

Петров В.О.

## Музыкальная тишина и шумовая музыка Джона Кейджа: принципы интеграции шума в музыкальную композицию

**Аннотация:** Как известно, в 1913 году итальянским композитором, художником и поэтом Луиджи Русоло под влиянием футуристов был написан манифест «Искусство шумов», который в среде перформансистов и любых «передовых» деятелей культуры того времени, утвердил точку зрения, что источником звука может стать все, что угодно и, в первую очередь, разного рода предметы, машины и аппараты, а также – рычание, визг, шепот, рев, грохот чего-либо. Особую роль шум и эстетика шума в целом сыграли в творческом наследии одного из самых радикальных новаторов в музыке XX века, американского композитора Джона Кейджа, ставшего отрицать тональность вообще, прибегая к шумовому наполнению своих музыкальных композиций. На своем пути интеграции шума в музыку Кейдж прибегнул к четырем основным принципам: 1) создание препарированного фортепиано, 2) изобретение новых или включение в исполнение своих произведений неиспользованных до этого инструментов и нетрадиционного применения человеческого голоса, 3) использование электронных средств подачи звука (компьютерная, конкретная музыка), 4) полная замена музыки шумами. Методология статьи базируется на комплексном подходе к таким макропонятиям, как "шум в музыке" и "музыкальная тишина", адептом которых и стал Кейдж. Также использован аналитический метод, касающийся анализа конкретных опусов композитора. В качестве вывода отметим, что ярчайший новатор в музыке Джон Кейдж создал сначала внутри себя, внутри собственной философии совершенно индивидуальный мир, который впоследствии словно обрушил на огромное количество публики, воспринявшей или не воспринявшей эти новации, эти идеи и концепты, но в любом случае, он совершил важный прорыв в аспекте понимания феномена музыки и ответа на извечный вопрос «Что есть музыка?». А может быть она, действительно, – только Шум?

**Ключевые слова:** Луиджи Русоло, шум, Джон Кейдж, синтез искусств, тишина, музыка, препарированное фортепиано, новые музыкальные инструменты, фонетика, эстетика.

**Review:** As it is well-known, in 1913 an Italian composer, artist and poet Luigi Russolo, being influenced by the futurists of those times, wrote his manifesto "The Art of Noises". Among the performers and all "advanced" cultural figures of those times the manifesto introduced the view that the musical sound could be created by anything, first of all, all kinds of machines and devices, and the sound could also be a growling, scream, whisper, roar, rumble, etc. Noise and aesthetics of noise had a special influence on the creative heritage of one of the most radical innovators in music of the XX<sup>th</sup> century, American composer John Cage who denied tonation in general and used only the noise in his musical compositions. On his way to the integration of noise into music, Cage followed the following four principles: 1) creation of a so-called prepared piano, 2) invention of new instruments or involvement of instruments that had never been used in music before, as well as a non-traditional use of human voice; 3) implementation of electronic means of sound transmission (computers or concrete music), 4) complete replacement of music with noises. The methodology of the research is based on the integrated approach to such macro-terms as "noise in music" and "musical silence" introduced and first used by John Cage. The author has also used the analytical method for the analysis of specific works created by the composer. In conclusion, the author notes that being the brightest innovator in music, John Cage created a completely new world inside himself and his own philosophy. Later Cage introduced that world to the audience. Someone accepted his innovations, ideas and concepts and someone rejected them, but in any case, John Cage made an important breakthrough in understanding the phenomenon of music and answering the universal question 'What is music?'. What if music is just the Noise indeed?

**Keywords:** New musical instruments, Luigi Russolo, noise, John Cage, synthesis of arts, silence, music, prepared piano, phonetics, aesthetics.

**К**ак известно, в 1913 году итальянским композитором, художником и поэтом Луиджи Русоло под влиянием футуристов был написан манифест «Искусство шумов», который в среде перформансистов и любых «передовых» деятелей культуры того времени, утвердил точку зрения, что источником звука может стать все, что угодно и, в первую очередь, разного рода предметы, машины и аппараты, а также – рычание, визг, шепот, рев, грохот чего-либо. Для музыкального искусства это был прорыв, поскольку бытующие в начале XX века традиции и новации требовали иного подхода к воплощению музыкальных событий, аналогично тем, которые происходили в других видах искусства. Именно в это время широко распространяются так называемые *фонетическая* и *симультанная* поэзии. Первый образец фонетической поэзии, как известно, был создан еще в конце XIX века П. Шеербартом. Приведем в пример фрагмент его стихотворения «Люблю тебя, железнодорожный роман» (1899): «Кикакоку Эжоралапс! / Визо коллипанда ополоза. / Иппазатта их фуо / Кикакоку проклинте петех...». Но именно в 1910-е годы появляется ряд знаковых фонетических сочинений, например, – в поэзии «зауми» В. Хлебникова: «Бобэоби пелись губы, / взэоми пелись взоры, / пиэо пелись брови, / лиээй – пелся облик, / гзи-гзи-гзэо пелась цепь. / Так на холсте каких-то соответствий / вне протяжения жило Лицо» («Бобэоби пелись», 1910). Фонетическими стихами футуристы и дадаисты «хотели отречься от языка, который был выхолощен журнализмом и стал непригоден к употреблению», им пришлось «вернуться в глубочайшую алхимию слова и покинуть даже саму алхимию слова, чтобы таким образом сохранить для поэзии е священную вотчину» [10, с. 59-60].

Один из основателей симультанной поэзии Х. Балль так характеризовал это явление: «Симультанная поэзия основывается на ценности голоса. Человеческий орган выступает от имени души, индивидуальности в ее скитании между демоническими провожатыми. Шумы изображают фон; неназываемое, фатальное, определяющее. Стихотворение стремится разъяснить поглощенность человека механическим процессом. В типичном укорочении оно показывает конфликт *vox humana* с угрожающим ему, опутывающим и разрушающим его миром, такт и последователь-

ность шумов которого неотвратимы» [там же, с. 43]. Презентация его стихотворных изысканий проходила как подготовленный спектакль-перформанс. Вот как описывает Балль один из своих перформансов в «Кабаре Вольтер»: «Я обнаружил новый вид стихов, стихи без слов или звуковые стихи, в которых расстановка гласных зависит только от ряда их образования. Первый такой стих я прочел сегодня вечером. Для этого я сам сконструировал себе костюм. Мои ноги помещаются в круглую колонну из блестящего голубого картона, в высоту доходящего мне до пояса, так, что нижняя часть тела выглядит как обелиск. Сверху я одеваю огромный, из твердого картона воротник, изнутри обклеенный пурпуром, снаружи – золотом, закрепленный на горле таким образом, чтобы я мог, поднимая и опуская локти, двигать им, подобно крыльям. И еще высокий, цилиндрический, в голубую полоску шаманский колпак. Со всех трех сторон подиума в сторону публики я выставил пюпитры. Тцара знал о моих приготовлениях и устроил небольшую премьеру. Все были заинтригованы. При приглушенном свете меня вынесли на сцену, так как в костюме я не мог ходить сам, и медленно и торжественно я начал: *gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim...* Ударения становились тяжелее, выразительность усиливалась резкостью согласных. Очень скоро я заметил, что независимо от того, как сильно я хотел оставаться серьезным (а этого я желал любой ценой) помпезность моего представления только возрастала. Среди публики я увидел Брупбахера, Йельмоли, Лабана, Фрау Вигман. Опасаясь опозориться, я взял себя в руки. Исполнив «Песню Лабады к облакам», стоявшую на пюпитре справа, и «Караван слонов» слева, я, усердно стуча крыльями, принялся за средний пюпитр. Трудные последовательности гласных и шлепающий ритм слонов усилили эффект до предела. Как же я должен был вернуть все обратно на землю? Тут я понял, что мой голос, которому ничего больше не оставалось, приобрел звучание древних церковных lamentаций, того стиля песнопений, которые звучали в католических церквях восточной и западной Европы» [цит. по: 12].

А что же в музыке, которая, на первый взгляд, несколько «отставала» от литературы? Первые «шумовые» эксперименты в ее области представлены в композиторском творчестве самого Руссоло в конце 1910-1920-х годов, но они так и не были широко обнародованы и не стали известными. Конечно же, последователей идеи Руссоло было много. Назовем среди них Э. Вареза (1920-1950-е годы: «Интегралы», «Пустыни»), П. Шеффера (1940-1970-е годы: «Федра»), П. Анри (1950-1970-е годы: «Симфония для человека соло»), Я. Ксенакиса (1960-1980-е годы: «Аналогии»).

Особую роль шум и эстетика шума в целом сыграли в творческом наследии одного из самых радикальных новаторов в музыке XX века, американского композитора **Джона Кейджа**, ставшего отрицать тональность вообще, прибегая к шумовому наполнению своих музыкальных композиций. Здесь достаточно привести в пример такие его опусы, как Сонаты и интерлюдии, «Воображаемый пейзаж № 1», «Credo in Us», «Ария», «Европеры» [статья является своеобразным продолжением нашей предыдущей публикацией, помещенной на страницах журнала «Культура и искусство» в 2014 году: 6].

На своем пути интеграции шума в музыку Кейдж прибегнул к четырем основным принципам:

- 1) создание препарированного фортепиано,
- 2) изобретение новых или включение в исполнение своих произведений неиспользованных до этого инструментов и нетрадиционного применения человеческого голоса,
- 3) использование электронных средств подачи звука (компьютерная, конкретная музыка),
- 4) полная замена музыки шумами.

Рассмотрим эти принципы более подробно.

По сути, создание Кейджем **препарированного фортепиано** в конце 1930-х годов представляют собой тенденцию к заполнению акустического пространства шумами. Пьеса «*Вакханалия*» (1940) – одно из первых сочинений для препарированного фортепиано. Композитор планировал написать его для ансамбля ударных инструментов, но, как оказалось, зал, в котором должна была состояться его премьера, был слишком малых размеров и Кейджу пришлось свои «многомерные» и «многоакустические» идеи воплощать при помощи лишь одного инструмента – фортепиано: «Мне была необходима музыка для ударных инструментов для сценической постановки. Но сцена, на которой

должна была производиться эта постановка не вмещала в себя оркестр или ансамбль ударных – там не было лишней площади и не было оркестровой ямы. Был лишь небольшой рояль, располагающийся в левой части аудитории... Я написал музыку и мне пришлось искать выход – я попробовал превратить фортепиано в “ударную группу”... Мне пришлось изменить фортепиано. Я сделал это, вставив кое-какие внемзыкальные объекты внутрь самого инструмента, между струнами фортепиано» [цит. по: 14]. Так и возникла «*Вакханалия*». В качестве препаратов здесь использованы: куски резины, винты, болты. Партитура состоит из ряда выписанных соноров, звучащих, преимущественно, на фоне одних и тех же ритмических формул. По мнению М. Переверзевой, «Создав препарированный рояль, Кейдж уже не мог сочинять в музыкальных формах на основе тонально-гармонической организации ввиду трансформации параметров высоты и тембра звуков “подготовленного” инструмента. Звук такого рояля представлял собой тембровый комплекс (ассамбляж) ударных, звенящих, гудящих, дребезжащих призвуков основного тона (который в ряде случаев был приглушен или вообще отсутствовал), что потребовало новых принципов организации такой сонорной композиции, основанной, например, на ритмической концепции» [4, с. 269]. Действительно, большинство композиций Кейджа 40-50-х гг. основаны на ритмических формулах или, даже, на ритмической форме. Организующую роль в такого рода произведениях играют ритмические структуры. В 1944 году также появляется сюита для подготовленного фортепиано «*Рискованная ночь*», включающая в себя 6 разнохарактерных частей. Название проистекает из коллекции ирландских народных сказаний. Сюита написана в период личной драмы, происходившей в жизни композитора, и повествует музыкальными средствами об опасности эротической жизни, о страдании людей, бывших вместе в течение длительного времени, но разделенных жизнью. В *Первой* пьесе все развитие построено на жестких ритмах и Кейджем используется прием ритмико-динамического нагнетания, когда одна и та же ритмическая фигура на одной и той же звуковысотности благодаря применению токатности усиливает свою звучность или занижает ее. *Вторая* пьеса, гораздо меньшая по объему (чуть более 50 секунд), построена



щим подчеркиванию ощущения движения «кукольных персонажей» с их остановками в невероятных позах. Этот «марионеточный» образ становится скрепляющим моментом всего цикла, не раз появляясь в общей форме целого. *Соната 2* еще более миниатюрна, как по времени звучания (чуть более двух минут), так и по средствам музыкальной выразительности. В основном, здесь используется ярко выраженное кадансирование не разрешающихся созвучий доминантовой (по слуху!) группы (хотя, тональность, естественно, отсутствует!). Можно выделить три раздела. В первом из них Кейдж сочиняет в духе угловатых и красивых восточных мелодий. Средний раздел построен на одновременности звучания пассажей в верхнем регистре и пиццикато «стучащих» звуков в нижнем регистре. Третий раздел возвращает в варьированном виде тематизм первого. Если обратить внимание на наличие в Сонате препарированных звуков, то здесь, – в основном, применяются «стучащие», «глухие», иногда провоцирующие пустоту. Вся Соната – один большой не разрешающийся каданс, построенный на ритмической формуле  $9+5+9+9+5$ . *Соната 3* вносит контраст, ибо начинается достаточно трагично. Общее настроение подчеркивает явная конфликтность остинатных глухих звуков в нижнем регистре и звонких – в верхнем. Основные характеристики музыкального материала: наличие статичности развития, преобладание ударности, токатности и пассажей, отсутствие выхода за пределы тихой динамики и присутствие многочисленных ритмических (формула  $8+8+8+8$ ) и мелодических повторов. Пожалуй, Соната 3 – одна из самых красивых в цикле. *Соната 4* после умеренной в динамическом отношении Сонаты 3 не вносит особого контраста, продолжая господство тихой динамики. Но в этой Сонате есть два формоорганизующих элемента: ритмическая формула  $(10+10+10+10+10)$  в нижнем регистре, построенная на тихом воспроизведении как глухих, так и звонких звуков и более громкий пассаж в верхнем регистре. Эти элементы накладываются друг на друга, звуча в едином акустическом пространстве.

После сонаты 4 появляется *Первая интерлюдия*, нарушающая общий покой предыдущего развития. Ее начало знаменуется острой ритмической игрой (формула  $10+5+10+5+10+10$ ), наличием постукиваний и быстрого, стремительного движения. В основе Интерлюдии 1 также 2 элемента: дей-

ственное ритмическое остинато (нижний регистр) и более статичный тематизм (верхний регистр). *Соната 5* написана в быстром темпе и по времени звучания является самой короткой в цикле (около двух минут). Ее характерная черта – использование одного и того же мелодического оборота, но по-разному ритмизованного (формула  $9+9+9+9+4,5$ ). В ней можно выделить две части: вторая из них, где, кстати, происходит уподобление фортепиано звукам индийского гамелана, – представляет собой развивающуюся динамическую линию к кульминации и, собственно, кульминацию. Иной характер, иные средства и иные исполнительские качества демонстрирует *Соната 6*, являющаяся, пожалуй, самой медленной в цикле. Построенная на пассажах в среднем и верхнем регистрах (нижний здесь не применяется вовсе) с использованием препарированных звуков, она возвращает ту «марионеточность» и «кукольность» звучания, которые были характерны для Сонаты 1, образуя своеобразную образную арку. Общему спокойствию способствует и статичная ритмическая формула:  $6+6+6$ . Чем-то эта Соната напоминает неоклассицистские произведения Стравинского. Ярким контрастом предстает следующая, *Соната 7*. Острые ритмические формулы ( $6+6,5+6$ ), колкий музыкальный материал – все это возвращает после ирреальности в мир современности. Если говорить о форме данной пьесы, то, скорее, здесь – свободная форма, включающая в себя ряд контрастных эпизодов; также можно говорить о наличии в Сонате 7 черт циклической формы. Ирреальность возвращается в *Сонате 8*. Здесь – та же «кукольность», воплощение детского мира. Пьеса состоит из ряда эпизодов, а «разбивающим» общее целое началом предстает тишина. Особо интересным моментом в Сонате 8 является единовременное звучание-сопоставление двух мелодических линий, принадлежащих разным ладам – мажорному и минорному. Ритмическая формула пьесы –  $7+7+7+3,5$ .

*Вторая интерлюдия* – драматичная пьеса, при воплощении которой исполнитель должен уметь бегло «переключаться» с одного технического приема на другой: здесь широко представлен контраст исполнительских техник (пассажи, арпеджио, трели, ритмическое остинато). Ритмическая формула в тактах:  $4+4+4+4+4+6+6+32$ . Ближе к концу Интерлюдии Кейдж использует в

нижнем регистре ритм, напоминающий ход часов. Постепенно этот ритм закрепляется в едином музыкальном движении и, минуя раздел в котором на его фоне звучат различного рода мелодические звуки, становится главенствующим. Только звучанием «хода часов» на протяжении некоторого времени заканчивается пьеса.

За Второй интерлюдией сразу же следует *Третья интерлюдия*, вносящая яркий контраст. Здесь используются все пространство инструмента, более звонкие препарированные звуки и прием ритмического «вдалбливания» (формула – 8+7+5+4), при котором долго, но в разных ритмах играется один и тот же звук. *Соната 9* – одна из самых протяженных в цикле – начинается с резкого мелодического взгласа в верхнем регистре и – чуть позже – выдержанно-трагической ноты в нижнем регистре, после обертонового исчезновения которых наступает тишина. Вообще эта Соната отличается наличием многочисленных пауз и построена на ритмической формуле 8+8+8+8+4. Но, несмотря на этот факт, она контрастна сама по себе и состоит из нескольких разделов. Происходит чередование драматических эпизодов и лирических. Из последних наиболее ярок «марионеточный», «кукольный», вызывающий ассоциации с Сонатой 1 и Сонатой 8. В этом эпизоде Кейджем используются только верхние регистры. Но достигнутая вроде бы ирреальность жестко обрывается «злыми» созвучиями в нижних регистрах. В развитии намечается сопоставление ирреальности («марионеточности») и реальности. Но вся Соната заканчивается в среднем регистре, как бы примиряя две образные стороны (два отдаленных друг от друга регистра), разрежая между ними конфликт. Менее подвижной и насыщенной образными перипетиями предстает *Соната 10*, имеющая в своей основе потактовую ритмическую формулу 6+6+6+6. Здесь происходит движение от драматизма к полному успокоению, которое становится главным признаком *Сонаты 11*, несмотря на то, что в ней композитором используются, преимущественно, звонкие препарированные звуки. Ее ритмическая формула: 10+10+10+10+10+10+5. А вот *Соната 12* предстает полной драматизма и начинается сразу с колких звучностей. Ее чертой становится применение интересных и контрастных ритмов (ритмическая формула по тактам – 6+9+8+9+6 – одна из самых

сложных в цикле). Особую красоту Сонате придает применение гулких созвучий в низких регистрах, на фоне которых исполняются мелодические пассажи.

*Четвертая интерлюдия* вносит очередной контраст, некую разрядку. Первоначально она полна юмора, но затем в музыкальную фактуру проникают звуки низких регистров, хотя сперва и приглушенные «глухими» преперантами. Вскоре появляются все более «грубые» созвучия и образная сфера несколько меняется. Ритмическая формула Интерлюдии – 9+9+9+11. *Соната 13* написана в медленном темпе (ритмическая формула – 10+5+10+10+10+5) и носит умиротворяющий характер. Кейджем вновь используется сопоставление разных регистров и вновь возникают ассоциации с миром ирреальности, с «марионеточностью». На этой образной константе, позволяющей продлить арку от Сонат 1, 8 и 10, Соната 13 и заканчивается. Иное настроение привносят *Соната 14* и *Соната 15*, написанные под впечатлением работ скульптора Ричарда Липпольда. Здесь – мир жесткой фантастики. Композитор применяет «глухие» препарированные звуки, вызывающие ассоциации с трещотками, красочные мелодические пассажи на педали и приглушенную динамику. В целом, создается ощущение однообразия. Этому способствует и непривлекательные ритмические формулы, используемые в обеих сонатах Кейджем: 10+10+10+10+10. Завершает цикл *Соната 16*, отличающаяся, как, наверное, и положено финалу, гимничностью и фанфарностью. Кейджем употребляет маршевый ритм, сопоставление разных ритмов в рамках ритмической формулы 10+10+10+5+10+5. Но медленный темп делает парад не парадом! Заканчивается произведение в тихой, приглушенной динамике, в состоянии мира, того самого спокойствия, в которое, согласно индийской теории, приходят рано или поздно все эмоции.

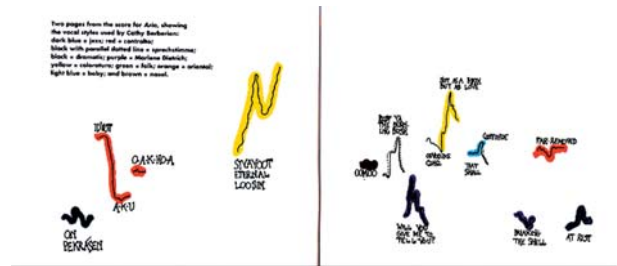
**Арсенал новых ударных инструментов и нетрадиционное использование человеческого голоса** используется Кейджем, начиная также с начала 1940-х годов, например, – в трехчастной пьесе «*Dance Music: for Elfrid Ide*» (1940). В каждой из частей используются разные инструменты и исполнители: 1 часть создана для шести ударников, 2 часть – для 4 ударников, 3 часть – для пианиста и двух ударников.

Кроме традиционных инструментов, к которым можно отнести барабаны, фортепиано, гонги, используются и редко встречающиеся в исполнительской практике, такие как игрушечное пианино, свистки, зел-зел, храповик. А при исполнении пьесы «*Living Room Music*» (1940) четыре исполнителя могут играть на любых предметах, находящихся в данное время в комнате – на коробках, книгах, рамах, дверях, стульях, столах, банках... Во втором разделе основной ритм, заданный первым исполнителем, должен проводиться всеми остальными полифонически.

В одном из своих манифестов, в 1937 году, Кейдж писал: «Я верю, что использование шума для создания музыки будет продолжаться и учащаться, пока мы не добьемся музыки, созданной при помощи электронных инструментов, которые делают возможным использование любых и всех звуков для музыкальных целей» [11, с. 350]. Но даже в позднем творчестве Кейджа эксперименты со звуком, с шумами не были закончены. Приведем в пример пьесу «*Rocks*» (1986) для разных исполнителей, количество которых не определено. Инструментарий тоже. Это могут быть: радиоприемники, телевизоры, кассетная техника, машины, испускающие жесткие звуки (пылесосы, сигнализация). Все эти звуки проходят через генерацию электронными средствами. Одновременно звучат от трех до пяти источников звука. Должны избегаться совпадения и повторы.

Оригинальна «*Ария*» Кейджа, посвященная известной певице Кэти Берберян и написанная для вокалиста, обладающего любым голосовым аппаратом («от сопрано до лая собаки» – так указано на титульном листе партитуры). Продолжительность произведения в целом не определена, поскольку оно (произведение) является алеаторическим. Партитура состоит из 20 звучащих листов, каждый приблизительно по 30 секунд звучания. Текст, заложенный в уста вокалиста, – различные гласные и согласные буквы, а также слова на армянском, русском, итальянском, французском и английском языках. Предполагается пение в разных стилях и манерах, которые автором указываются отдельными цветами. Например, темно-синий – джазовый стиль, черный – драматическое пение, фиолетовый – декламация в стиле Марлен Дитрих, зеленый – народная манера пения (горловое

пение), оранжевый – восточная орнаментальность, синий – в манере пения ребенка (детский голос), белый – пение через нос (носовое пение). Вот фрагмент партитуры, обладающей специфической графикой:



Эта композиция отрицает многие знаковые для вокального произведения качества (например, не указан тембр необходимого для реализации сочинения голоса) и является весьма сложной для своего сценического воплощения – исполнитель должен обладать навыками пения в разных стилях и манерах, что иногда является существенной проблемой. Тем не менее, это сочинение Кейджа прочно укрепилось в репертуаре известнейших вокалистов современности, преимущественно, на западе [о типологии фиксации партитур композитора см.: 8].

**Использование электронных средств подачи звука** также расширяет акустическое пространство бытования музыки. В своих произведениях композитор использовал электронные сигналы, стремясь обогатить музыкальную палитру новыми оригинальными звучаниями любой окраски вплоть до всех окружающих конкретных звуков. Кейдж, безусловно, не является изобретателем электронной музыки, но явился одним из тех людей, которые «продвигали» этот пласт композиций на мировую музыкальную сцену. Впервые он использовал электрические средства, механику в пьесе «*Воображаемый пейзаж № 1*» (1939) для телефона, записи, засурдиненного фортепиано и цимбалы. Также используется проигрыватель с переменными скоростями (патефон фирмы «Виктрола»), на котором воспроизводятся частоты, плавно повышаемые и понижаемые и напоминающие синусоидальные звуки. Это одна из первых электронно-акустических работ в области музыкального искусства (ранее к подобному инструментарию прибегали только О. Респиги («Папа Римский», 1924) и П. Шеффер). Вот что пишет Д. Притчетт о премьерном исполнении этого сочинения: «Два проигрывателя

воспроизводили записанные тональные сигналы (либо постоянные, либо изменяющиеся частоты). Сигналы могли звучать на скорости  $33\frac{1}{3}$  или 78 оборотов в минуту, которая изменялась посредством сжатия. Длительность звучания контролировалась подъемом и опусканием иглы проигрывателя. Скольжение высоты при изменении скорости вращения диска создавало поразительный эффект, и Кейдж усилил его, сочетая записи частот с другими выразительными звуками: тремоло тарелок, приглушенных пальцами басовых струн фортепиано, гулким ударом по гонгу» [16, p. 20].

Уже год спустя – в 1940 году – появляется «*Воображаемый пейзаж № 2*», в котором ударные инструменты усилены в электронном виде, а для исполнения этого произведения требуется специальный механик. М. Переверзева отмечает: «В «*Воображаемом пейзаже № 2*» один из исполнителей создает шумы с помощью катушки проволоки, присоединенной к звукоснимателю проигрывателя, другой «играет» на электрических сиренах и гудках, остальные – на жестяных банках, рожке из морской ракушки, трещотке, барабанах, гонгах, игрушке, имитирующей льющийся рык, и металлической мусорной корзине» [3, с. 16].

«*Воображаемый ландшафт № 3*» (1942) написан для вполне безобидного состава – шести ударников. Но, тем не менее, при его исполнении используются оловянные банки, электрические средства: резонаторы, зуммер, осцилляторы, генераторы завывающих звуков, тональные сигналы, сирены, разного рода усилители звука, в том числе ряд микрофонов. Использованию электронных звучаний способствовало знакомство Кейджа с коллекцией звуковых эффектов Чикагского радио.

Одним из самых больших и самых мощных сочинений с использованием электро-техники является «*Воображаемый пейзаж № 4*» (1951) для 24 исполнителей. Музыкального материала как такового в этом произведении нет вообще. Он не может быть предсказуем, если в одновременности звучат 12 радиостанции, у каждой из которой – свой эфир, свое поле музыкальных и разговорных передач. В задачу исполнителей входит корректировка объема или настройки одного из радиоприемников, хотя набор параметров, предусмотренных в точности, результат зависит от частоты и форматов выбранных радиостанций.

Партитура представляет собой диаграмму, в которой указаны продолжительность звуков, динамический план и темпы:



Звуки исходят из 12 разных радиостанций, работающих сию минуту, следовательно, повторения данной композиции исключены. Е. Дубинец отмечает, что эта пьеса «является одной из первых, в которых средствами традиционной нотной записи, дополненной авторскими комментариями, выражены пропорциональные высотно-временно-динамические соотношения между немusикальными компонентами. Каждый радиоприемник имеет свой нотоносец, цифра в начале показывает номер этого радиоприемника в ансамбле. Высоты, выписанные на нотных станах, имеют только символическое значение и не соответствуют реальному звучанию. Большие цифры сверху в партитуре обозначают темп по метроному» [1, с. 187]. Каждый из радиоприемников имеет свой собственный уровень громкости, свою амплитуду, что выписано композитором в партитуре под нотным станом.

«*Воображаемый пейзаж № 5*» (1952) написан исключительно для магнитных пленок. Это первая композиция Кейджа, в которой расчлняются звуки из 42 записей и собираются воедино методом случайного выбора, то есть действует так характерный для него впоследствии принцип индетерминизма. присутствует исключительно табличный вариант записи партитуры, если таковые графические изыски вообще можно назвать партитурой. Тем не менее, в ней 2 плана: горизонтальный и вертикальный. Горизонтальные графы таблицы выявляют временную продолжительность фрагментов, а вертикальные – ука-



зывают на количество одновременно звучащих записей.

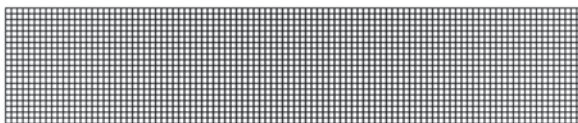
«Fontana Mix» (1958) создана для любого количества магнитных лент и исполнителей. Это – электронная композиция с признаками минимализма. При сочинении Кейджем вновь использовалась графическая запись текста: партитура состоит из рисунков на 10 страницах, каждая из которых представляет собой определенную знаковую систему [о специфической нотации Кейджа см.: 5]. Вот, например, страница с точками, разбросанными в пространстве и обозначающими ноты:



Помимо этой страницы, существуют еще девять – лист с прямой линией:

Straight Line for Cage's Fontana Mix (on a transparency)

разграфленная сетка-матрица (100 x 20):

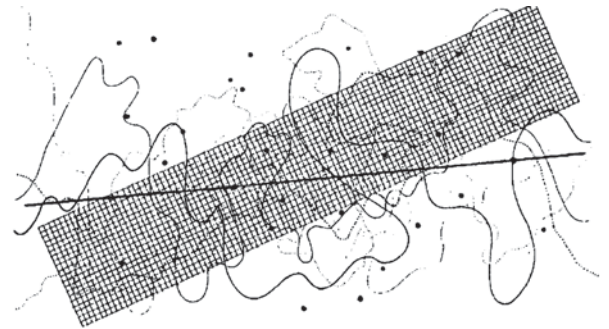


100 by 20 Matrix (on a transparency)

и семь страниц с разного рода извилистыми, изогнутыми линиями, в следующем примере представленных в едином собранном виде:



При наложении может получиться ряд разных вариантов общей партитуры сочинения. Вот один из возможных:



В нью-йоркском издательстве «Herman Press» в 1960 году была издана следующая рекомендательная партитура:



ref. John Cage, Fontana Mix, (New York, Henmar Press, 1960).

Музыкальный материал не изобилует какими-либо сложными элементами: Кейджем используется один и тот же «свистящий» набор звуков и на его фоне возникают неопределенного рода созвучия. Много шумовых эффектов – трески, стоны. Однако, «Fontana Mix» решена хаотичности, здесь представлена четкая драматургия – цементирующая композицию «свистящий» набор звуков имеет свою динамическую линию, включающую как длительные нарастания, так и спады. Оригинальная концовка произведения: на фоне «свиста» радиоволны звучат барабанные дроби [подробнее о концепции произведения см.: 15].

На первый взгляд, сочинение такого рода произведений может показаться слишком простым: случайность – есть случайность и в ней не обязательна закономерность и наличие каких-либо усилий. Однако, творческий процесс создания алеаторического произведения также довольно сложен и имеет свою спецификацию. Глашатай постмодернистской философии

У. Эко отмечает: «...тот, кто мог наблюдать за его (Кейджа. – В.П.) работой по записи на магнитно-фонную ленту конкретных шумов и электронных звуков для композиции «Fontana Mix», видел, как он каждую уже записанную ленту помечал линией определенного цвета, потом на листе бумаги чертил графический модуль, где эти линии случайным образом пересекались между собой, и наконец, зафиксировав точки пересечения этих линий, выбирал и мотивировал те части ленты, которые соответствовали случайно выбранным точкам, получая звуковую последовательность, которая подчинялась логике неопределенности» [13, с. 276].

**Полная замена музыки шумами** вдохновила Кейджа на создание ряда скандальных произведений, споры вокруг которых ведутся в музыковедении до сих пор. Конечно, самой знаменитой из них является пьеса «4'33"» (1952). Как известно, произведение написано непосредственно под впечатлением выставки американского живописца-концептуалиста Р. Раушенберга, условно названной в прессе «Белые картины», состоявшейся в 1950 году. Полотна, выставленные художником, представляли собой абсолютно чистые листы белой бумаги; на некоторых из них, правда, виднелись легкие абрисы теней, теневых рисунков. Идея, естественно, не нова и берет в свою основу основные закономерности малевичевского «Черного квадрата», созданного задолго до «Белых картин» Раушенберга. Целью последнего, несомненно, как и целью Малевича, было предоставить возможность зрителям увидеть смыслы в пустоте, заметить явления окружающего мира. Таковую же цель ставил и Кейдж при сочинении своей композиции «4'33"». В чем смысл или смыслы конкретно этого сочинения? Г. Орлов считает, что «эта пьеса не вполне лишена смысла: ее длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напоминать об абсолютном нуле по температурной шкале Кельвина» [2, с. 237]. То есть, другим словом, – «нулевая» точка отсчета! В таком случае возникает вопрос: «нулевая» точка отсчета чего? Постигания собственных смыслов, смысла тишины и смысла звуков окружающего мира [см. об этом: 7].

На протяжении 4 минут и 33 секунд исполнитель сидит за фортепиано (кстати, эта же композиция, по замечанию Кейджа, может исполняться и любым инструментальным ансамблем!) и молчит. Реакция слушателей на премьерном исполнении композиции

была разной – кто-то кричал, кто-то топал ногами, кто-то аплодировал, кто-то молчал и вникал в сущность происходящего... Была тишина – но тишины-то не было! Акустическое пространство зала было заполнено – существовало реальное звучание реальной действительности! Вот что по этому поводу пишет Е. Дубинец: «Тишина, вырезанная показаниями хронометра из контекста текущего бытия, заставила в нее вслушаться и привнесла в искусство кусочек реальной жизни, как в рамку вписанной во временные координаты. Эти координаты «обрамили» реакцию слушателей, направив их внимание не на музыкальные, а на все остальные звуки. Оказавшись вынесенной на эстраду, тишина «заговорила» голосами окружающего мира... Традиционный ритуал концерта... оказался нарушен, и социальные отношения между слушателем и композитором перевернулись с ног на голову: музыку создавала публика, а композитор – Кейдж – планировал ее поведение и контролировал его заранее созданными инструкциями к чистому листу» [1, с. 189]. С тех пор Кейдж не раз прибегал в своих сочинениях к образам тишины, которая стала для него реальным звучащим миром, имеющим свое собственное звуковое выражение.

Интересно воплощение «музыкальной тишины» и «звукового шума» в композиции «0'00» (1962), где музыка в привычном соотношении звуков отсутствует вовсе. Идея Кейджа такова: музыканты выносят инструменты на сцену, расставляют их, но не начинают играть. Они решают переставить инструменты (преимущественно, ударные) в ином порядке. Появляется масса шумовых эффектов, транслирующихся через микрофоны и динамики в зал. Затем один из музыкантов готовит на сцене сок из фруктов, выжимает их и наливает в стакан – эта процедура также через громкоговорители «передается» в зал. Вся композиция – расстановка и перемещение по сцене инструментов. Определяет весь этот театральный процесс дирижер, в обязанности которого входит в нужный момент остановить всю «композицию» – тогда, когда, с его точки зрения, публике слишком надоест процесс слежения за действиями инструменталистов. В принципе, такого рода акцию могут «исполнить» и не музыканты, ведь звукового материала здесь нет и играть ничего не требуется, однако, Кейдж настаивает на том, что произведение создано для инструментального ансамбля. Это совершенно верно, поскольку только музыкант может перемещениями своего

инструмента, зная его акустико-шумовые параметры, создать целый шумовой процесс, способный заменить собой собственно музыкальный материал. Хотя, в данном случае, наверное, возможно говорить о том, что музыкальным материалом в «о'оо» является все то немusикальное, что доносится из динамиков! Композитор Кейдж в такого рода сочинениях становится режиссером Кейджем. Многие его партитуры исключают наличие музыкального материала, но включают в себя ряд словесных пояснений, как, например, партитура «о'оо».

В качестве вывода отметим, что ярчайший новатор в музыке Джон Кейдж создал сначала внутри себя, внутри собственной философии совершенно индивидуальный мир, который впоследствии словно обрушил на огромное количество публики, воспринявшей или не воспринявшей эти новации, эти идеи и концепты, но в любом случае, он совершил важный прорыв в аспекте понимания феномена музыки и ответа на извечный вопрос «Что есть музыка?». А может быть она, действительно, – только Шум?

### Библиография:

1. Дубинец Е. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. – М., 2006. 314 с.
2. Орлов Г. Древо музыки. – СПб., 2005. 440 с.
3. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: Дисс. ... канд. иск. – М., 2005. 336 с.
4. Переверзева М. Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа // SATOR TE-NET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). – М., 2003. С. 268-274.
5. Петров В. О. Нотация Джона Кейджа: уровни исполнительской свободы // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 6: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 3 апреля 2013 года / Сост. В.И.Яковлев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2014. С. 100-106.
6. Петров В.О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения // Культура и искусство. – 2014. – № 4. С. 444-456.
7. Петров В.О. Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа (о некоторых особенностях музыкального концептуализма) // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сб. статей. Вып. 3. / Ред.-сост. И.А. Чудинова, А.А. Тимошенко. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2011. С. 166-176.
8. Петров В.О. Звучащие листы Джона Кейджа: графическая нотация и алеаторика // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Вто-рой Международной научной конференции 13-14 ноября 2008 года / Гл.ред. – Л.В. Саввина. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. С. 176-189.
9. Петров В.О. Произведения Джона Кейджа для подготовленного фортепиано // Музыкальное искусство: история и современность: Сборник научных статей к 40-летию Астраханской государственной консерватории / Гл. ред. – Л.В. Саввина, ред.-сост. – В.О. Петров. – Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 59-68.
10. Рихтер Х. ДАДА – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. – М.: Гилея, 2014. 360 с.
11. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. – М.: АСТ: Corpus, 2013. 560 с.
12. Хаусман Р. К истории фонетической поэзии // Электронный ресурс: [http://hylaеa.ru/haus\\_publ.html](http://hylaеa.ru/haus_publ.html)
13. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб., 2006. 384 с.
14. John Cage. An Autobiographical Statement (1989) // Электронный ресурс: <http://newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>.
15. Iannis Xenakis and John Cage. Two Sides of a Tossed Coin // Электронный ресурс: <http://people.mills.edu/toda/chance/noframes.html>
16. Pritchett J. The Music of John Cage. (Cambridge, 1993). Pp. 180-189.

### References (transliterated):

1. Dubinets E. Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug. – M., 2006. 314 s.
2. Orlov G. Drevo muzyki. – SPb., 2005. 440 s.
3. Pereverzeva M. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika: Diss. ... kand. isk. – M., 2005. 336 s.

4. Pereverzeva M. Novye formy Noveishei muzyki Dzhona Keidzha // SATOR TE-NET OPERA ROTAS. Yurii Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola (k 70-letiyu so dnya rozhdeniya). – M., 2003. S. 268-274.
5. Petrov V. O. Notatsiya Dzhona Keidzha: urovni ispolnitel'skoi svobody // Aktu-al'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istoriya i sovremennost'. Vyp. 6: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Kazan', 3 aprelya 2013 goda / Sost. V.I.Yakovlev; Kazan. gos. konservatoriya. – Kazan', 2014. S. 100-106.
6. Petrov V.O. Aktsionizm Dzhona Keidzha: osnovnye formy i spetsifika ikh voplo-shcheniya // Kul'tura i iskusstvo. – 2014. – № 4. S. 444-456.
7. Petrov V.O. Zvuchashchaya priroda v proizvedeniyakh Dzhona Keidzha (o nekotorykh osobennostyakh muzykal'nogo kontseptualizma) // Golos v kul'ture: Ritmy i golosa prirody v muzyke: Sb. statei. Vyp. 3. / Red.-sost. I.A. Chudinova, A.A. Timoshenko. – SPb.: Rossiiskii institut istorii iskusstv, 2011. S. 166-176.
8. Petrov V.O. Zvuchashchie listy Dzhona Keidzha: graficheskaya notatsiya i aleatorika // Muzykal'naya semiotika: puti i perspektivy razvitiya: Sbornik statei po materialam Vto-roi Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 13-14 noyabrya 2008 goda / Gl.red. – L.V. Savvina. – Astrakhan': Izd-vo OGOU DPO AIPKP, 2008. S. 176-189.
9. Petrov V.O. Proizvedeniya Dzhona Keidzha dlya podgotovlennogo fortepiano // Muzykal'noe iskusstvo: istoriya i sovremennost': Sbornik nauchnykh statei k 40-letiyu As-trakhanskoi gosudarstvennoi konservatorii / Gl. red. – L.V. Savvina, red.-sost. – V.O. Pet-rov. – Astrakhan': Izdatel'stvo OGOU DPO «AIPKP», 2009. S. 59-68.
10. Rikhter Kh. DADA – iskusstvo i antiiskusstvo: vklad dadaistov v iskusstvo KhKh veka. – M.: Gileya, 2014. 360 s.
11. Ross A. Dal'she – shum. Slushaya KhKh vek. – M.: AST: Corpus, 2013. 560 s.
12. Khausman R. K istorii foneticheskoi poezii // Elektronnyi resurs: [http://hylaea.ru/haus\\_publ.html](http://hylaea.ru/haus_publ.html)
13. Eko U. Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike. – SPb., 2006. 384 s.
14. John Cage. An Autobiographical Statement (1989) // Elektronnyi resurs: <http://newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>.
15. Iannis Xenakis and John Cage. Two Sides of a Tossed Coin // Elektronnyi resurs: <http://people.mills.edu/today/chance/noframes.html>
16. Pritchett J. The Music of John Cage. (Cambridge, 1993). Pp. 180-189.