



Дерда Надежда

НОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ХРОНОТОПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА КЕЙДЖА

В данной статье выделяется место и значение алеаторики в творчестве Джона Кейджа. Определяются новые музыкально-композиционные хронотопы в творчестве композитора. Рассматривается музыковедческий анализ нескольких алеаторических композиций Джона Кейджа.

Ключевые слова: Джон Кейдж, концептуализм, хронотоп, алеаторика, тишина, дзен-буддизм.

Имя Джона Кейджа знакомо каждому музыканту. Пусть не все знакомы с его музыкой так глубоко, как было бы необходимо, о его новациях, осуществленных в области музыкального искусства, слышаны все. Джон Кейдж – реформатор в области музыкального содержания, музыкальной формы, ее пространственно-акустических параметров. Но он реформатор постольку, поскольку реформирует время – или феномен времени радикально изменяется в его музыке из-за того, что он реформирует пространство? Джон Кейдж полностью изменяет представление о предметном содержании музыки; это фигура, которая, может быть, является наиболее знаковой для музыки XX века, хотя при жизни его эксперименты не были по-настоящему оценены и во многих случаях проходили мимо даже самых известных исследователей музыки. Его новации могут восприниматься, могут не восприниматься музыкантами и музыковедами, но они – неотъемлемая часть композиторской истории XX века.

Хронотоп – это единство времени и места, это образ времени, который возникает на основе пространственной событийности; очень конкретное понятие, но одновременно и широкой зоны действия. В искусствоведении этот термин был введен М. Бахтиным. В частности, в



работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин пишет: «В литературно–художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [2].

В исследовании Майденберг отмечается, что в современной музыке «композитор, создавая произведение, всегда изобретает свое время и свое пространство, то есть свою музыкально-художественную реальность. Композитор, который не фиксирует четкую структурную последовательность, а предоставляет возможность произведению самостоятельно создавать собственный хронотоп, наделяет произведение значительной свободой» [3]. Данная характеристика полностью приложима к методу Кейджа.

Сам Кейдж писал в книге «Тишина» об отношении к музыке следующее: «Структура в музыке – это ее делимость на части от мелких фраз до крупных секций. Форма есть содержание, последовательность. А метод – средство контроля движения ноты за нотой. Материалом музыки являются звук и тишина. Композиция - это интеграция всего вышеперечисленного» [1].

Таким образом, он определяет метод как средство контроля длительности; длительность – как то, что заполняет структуру изнутри. В понятийной системе Кейджа длительность – это хронотопическая характеристика, которая указывает на возможность заполнения как времени, так и пространства структуры. В своей книге он по сути дела предлагает характеристику **метафизической модели** процесса композиции, в которой длительность выходит на первое место, потому что, организуя



єдиний процес, превращає його в неке множество звукових моментів, а це множество – в композиційну цілісність. Таким стає не тільки художньо-музикальне правило, но і правило життя взагалі, по Кейджу.

Уже назва книги Джона Кейджа «Тишина» свідчить про концептуалізм і про те, що він до всього підходить з позиції дзен-буддизму, навіть в структуруванні тексту книги використовується ігровий концептуальний принцип.

Кейдж створює новий тип концептуального мислення в музиці, оскільки музика відкриває дуже важливі для людського свідомості аудіальні канали сприйняття інформації про навколишній світ, а аудіальні концепції глибше входять в свідомість, більше впливають на уявлення про значення.

Іменно концептуалізм Кейджа змушував його шукати особливі словесні форми і словесні визначення; слово для нього – спосіб завершення творчого відкриття, пояснення творчого задуму, нарешті, змістовного наповнення творчого задуму. Основним рядом експериментів Кейджа є такі, що без словесного роз'яснення вони не досягнуть своєї мети, просто не будуть розпізнані.

Отже, слово для Кейджа – це інструмент розпізнавання музикального змісту, суттєва частина музикального концепту або інструмент концептуалізації музикального задуму. З іншої сторони, авторський стиль Кейджа не є, строго кажучи, музикальним стилем, а, скоріше, це особливий когнітивний стиль, стиль світосприйняття, який знаходить вираження в композиторських формах, відрізняючись від форм, якими користуються інші автори.

Є ще одна сторона творчості Кейджа, може бути навіть більш яскрава і індивідуалізована – це алеаторика. Алеаторні фактори визначають значущу частину його музикальних концептів, тому і



большую часть его творческого наследия представляют именно алеаторические произведения, написанные с помощью графики, связанной, тем не менее, с музыкальными символами, то есть написанные в графической нотации.

Впервые на индетерминированность опусов Кейджа обратил внимание в своем исследовании П. Гриффитс. Сочинения Кейджа с явной выявленной случайностью как основополагающим принципом формы рассмотрены им в главе «За пределами композиции», которая вошла в его монографию, посвященную композитору.

Одной из первых композиций в творчестве Кейджа, выявляющей свою причастность к случайности, становится «**Music for Changes**» (1951) для фортепиано (посвящение Дэвиду Тюдору). По форме – это масштабный четырехчастный цикл «непропорционального строения»: книга 1 – 4 минуты, книга 2 – 18 минут, книга 3 – 10 минут, книга 4 – 11 минут. Он написан под впечатлением китайской «Книги перемен». Необычен уже процесс сочинения этой композиции. Как пишет Владислав Петров в одной из своих статей, Кейдж определял параметры звуков (длительность, высоту, динамику) по выпавшим согласно гаданию по китайской «Книге перемен» результатам (с помощью подбрасывания монетки). План сочинения был таковым: «Кейджем были заготовлены бумажные квадраты с указанными на них разными темпами, динамическими оттенками, звуками. По случайному выбору из этих квадратов составлялся единый график, который был затем условно нотирован» [5]. Отсюда можно сделать вывод, что здесь предоставляется частичная свобода исполнителю: в связи с использованием «расширенного» фортепиано пианист играет не только на клавиатуре всевозможными способами, но и на крышке инструмента пальцами и ногтями по своему усмотрению. Помимо этого, активно применяется педализация. Причем используется она в тех местах партитуры, где присутствуют паузы: исполнитель активно совершает движения педалью во



время отсутствия собственно музыки. Она должна скрипеть и издавать свою импровизированную «музыку». Дважды одинаково такое сочинение исполнить нельзя.

Год спустя Кейдж сочиняет цикл для фортепиано «**Seven Haiku**» (1952), состоящий из маленьких по объему частей – 7 частей звучат в общей сложности около 3 минут. Здесь композитором применяется иной вид графической нотации – диаграммы с использованием разбросанных в пространстве нескольких листов музыкальных ключей, незакрашенных нот со штилями, кластеров, просто линий – прямых, вертикальных, горизонтальных, жирных, тонких. Все регламентирует метроном, указания которого должны точно выполняться, в связи с чем относительно этой композиции можно говорить о предоставлении Кейджем частичной свободы исполнителю, который, тем не менее, может по праву считаться соавтором [4].

Право досочинять и стать соавторами музыкального процесса Кейдж предоставляет исполнителям и в «**Music for Carillon № 1**» (1952, Музыка для колоколов № 1, посвящается К. М. Ричардс). Партитура этого алеаторического опуса состоит из одиннадцати страниц; на каждой из них нарисованы прямоугольники, внутри которых есть две системы: вертикальная, определяющая интонационное строение музыкального материала, и горизонтальная, определяющая позиции этого материала во времени – то есть, приблизительный ритмико-временной план. Одно деление по горизонтали составляет 1 секунду. Предполагается использование исполнителем хронометра для более точного восстановления временного процесса произведения, что показывает проявление исполнительской свободы. В целом, партитура пуантилистична.

Алеаторику Кейдж использовал до конца своей жизни. Так, частичная свобода исполнителям предоставлена Кейджем и в сочинении «Двадцать три» (1988) для 13 скрипок, 5 альтов и 5 виолончелей, где каждый



исполнитель имеет собственный хронометраж и самостоятельно принимает решение о своем вступлении и об окончании звучания своего инструмента; также и в композиции «Sports: Swinging» (1989) для фортепиано, где импровизация исполнителя ограничена лишь присутствием ритмического рисунка: партитура пьесы состоит из ритма звуков, но при этом звуки лишены высотности. Перед исполнителем стоит, в принципе, «простая» задача – придать акустико-пространственную звучность запланированному Кейджем ритму.

Очень многое в создании музыкальных хромотопов Кейдж перепоручает исполнителям, причем он организует разнообразные вещественные предпосылки музыкального замысла, но как будет звучать материал зависит только от исполнителей. Его алеаторический метод предусматривает не просто свободу, но и активное соучастие исполнителей и их слухового воображения (особенно в том, что касается фрагментов тишины, то есть отсутствующего звучания).

Образ времени в музыке Кейджа – идея темпорального музыкального процесса – возникает на основе исполнительской игры с алеаторическим пространством композиции, радикально меняющей представление о музыкальном тексте.

Словами самого композитора, время, которое есть просто время, позволит звукам быть просто звуками...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Cage, John. 1973. *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press Paperback (first edition 1961).
2. Бахтин М. *Формы времени и хромотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. Бахтин // Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* – М. : Худож. Лит., 1975. – С. 234–407.
3. Майденберг-Годорова К. И. *Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики: дис. ... канд. Искусствоведения.* – Одесса, 2014.
4. Переверзева М. В. *Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: дис. ... канд. Искусствоведения.* – Москва, 2005.



5. Петров В. Алеаторика Джона Кейджа: к вопросу об исполнительской интерпретации текста [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Астрахань, 2017.

Дерда Надія. Нові музично-композиційні хронотопи в творчості Джона Кейджа. Науковий керівник - доктор мистецтвознавства, професор О.І.Самойленко. Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової. У даній статті виділяється місце та значення алеаторики в творчості Джона Кейджа. Визначаються нові музично-композиційні хронотопи в творчості композитора. Розглядається музикознавчий аналіз деяких алеаторичних композицій Джона Кейджа.

Ключові слова: Джон Кейдж, концептуалізм, хронотоп, алеаторика, тишина, дзен-буддизм.

Derda Nadiya. New musical and compositional chronotopes in the work of John Cage. Scientific advisor – doctor of Arts, professor – Alexandra Samoylenko. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. This article is allocated place and context of aleatoric in creativity of John Cage. Identify new musical and compositional chronotopes in the composer's work. Considers musicological analysis of some aleatoric compositions by John Cage.

Keywords: John Cage, conceptualism, chronotope, aleatoric, silence, zen-buddhism.