа используют отнюдь не обязательно радикально экспериментирующие композиторы, они превратились в освоенные, «рабочие» элементы музыкального языка. На протяжении 1950-х годов Кейдж завершил несколько работ, которые современный американский музыкальный критик Алекс Росс в своей книге «Дальше – шум. Слушая XX век» (2013) называет «самыми поразительными событиями и событиями «nonevents» (событие, которое оказалось намного менее интересным или важным, чем ожидалось – А.Л.) в музыкальной истории, в том числе и в

известной пьесе «4'33», возможно наиболее фундаментальной части для движения экспериментальной музыки и, возможно, важнейшей вехи в музыке XX века» [12].

Композитор вёл свою музыкальную родословную не только от А. Шенберга, но в равной степени от Л. Руссоло, Э. Сати и американского композитора Генри Коуэлла. Он также находился под сильным влиянием современных художников за пределами музыки, в частности, Дюшана, проживая бок о бок в центре Нью – Йорка с такими художниками как Де Кунинг, Марк Ротко, Роберт Раушенберг и Пол Джексон Поллок в начале 1950 – х гг., когда он впервые начал разрабатывать свои случайные процедуры в музыке. Алекс Росс классифицирует капельные картины Поллока, как течение «полу – случайного процесса», проводя сравнение между Кейджем и его соратниками в визуальном искусстве и говорит, что Кейдж был «оригинальный ультра – богемный художник – в преддверии «Битлз» и хиппи и у него был свой род, но он как – будто пришел из ниоткуда» [12, с. 272]. Музыкальное движение в XX в. было связано, в том числе и с прогрессом в области электротехники, триумфом электроэнергии не только в сфере труда, но и быта людей.

В музыке же эффект этого прогресса в начале XX века был огромен: граммофон и радио завоевали гостиницы, звуковой фильм в сочетании звука и изображения создал новые инструменты и электронную музыку. XX век – век электричества произвёл революцию в повседневной жизни, работе с чувственным восприятием человека. В то время как лампочка Эдисона в городах обратила ночь в день, музыка получила способность и возможность храниться и распространяться по всему миру, а в звуковом фильме сам звуки оказались связанными с движущимися изображениями. В западных штатах США почти каждый молодой человек ощущал на себе продолжительное влияние поп – музыки что приводило, как правило, к отрицанию новых экспериментальных стилистических приемов, поскольку они вносили противоречие в традиционные формы исполнения и опосредованно – в принятые формы музыкального выражения.

Поэтому для того, чтобы разработать открытый подход к экспериментальным музыкальным формам выражения был необходим определённый период привыкания и обмен соответствующими традициями. Такой процесс будет означать, что возникновение по-

добного опосредованного отношения и в конечном итоге предложит поставить под сомнение статус – кво в музыке, открывая дорогу к социальным изменениям. Как следствие – композиции и концерты Кейджа и несли в себе подспудный вопрос и просьбу разобраться с многослойными акустическими возможностями самовыражения, поставив под сомнение их постоянство.

Так, например, для реализации «Вариации VII», работы, которая была выполнена в 1966 году в Нью – Йорке Кейджем используются такие источники шума, как тостеры и блендеры, генераторы импульсов, счетчики Гейгера, радио и телевизоры, а также звуки в местах за пределами зала, в том числе птиц в зоопарке, звуки в ресторане и автобусной станции, которые были представлены непосредственно в телефонных соединениях. Во время выступления зрители в зале могли свободно двигаться и, таким образом, испытать на себе воздействие различных источников шума. Кейдж называл себя анархистом и проявление анархизма, по Кейджу, должно быть основано на создании «сети общественных благ» на пути к свободному обществу. Композитор неоднократно подчеркивал необходимость ненасильственных социальных изменений, начиная с процесса внутреннего духовного развития. При том, что анархистские идеи в композициях Кейджа находили своё выражение только в исключительных случаях, воплощаясь, главным образом на текстовом уровне.

Помимо этого композитор всегда в полном объёме предопределял путь к новому виду или типу впечатления от восприятия музыки – от прослушивания и более сознательному прослушиванию и далее к более сознательному восприятию окружающих событий. Таким образом, только разворачиваются, казалось бы, аполитичные композиции Кейджа собственного глубокого социального измерения: «Мы нуждаемся в музыке, в которой существуют не только простые тональности, но и люди, просто люди, которые не следуют никаким правилам, даже если это они не являются композиторами. Свобода передвижения является основой этого нового искусства и нового функционирования общества с людьми, которые живут вместе без лидера» [13, р. 32]. Кейдж был мастером задавать правильные вопросы и мало кто из художников оказал такое глубокое влияние на поиск в искусстве в последние десятилетия как Джон Кейдж. Более того, его концепции открытой работы, индетерминиз-

ма, трансверсальности, плюрализма и междисциплинарности помогли ему преодолеть метафизическую ориентацию и установить более либеральные стратегии интерпретации. Его произведения как некий коктейль, который смешивают с различным количеством различных продуктов и получают в результате некое соответствие с причудливым вкусом или запахом. Но как смешать коктейль, который, как ни странно, содержит запахи и вкусы из многих различных ингредиентов?

В этом, пожалуй, и состоит очарование Кейджа, ибо его мастерство в значительной степени базируется на способности смешивать, казалось бы, разрозненные вещи, интуитивно понятными уму в правильной пропорции. Хотя он и произвел головокружительные соединения в музыке и искусстве, Кейдж не беспокоился о их результатах потому, что мог рассчитывать на иррациональность своего воображения, следуя в творчестве уже проверенному им методу дзен – буддизма, изложенным в книге Ричарда Костелянетца «Разговор с Кейджем» (1989) основанной на более чем 150 интервью с композитором, проведенных в течение четырех десятилетий, чтобы нарисовать полную картину его жизни и искусства. «Мое отношение к иррациональному основано на убеждении, что иррациональное имеет значение для нашей жизни подобно технике «коан» в дзен – буддизме ... Буддийский путь измененного сознания, состоит в том, что вы не только живёте в мире разума, но и в целостном мире. Так и с иррациональным» [13, р. 36].

Обаяние личности композитора, а также суть его мастерства заключалась в его способности подключения, казалось бы, к не – подключаемым явлениям с ловкостью правильного расчета и определения относительных пропорций. Дж. Кейдж был одним из самых влиятельных и противоречивых американских экспериментальных композиторов и одним из самых инновационных музыкальных деятелей XX века, живший последние 50 лет своей жизни в Нью – Йорке, олицетворяя авангард города. Было бы крайне трудно подсчитать, не говоря уже о возможности и праве критически оценивать эффект стимулирования и последствия, которое работа Кейджа оказала на музыку XX века и различных видов искусства в целом, ибо очевидно, что музыкальные события нашего времени не могут быть поняты вне учёта его музыки и идей.

Симптоматично, что Кейдж оттачивал свои навыки в разгар вегетационного периода аме-

риканского авангарда. Тогда и там, где билось сердце истории грандиозных перемен, охвативших американскую культуру после второй мировой войны. Время, когда искусство в Америке оторвалось от вековой традиции, воссоздав себя заново. Когда художники превращали свои картины в арену для действия и жеста, танцоры исполняли «чистые» движения в хореографическом повествовании, художники сочиняли спектакли, в которых всё может случиться, поэты писали словами, находимыми и определяемыми случайно. В этот бурный период композитор экспериментальной музыки Джон Кейдж начинал духовные поиски для того, «чтобы познать себя лучше». Поставленные им вопросы в отношении музыкального и не только музыкального искусства вовлекли в свою орбиту тысячи жизней и создали противоречия существующие и поныне.

Композитор разработал уникальные концерты, состоящие из нот, выбранных случайно при существовании абсолютной убежденности в том, что искусство и жизнь неразделимы. Не являясь ни профессиональным художником или скульптором, Кейдж, тем не менее, был самым известным художником, сотворившим революцию в современной музыке посредством включения нетрадиционных приборов и методов сочинения музыки, определяемой случайностью. Кейдж сосредоточил свою композиционную карьеру на включении в музыку таких нетрадиционных элементов, как: кухонные гаджеты, металлические листы, различные общеупотребимые объекты и даже заставил звук замолчать в своих работах, чтобы изменить способ, на основе которого современная аудитория слушала музыку.

Поэтому Кейджа и называли не иначе как арт – магом музыкального авангарда. Его подход к музыкальной композиции под влиянием азиатских философий сосредоточил внимание композиторов не только на элементах случайности, но и на гармонии, существующей в природе. Кейдж славится не только своими радикальными работами, такими как «4'33» (1952), но и длительным новаторским сотрудничеством с хореографом Мерсом Каннингемом и художником Робертом Раушенбергом, партнерские отношения, которые помогли ему сломать существующие разногласия между различными сферами производственной техники в разных сферах искусства. Таких как – музыка, исполнение, живопись и танец, создавая условия для производства новой междисциплинарной работы. Влияние

Кейджа на музыку XX века открыло в инновационном ключе дверь стилистических изменений в современном искусстве и проложило путь для постмодерна, художественные запросы которого стали формироваться в конце 1960-х годов, ставя под сомнение уже сложившиеся определения классических форм искусства. Основные идеи композитора состояли в обнаружении случайности, которая являлась такой же важной силой, определяющей музыкальную композицию, как и воля художника, что позволило ей играть центральную роль во всех его произведениях.

И хотя каждое его сочинение имеет некую основную составную структуру, общий эффект изменяется с каждым выступлением на основе различных шумовых, акустических, музыкальных или даже пространственных переменных. Например, даже само расположение инструментов в аудитории, напрямую предопределявшее те звуки, которые были произведены. Радикально отойдя от исторически определенной предвзятости о том, что музыка всегда должна быть сделана только музыкантами, использующих традиционные инструменты для выполнения структурированных и заранее подготовленных композиций, Кейдж открыл новое богатство возможностей в современном музыкальном искусстве. Его революционные выступления велись в эпоху экспериментов во всех средствах массовой информации, смещая акцент с внутренней психики художника к художнику в современных условиях.

Инновации композитора со звуками, приборами, производительностью и составом помогли далеко не только композиторам – профессионалам и исполнителям, но и слушателям осмыслить и понимать авангардную музыку XX в. В частности, использование Кейджем случайности и новых творческих способов, в которых он использовал исполнителей в своих работах в качестве своего рода модераторов, реализующих установки композитора, помогли продвижению новых музыкальных методов в формировании таких авангардных движений, как «Нео-Дада», «Fluxus» и концептуальное искусство. Его нововведения также оказали глубокое влияние в конце XX в. в саунд – арте и исполнительском искусстве, которые тогда были более зависимы от контекста и изменчивости. «... одержимость» духом экспериментаторства, изобретение новых композиторских техник, создание теоретических работ, в ко-

торых декларируются собственные идеи и взгляды на музыку и искусство, расширение звукового пространства музыки путем введения в него новых немзыкальных звуков и звучностей, использование необычных музыкальных инструментов или использование их необычным способом, стремление давать оригинальные названия своим сочинениям – вот основные черты авангардной музыки в целом и композиторского стиля Кейджа в частности» [14, с. 182].

Очень немногие композиторы могут претендовать на кредит хотя бы для одной эпохальной инновацией в своей карьере. Кейджу удалось создать их в одиночку сразу несколько. Это – его ансамбль ударных инструментов, радио – электронные произведения и знаменитое препарированное или «подготовленное» фортепиано. Композитор был также пионером в интерпретации звука и тишины, считая, что «музыка сочиняется и собирается, но звук является реальным и точным». По, весьма образному замечанию американского композитора Мортон Фельдмана (1926 – 1987), Кейдж открыл ящик Пандоры в музыке в столетие, которое будет тяжелым и разрушительным без него. «Логика творчества композитора, порой, была подобна порывам ветра, вспышкам яркого света, открывающих перед нами новые музыкальные сферы. Кейдж творил ослепительно

художественные события, его произведения – это какой – то бесконечный парадокс и загадка сфинкса. В этом смысле Кейдж был большим взрывом в мировой музыкальной галактике, перевернувшим традиционные представления об искусстве [17, с. 307-308].

Композитор и поныне является легендой для тех, кто не признаёт никаких ограничений между формами и жанрами искусства, являя собой пример свободного, независимого и беспристрастного художника. Осознав, что «не нужно бояться о будущем музыки», так как «существование звуков – вечность, которая остаётся надеждой на дне коробки», Кейдж освободился от всех своих «грехов», вследствие чего естественное любопытство привело его к совершению в музыке. В этом плане Джон Кейдж был, вне сомнения, самым значительным и противоречивым американским инновационным композитором XX века. Многие теоретики музыки даже называли Кейджа величайшим бунтарём музыки XX века. Поэтому закономерно, что сегодня в мировой культуре Кейдж воспринимается как блестящий музыкальный новатор, а некоторые из его программных заявлений, например о мире и его значении в музыке, музыке молчания и мн. др. заслуживают того, чтобы остаться в одиночестве на каждой странице большой книги истории музыки.

Библиография:

1. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. М., 2010. – 784 с.
2. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. Пер. с англ. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 46. М., 2004. С. 15-34.
3. Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge. 1996. – 240 p.
4. John Cage «A composer's confessions». Paris. 2013. – 10 p.
5. Кейдж Дж. Будущее музыки // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 209 – 214.
6. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205 – 209.
7. Тишина. Лекции и статьи. Авторский сборник. Автор: Джон Кейдж. Переводчики: Григорий Дурново, Виктор Коган, Елизавета Миллер, Марина Переверзева, Михаил Сапонов, Дмитрий Ухов, Мария Фадеева. М., 2012. – 384 с.
8. Холопов Ю.В. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века. // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Матер. научн. конф. Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Сб. 46. 2004. С. 79-90.
9. Classic Essays on Twentieth-Century Music: A Continuing Symposium. Taschenbuch. von Richard Kostelanetz. Belmont (California). 1996. – 404 p.
10. John Cage Anarchic harmony: ein Buch der Frankfurt Feste '92. Herausgeber: Stefan Schädler-Walter Zimmermann. Frankfurt a/m. 1992. – 318 s.
11. Kenneth Silverman Begin Again: A Biography of John Cage. N-Y. 2010. – 496 p.
12. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. М., 2013. – 560 с.

13. Richard Kostelanetz: *Conversing With Cage*. New-York and London. 2003. – 334 p.
14. Гусева Е.С. Шумы и звуки в композициях Джона Кейджа «4'33» и «Воображаемый пейзаж № 4» // Теория и история культуры в вузовском образовании: межвуз. сб. науч. трудов Новосибирского государственного университета. Новосибирск 2008. Вып. 4. С. 171 – 183.
15. Манулкина О. Б. Американские композиторы XX века. СПб., 2007. – 175 с.
16. Манулкина, О. Б. Джон Кейдж и история американской музыки // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 83-97.
17. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М., 2006. – 336 с.
18. Переверзева М. В. Жизнь Кейджа: факты, даты // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: науч. труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 46. М., 2004. С. 5-14.
19. Переверзева М. В. О смене эпох в середине XX века: музыкальный концептуализм Джона Кейджа // Теория художественной культуры. Вып. 8. М., 2005. С. 382-395.
20. Тимошенко А.А. Музыка для ударных в музыкальной культуре США первой половины XX века (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Харрисон) // Инструментализм в становлении и эволюции. СПб., 2004. С. 55-70.

References (transliterated):

1. Manulkina O. *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka*. M., 2010. – 784 s.
2. Keidzh Dzh. *Avtobiograficheskoe zayavlenie*. Per. s angl. M. Pereverzevoi // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P.I. Chaikovskogo. Sb. 46. M., 2004. S. 15-34.
3. Pritchett J. *The Music of John Cage*. Cambridge. 1996. – 240 r.
4. John Cage «A composer's confessions». Paris. 2013. – 10 p.
5. Keidzh Dzh. *Budushchee muzyki* // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 2. S. 209 – 214.
6. Keidzh Dzh. *Istoriya eksperimental'noi muzyki v SShA* // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 2. S. 205 – 209.
7. Tishina. *Lektsii i stat'i*. Avtorskii sbornik. Avtor: Dzhon Keidzh. Perevodchiki: Grigorii Durnovo, Viktor Kogan, Elizaveta Miller, Marina Pereverzeva, Mikhail Saponov, Dmitrii Ukhov, Mariya Fadeeva. M., 2012. – 384 с.
8. Kholopov Yu.V. *Vklad Keidzha v muzykal'noe myshlenie KhKh veka*.// Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Mater. nauchn. konf. Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni. P.I. Chaikovskogo. Sb. 46. 2004. S. 79-90.
9. *Classic Essays on Twentieth-Century Music: A Continuing Symposium*. Taschenbuch. von Richard Kostelanetz. Belmont (California). 1996. – 404 p.
10. *John Cage Anarchic harmony: ein Buch der Frankfurt Feste '92*. Herausgeber: Stefan Schädler-Walter Zimmermann. Frankfurt a/m. 1992. – 318 s.
11. Kenneth Silverman *Begin Again: A Biography of John Cage*. N-Y. 2010. – 496 p.
12. Ross A. *Dal'she – shum*. Slushaya KhKh vek. M., 2013. – 560 с.
13. Richard Kostelanetz: *Conversing With Cage*. New-York and London. 2003. – 334 p.
14. Guseva E.S. *Shумы i zvuki v kompozitsiyakh Dzhona Keidzha «4'33» i «Voobrazhaemyi peizazh № 4»* // Teoriya i istoriya kul'tury v vuzovskom obrazovanii: mezhvuz. sb. nauch. trudov Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Novosibirsk 2008. Vyp. 4. S. 171 – 183.
15. Manulkina O. B. *Amerikanskie kompozitory KhKh veka*. SPb., 2007. – 175 с.
16. Manulkina, O. B. *Dzhon Keidzh i istoriya amerikanskoi muzyki* // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii. 2013. № 2. S. 83-97.
17. *Pereverzeva M. V. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika*. M., 2006. – 336 с.
18. *Pereverzeva M. V. Zhizn' Keidzha: fakty, daty* // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: nauch. trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P. I. Chaikovskogo. Sb. 46. M., 2004. S. 5-14.
19. *Pereverzeva M. B. O smene epokh v seredine XX veka: muzykal'nyi kontseptualizm Dzhona Keidzha* // Teoriya khudozhestvennoi kul'tury. Vyp. 8. M., 2005. S. 382-395.
20. *Timoshenko A.A. Muzyka dlya udarnykh v muzykal'noi kul'ture SShA pervoi poloviny KhKh veka* (G. Kouell, Dzh. Keidzh, L. Kharrison) // *Instrumentalizm v stanovlenii i evolyutsii*. Spb., 2004. S. 55-70.