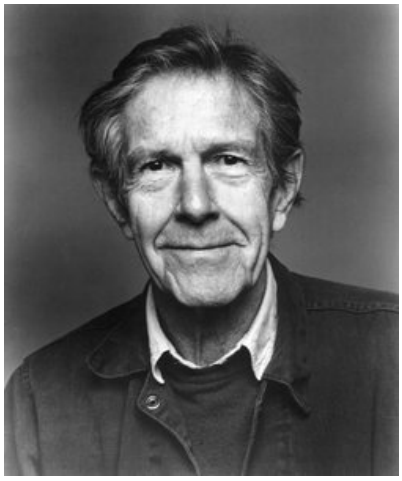
УДК 78.01

Т. ДЖУМАЛИЕВА[1], В. ТЕТЕРИНА[2]
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения[1],
студент специальности «Музыковедение»[2]

ЗВУКОВОЙ МИР ДЖОНА КЕЙДЖА

Эта статья посвящена работе американского авангардного композитора Джона Кейджа (1912-1982). В ней обсуждаются идеи композитора, связанные с эмансипацией и эстетизацией звука и шума и созданием нового музыкального мира.

Ключевые слова: Джон Кейдж, американский авангард, конкретная музыка, электронная музыка.
Тірек сөздер: Джон Кейдж, американ авангард, деректі музыка, электрондық музыка.
Keywords: John Cage, American avant-garde, concrete music, electronic music.



Бережнее к «непонятному», надо терпеливо и выжидательно взвесить разноречивые мнения. Если это только опыт – но ведь на опыте держится вся культура, наука, жизнь…

Б. Асафьев

XX век вошел в историю как период величайших потрясений основ общества и искусства. С ним связаны новые художественные течения, имена новых гениев, иные скорости, когда каждый новый художественный стиль приходился не на десятилетия, а на годы. С одной стороны, наметилась тенденция отрицания исторической преемственности, традиций, с другой, начались экспериментальные поиски новых форм и путей развития искусства. Ведущие представители в области искусства этого столетия – поэты, художники, композиторы, стали говорить об ином мироощущении, ином *звукосозерцании, звуковыражении,* видении окружающей среды, и выдвигать новые, нередко эпатажные идеи. Если сравнить состояние музыки начала XX века и его конца, то налицо резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте, музыкальных идеалах, ценностях и традициях.

Яркое свидетельство тому творчество Джона Кейджа (1912-1992) – гениального американского композитора, представителя молодой национальной композиторской школы, одной из значительных фигур послевоенного авангарда, философа, поэта, педагога, художника, новатора, 100-летие которого отмечалось мировой общественностью в 2012 году. Он изобретал новые композиторские техники, был одним из пионеров в области шумовой и электронной музыки, алеаторики, использовал восточные инструменты, препарировал фортепиано, писал музыку тишины, читал лекции о том, что называл словом «ничто», внимательно вслушивался в музыку жизни.

Высказывания и мысли о музыкальном искусстве Дж. Кейджа, анализ его этапных произведений, позволяет нам говорить о своеобразии и не типичности художественного мышления американского композитора- изобретателя, основанного на парадоксах, выделить основные тенденции и принципы, присущие его творческому методу, системе принципов, управляющих процессом создания музыкального сочинения. Назовем наиболее важные из них:

- отсутствие демаркационной линии между искусством и жизнью;
- доминирование иррационально-интуитивного начала как в композиторской, так и исполнительской сфере;

- новый взгляд на звуковую материю, эмансипация и эстетизация звука, применение звуко-шумовых и электронных звучаний, концепция «всезвуковой музыки»;
- использование нетрадиционных инструментов;
- изобретение препарированного рояля;
- широкое использование алеаторики;
- применение недетерминированной нотации;
- тенденция к синтезу достижений культурных традиций Запада и Востока, к созданию «единого культурного пространства»;
- тяготение к театральности, мультимедийности, расширению границ искусства;
- установка на равноправие участников классической триады «композитор-исполнитель-слушатель»;
- создание новой, своей публики.

Дж. Кейджа нельзя отнести к «гениям без инкубации», но этот инкубационный период был относительно краток. Причиной тому – нестандартность мышления, острое стремление американского композитора к новым берегам. Вобрав в себя ведущие тенденции музыки прошлого столетия, он постоянно тяготеет к преодолению и трансформации сложившихся в искусстве традиций, канонов, правил и ограничений, к смелым, нередко парадоксальным экспериментам и изобретениям. Кейдж рано пришел к мысли, что «*цель композитора – открытие окон для звуков окружающей среды, открытие дверей для непосредственной жизни, обращение внимания человека на окружающий мир, а не на себя»* [1]. По мнению американского критика и философа Г. Флинта «Бэббит, Ксенакис, Штокхаузен, Кейдж и их коллеги вступили в безумное соревнование в сфере радикальной музыки, сравнимое с космическими гонками» [2, 127].

В поиске новых решений, будоража свой ум и фантазию, пробуждая дремлющие силы созидания, он приходит к радикальному расширению звукового пространства музыки, к открытию иного звукового мира. Как справедливо отмечают исследователи, его интересует звук с точки зрения высотности, интенсивности, громкости, яркости, а также воздействия звука на человеческую психику. Естественно, что в своих сочинениях Дж. Кейдж будет следить не за эйдосом интонационно-мелодической линии (термин К. Зенкина)[11], а за оригинальностью, остротой и разнообразием звуковой мысли. Одна из новаций Дж. Кейджа, который, как известно, «повсюду слышал звуки и мог их создавать из всего», состоит в его новом взгляде на звуковую материю, открытии, что «музыка – это звук, резонирующий с целым миром». Отвечая на вопрос о лидерстве, Кейдж четко разъясняет свой творческий метод: «*Там где люди чувствовали необходимость «склеивать» звуки, чтобы добиться связности, мы стремились сделать наоборот, – избавиться от «клея», чтобы звук был сам по себе»* [3, 11].

Однако вряд ли правильным будет считать, что только Дж. Кейдж, расширяя звуковое пространство, создавал свой необычный звуковой мир, «освобождал звук от клея» и открывал неведомые новые глубины этого звучания, изобретал оригинальные и эпатирующие одновременно музыкальные головоломки, которые предлагал слушать и решать слушателю. По сути, это была одна из ведущих тенденций современной музыки второй половины XX века, поскольку и в европейской музыке крупнейшие композиторы – О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Лигети и другие, экспериментируя со звуком, распространением его в пространстве, конструируя музыкальный материал, создавали иное звуковыражение.

Дж. Кейдж огромное внимание уделял ритму, тембру, тембровой драматургии. Подчеркнем, что одним из главных элементов у него становится не мелодия, не гармония, а *ритм.* Если мы обратимся к творческой биографии Кейджа, то заметим, что он много времени отдает изучению ритма, его роли, своеобразия и возможностей. В поле зрения пытливого композитора ритмы музыки стран Востока, древней Индии, «Весна священная» И. Стравинского, особенно такие разделы как «Величание избранной», «Великая священная пляска». Вслед за самим автором бессмертного балета Дж. Кейдж мог бы повторить: *«Я – тот сосуд, сквозь который прошла “Весна священная”»* [4, 153]. Ритм у Кейджа, как говорил сам композитор, дает жизнь

[1] Эйдос – в переводе с греческого языка – это наружность, идея.

произведению, удерживает его как целое, является элементом стабильности, генератором формы, альтернативой тональности.

В этом обнаруживаются, на наш взгляд, разные влияния. С одной стороны, увлечение восточной культурой: создание американским композитором целого ряда произведений, в которых нашло отражение ритмическое и тембровое своеобразие индийской, индонезийской, латиноамериканской музыки, использование различных ударных, нередко и экзотических инструментов. В отдельных вокальных произведениях Дж. Кейдж воспроизводит некоторые особенности пения и инструментального сопровождения, присущие для древней музыкальной культуры народов Северной и Южной Америки и Африки. С другой, продолжение тенденции, идущей от творчества выдающихся композиторов современности – М. Равеля, И. Стравинского, Б. Бартока. С третьей, можно усмотреть прямое продолжение идей итальянских футуристов – Л. Руссоло, Б. Прателлы**.**

В своих статьях Дж. Кейдж отмечает огромную роль шумовой, электронной музыки в современном музыкальном искусстве. «*Я верю,* – говорит композитор в речи “Будущее музыки: Кредо”*, – что использование шумов в музыке будет продолжаться и расширяться вплоть до создания произведения с помощью электрических инструментов, которые для музыкальной композиции сделают возможными любые звуки… Если в прошлом существовала разница между диссонансом и консонансом, то теперь, в ближайшем будущем, – между шумом и так называемыми музыкальными звуками»* [5, 3-4]. В этом высказывании, определяя музыку как искусство организации звука, он выступает сторонником и продолжателем так называемой *Американской пятерки*, в которую входят Чарльз Айвз, Карл Рагглс, Уоллингфрод Риггер, Джон Беккер, Генри Кауэлл. Они широко применяли шумы в качестве основного материала, реализуя установку на *эмансипацию* звука. Среди *Пятерки* выделим особое влияние Г. Кауэлла, создателя Концерта для ритмикона с оркестром (1931), Ostinato pianissimo (1934), Концерта для ударных инструментов (1958), которых отличает тенденция к расширению возможностей музыкального искусства посредством новых технологий, активизация ритмо-ударного элемента. Приведем строки из переписки Кейджа и Кауэлла. Последний писал в 1937году: *«Я искренне верю и официально предсказываю, что ближайшее будущее музыки лежит в привнесении ударных с одной стороны, и скользящих тонов с другой, в той степени совершенства создания композиции и гибкости владения инструментами, в которой находятся сейчас старые элементы»* [6, 27].

Кроме того, среди американских композиторов отдельно назовем и Э. Вареза, автора таких сочинений как «Интеграл», «Гиперпризма» «Ионизация», где тембр звука и его колорит является важным элементом, зависимым от гармонии и обертонов, производимых каждым инструментом. Не случайно Варезу принадлежит цикл лекций «Музыка как наука» и «Передовые элементы современной музыки», где четко излагается позиция композитора-новатора, автора экспериментальных произведений на новые возможности электронных звуков и выделяются среди них наиболее важные: а) освобождение от темперированного строя; б) отказ от использования хроматической гармонии; в) углубление дифференциации тембров; г) расширение спектра динамических оттенков и другие [7, 317].

Начиная с 1930-х годов, Дж. Кейдж, стремясь передать звуки урбанистического мира, много пишет «шумовой музыки». Он считал, что ударные обладают большим богатством тембров, объемом и атакой звука, а звуковысотные свойства и образно-эмоциональная сфера ударных инструментов соответствуют его новым художественным замыслам. «Музыка для ударных – это революция, отмечает Кейдж в своей статье «Goal: new music, new dance» («Цель: новая музыка, новый танец»): *«Звук и ритм слишком долго были подчинены ограничениям музыки девятнадцатого столетия. Сегодня мы боремся за их эмансипацию. Завтра, когда зазвучит электронная музыка, мы услышим свободу… Сознательные противники современной музыки, конечно, попытаются сделать все возможное для контрреволюции, … но наш ответ на критику должен состоять в том, чтобы работать и слушать, производя музыку с ее материалами, звуком и ритмом…»* [8, 87].

Отметим, что идея освобождения и эстетизации шума была почерпнута Дж. Кейджем у итальянских музыкантов-футуристов. Еще в начале XX века Франческо Прателла (1880-1955), Луиджи Руссоло (1885-1947) в своих Манифестах и книгах излагали взгляды на «шумовую музыку» будущего и одновременно представляли слушателю свои первые шумовые композиции. В

манифесте «Искусство шумов» (1913), получившем широкий резонанс, Л. Руссоло четко передает суть нового искусства: «… мы будем варьировать удовольствие нашего чувствования, различая бульканье воды, воздуха и газа в металлических трубах, урчанье и хрип моторов, трепетанье клапанов, движенье поршней, пронзительные крики металлических пил, звучное скольжение трамвая по рельсам, щелканье бичей, плесканье флагов». Среди десяти тезисов, выдвинутых Ф. Прателлой в «Манифесте музыкантов-футуристов» (1910), явно опережавших свое время, особо отметим последний (№ 10): «Привнести в музыку все новые проявления природы, передать музыкальную душу многолюдия больших индустриальных предприятий, поездов, трансатлантических кораблей, броненосцев, автомобилей и аэропланов. Прибавить к великим и главным темам музыкального творчества господство машин и победоносное царствие электричества» [9, 272]. Кроме того, в первые десятилетия XX века в сфере шумовой музыки и шумовых эффектов, большую известность получают идеи и эксперименты русских авангардистов – врача, художника Н. Кульбина, композиторов А. Авраамова («Симфония гудков»), М. Матюшина («Победа над солнцем»), А. Мосолова («Завод»), французских композиторов Э. Сати («Парад»), П. Шеффера («Железнодорожный этюд»).

Находясь под влиянием урбанистических, конструктивистских идей[12], впрочем, также как и другие деятели американского искусства – Р. Раушенберг, А. Колдер, Б. Фуллер – Дж. Кейдж создает целый ряд звукошумовых композиций, благодаря которым его имя становится известным в США. Речь идет, прежде всего, о трех «*Constructios»(*«Конструкциях»), написанных для ансамбля ударных и нетрадиционных инструментов (1931-1941)[13], а также об экспериментальных произведениях, предвосхитивших утвердившуюся в конце 40-х «конкретную музыку» и «обработку» звука в процессе электрического усиления[14], цикле электронной музыки в сопровождении ударных инструментов с романтическим названием – *Imaginary Landscape (Воображаемый пейзаж» № 1, № 2, № 3, № 4, № 5*)[15].

В «Конструкциях» не только проявляется фантазия экспериментатора, создающего иные концепции ритма, тембра, динамики, но закладываются основы новой творческой манеры композитора. Кейдж использует, с одной стороны, инструменты, типичные для европейских оркестров; с другой, восточные инструменты – индейские, мексиканские, африканские, японские, индийские, китайские, индо-китайские, балийские, турецкие; с третьей, нетрадиционные – ветряное стекло, различные звуковые орудия, играющие под водой, предметы повседневного быта, жестяные банки[16]. Этот момент дал повод американскому музыковеду А. Ричу иронизировать над Г. Кауэллом, Дж. Кейджем и Л. Харрисоном, считая, что эти композиторы «совершили налет на всякого рода старье со двора и создали из этих предметов новый оркестр».

Одновременно с новациями, в Первую конструкцию (в металле, 1939) для секстета исполнителей Кейдж вводит инструменты, к которым прибегали в свое время Р. Вагнер («Мейстерзингеры», 1868), русский композитор-авангардист В. Мосолов («Завод, музыка машин», 1928) – металлические громо-листы; старшие соотечественники Дж. Кейджа Э. Варез – разного рода наковальни («Ионизация», 1930), Г. Кауэлл – струнное фортепиано с прутом («Композиция»,1931). Нельзя не согласиться с наблюдением одного из исследователей творчества Дж. Кейджа, украино-американского музыковеда Е. Григоренко, которая, касаясь вопроса, связанного с инструментарием Дж. Кейджа, пишет: «По своему образному строю 1-ая

---

[2] Творчество знаменитых русских, европейских конструктивистов и итальянских футуристов в 20-30 годы получило широкую известность в Америке.

[3] *1st Construction (In Metal*) («Конструкция в металле», 1939, 9 мин.) для секстета исполнителей, *2nd Construction* (Вторая конструкция, 1940, 6 мин.) и *3rd Construction* (Третья конструкция, 1941, 15 мин.) для квартета ударных инструментов.

[4] К подобной методике обработки звука в 50-х годах обращается К. Штокхаузен, в 60-х используется в практике рок-музыкантов.

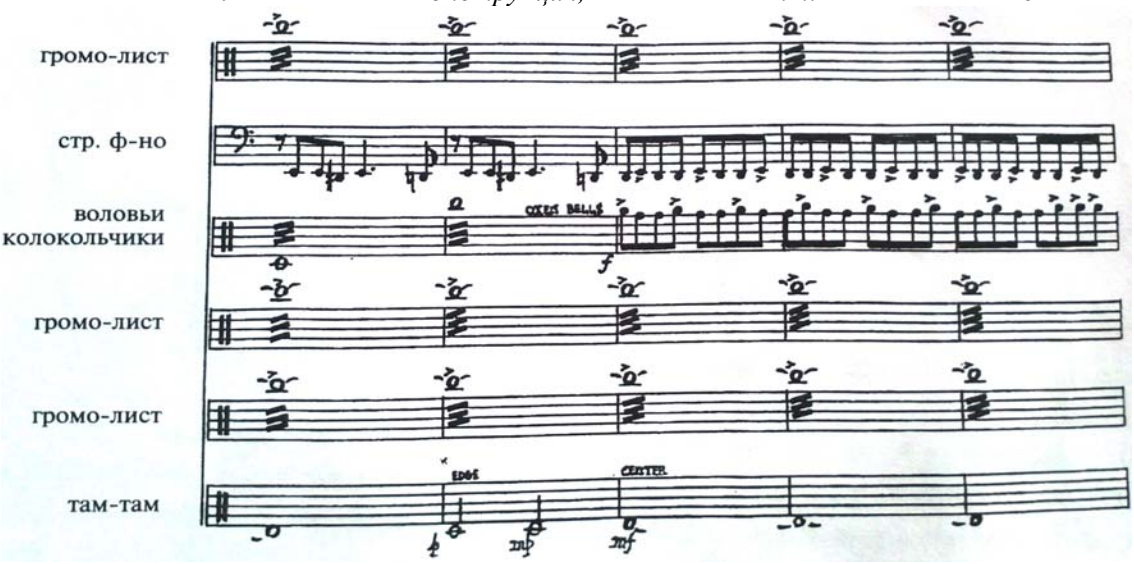
[5] Цикл ведет свое происхождение от «Конструкций», первоначально Второй пейзаж назывался Четвертой конструкцией.

[6] Консервными банками как музыкальными инструментами пользовались уличные музыканты.

Конструкция напоминает грандиозную кузницу – остинатные металлические пульсы малых ударных, струнного рояля и наковален оттенены движениями масштабных звуковых масс там-тама, громо-листов и набатами японских храмовых гонгов» [6,34].

Многообразие тембровых красок, ритмическое богатство, наличие в инструментальном составе струнного фортепиано, бубенцов, колокольчиков, гонгов (японских храмовых, китайских), там-тама, вкупе с причудливым ритмическим рисунком, обилием остинатных синкопированных ритмов, придает музыке Первой Конструкции, на наш взгляд, особый колорит, первозданность и явно американский характер, делая ее похожей на экзотический ритуальный танец американских индейцев. Основу музыкального материала составляют 16 ритмических элементов, которые представлены в экспозиции. Биографы Кейджа отмечают, что в процессе работы над произведением, композитор изначально определяет для себя комплект этих ритмических элементов и их общей длительности:

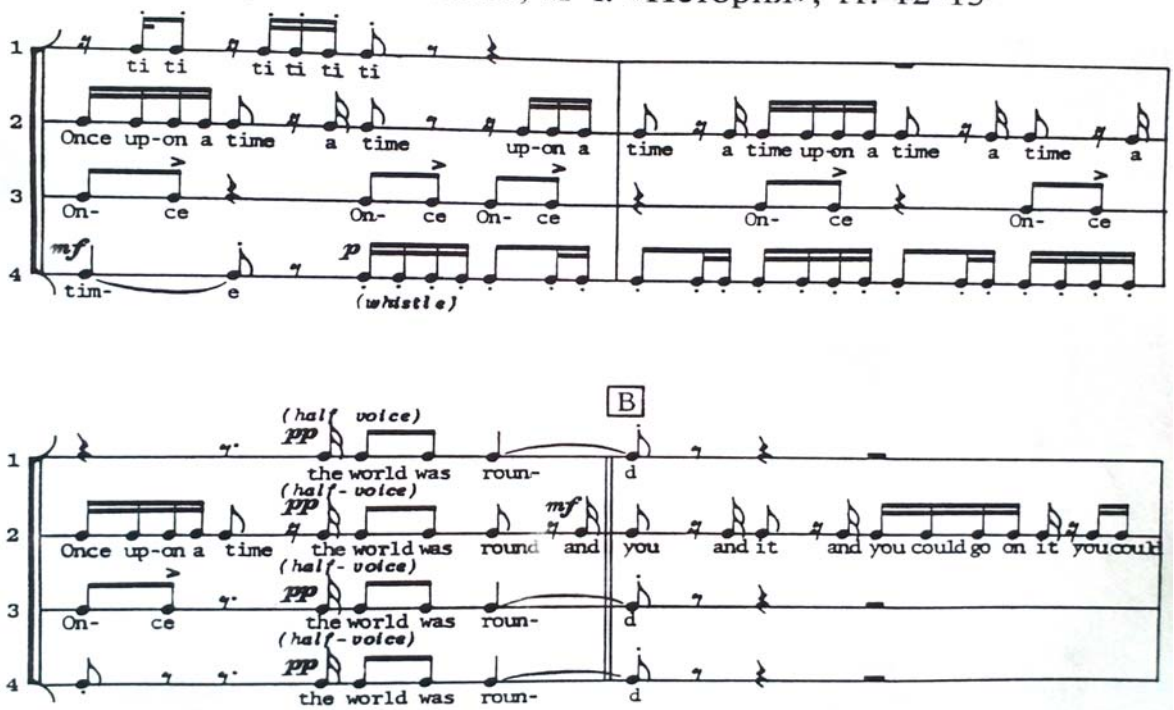
1я Конструкция, тт. 1-5 от



Оригинальностью замысла выделяются и следующие сочинения, например, *Living Room Music* («Музыка гостиной»), появившееся в 1940 году. Парадокс, но предметы, типичные для окружающей среды, в частности, для жилой комнаты – мебель, книги, журналы, газеты, да и сама комната, включая ее пол, стены, оконные рамы, трактуются композитором как *инструменты*. Более того, используется *человеческое тело*: четыре исполнителя стучат руками не только по журналам, столам, стенам, дверям и оконным рамам, но и по себе, выбивая четкий ритм ногами по полу. Позже, в 1966 году в Вариациях VII, представляющих собой *звуковой театр* Кейджа, композитором будут использоваться, наряду с 20 радиоприемниками, 10 работающими телефонными линиями, 10 бытовыми электрическими приборами, телевизионным экраном, четыре звука человеческого тела – *мозг, сердце, легкие и желудок*, усиленные 6 контактными микрофонами.

«Музыка гостиной» – это небольшой, длящийся всего 6 минут, но очень своеобразный четырехчастный цикл, предназначенный для *ударно-речевого* квартета. I часть – Чтобы начать; II часть – История; III часть – Мелодия*;* IV часть – Конец. Вновь, как и в раннем Квартете (1935), а затем в таких сочинениях как «Двойная музыка» (1941), Вариации I (1958), Вариации II (1961), «Шесть» (1991), композитор не конкретизирует и не ограничивает состав участников, а, полагаясь на фантазию и выдумку исполнителей, предлагает выбрать любой тип и количество инструментов. Оригинальностью замысла в цикле выделяется вторая часть квартета – История, представляющая собой разговорный квартет на репетитивный текст «Мир круглый» талантливой американской поэтессы Гертруды Стайн (1874-1946), к творчеству которой он обращается в ранний период неоднократно. На наш взгляд, здесь точно воссоздается репетиционная ситуация в театре: каждый артист занят многоразовым повторением текста, «зубрежкой» своей партии:

Музыка гостиной, II ч. «История», тт. 12-15



Естественно, что слушательская аудитория реагировала на новации, эксперименты американского композитора со звуковой материей, по-разному. Многое у Кейджа, стремящегося завлечь воображение слушателя, выходило за рамки чисто музыкального творчества, и потому не сразу усваивалось даже интересующейся публикой. Один нью-йоркский критик, пораженный обрушившейся на него звучащей «магмой» потоков звуковых «пучков» и аккордов-«клякс», так присущих музыке Дж. Кейджа, дает образное и конкретное сравнение с массажем слуха. И потому так важно привести советы самого композитора, призывающего слушателя, а все широкие аудитории, как правило, консервативны, к терпеливому и выжидательному восприятию любого необычного опыта: «Если что-то наскучивает за две минуты, проведите с этим четыре. Снова скучно — проведите восемь. Потом шестнадцать. Тридцать две. Внезапно вы заметите, что вам вовсе и не скучно» [10].

Философия, эстетические принципы, творческий метод, музыка Дж. Кейджа, его дерзкие эксперименты со звуком, по-прежнему продолжают удивлять, шокировать и одновременно привлекать художественную и научную интеллигенцию, музыкантов, исполнителей и последователей гениального американского композитора. На наш взгляд, появление в XX веке подобных новаторских идей, оригинальных концепций и сочинений свидетельствует о том, что творцы находятся в состоянии поиска, а музыка переживает интереснейший период, когда композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления и создавать свой звуковой мир.

Многогранность современной музыкальной культуры, концертная, театральная практика сегодняшнего дня, успешность и широкий резонанс фестивалей, посвященных 100-летию Дж. Кейджа в Европе, России, США, подтверждают жизнеспособность его идей и наследия. Круг слушателя музыки Дж. Кейджа, понимающего и принимающего его замыслы и новации, непрерывно расширяется: от художественной элиты – профессионалов музыкантов, любителей музыки, интеллектуалов, дилетантов в начале и середине XX века, до широкой слушательской аудитории на стыке XX-XXI веков. Парадокс, но время подтвердило значимость творческих идей Дж. Кейджа, а иное звукосозерцание, звуковыражение, иной звуковой мир, представленные гением Кейджа, на сегодняшний день органически вписываются в панораму истории современного искусства, становясь *классическим*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 **Ценова В.** Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум // URL : http://www.21israel-music.com/Cage.htm [последнее обращение - 01.12.13].

2 **Переверзева М.** Музыка США: вопросы истории и теории. М., 2008, с. 127. 3. Conversing with Cage. – New York, 1984, 11(Кейдж. Из интервью).

4 **Стравинский И.Ф., Крафт Р.** Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. – Ленинград : Музыка, 1971 – 415 с.

5 **Cage J.** The Future of Music: Credo // Cage J. Silence: Lectures and Writings. – Wesleyan University Press, 2010. – 312 p.

6 **Григоренко Е.** Джон Кейдж Творчество. – Киев, 2012.– 226 с.

7 **Сигида С.Ю.** Музыкальная культура США конца XVIII– первой половины XX века. Становление национальной идентичности. М., 2012.

8 **Cage J.** Goal: new music, new dance (Цель: новая музыка, новый танец) // Silence, 1961.

9 **Zanetti R.** La musica Italiana nel novecento. BustoArsizio, 1985. Vol. I. P.272.

10 100 лет со дня рождения Джона Кейджа URL : http://www.lookatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100-years [последнее обращение 02.12.13].

REFERENCES

1. **Cenova V.** Peresekajushhiesja sloi, ili Mir kak akvarium // URL : http://www.21israel-music.com/Cage.htm [last visit - 01.12.13].

2. **Pereverzeva M.** Muzyka SShA: voprosy istorii i teorii. M., 2008, p. 127.

3. Conversing with Cage. – New York, 1984, 11.

4. **Stravinskij I.F., Kraft R.** Dialogi. Vospominanija, razmyshlenija, kommentarii. – Leningrad : Muzyka, 1971 – 415 p.

5. **Cage J.** The Future of Music: Sredo // Cage J. Silence: Lectures and Writings. – Wesleyan University Press, 2010. – 312 p.

6. **Grigorenko E.** Dzhon Kejdzh Tvorchestvo. – Kiev, 2012.– 226 p.

7. **Sigida S.** Muzykal'naja kul'tura SShA konca HVIII– pervoj poloviny HH veka. Stanovlenie nacional'noj identichnosti. M., 2012.

8. **Cage J.** Goal: new music, new dance (Cel': novaja muzyka, novyj tanec) // Silence, 1961, 87.

9. **Zanetti R.** La musica Italiana nel novecento. BustoArsizio, 1985. Vol. I. p.272.

10. 100 let so dnja rozhdenija Dzhona Kejdzha URL : http://www.lookatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100-years [last visit 02.12.13].

Тамара ДЖУМАЛИЕВА, Вероника ТЕТЕРИНА

ДЖОН КЕЙДЖДІҢ ДЫБЫСТЫ ӘЛЕМІ

Резюме

Бұл мақала XXI ғасырдың әйгілі авангардист композитор Джон Кейдждің (1912-1982) шығармашылығына арналады. Композитордың жаңа музыкалық әлемін құрудағы, оның ішінде ұрмалы аспаптардың шуы мен музыканың эмансипациясы мен эстетизациясы туралы ойлары қарастырылады.

Тірек сөздер: Джон Кейдж, американ авангард, деректі музыка, электрондық музыка.

Tamara JUMALIEVA, Veronika TETERINA

THE SOUND WORLD OF JOHN CAGE

Summary

This article is devoted to the work of American avant-garde composer John Cage (1912-1982). The ideas of the composer associated with the emancipation and the aestheticization of sound and noise and the creation of new musical world are discussed.

Keywords: John Cage, American avant-garde, concrete music, electronic music.

Сведения об авторах

Джумалиева Тамара Кажгалиевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. ***Тетерина Вероника*** – студент специальности «Музыковедение», научный руководитель – Т. Джумалиева