Переверзева Марина Викторовна

melissasea@mail.ru

Кандидат искусствоведения; преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий, редактор Отдела периодических изданий и докторант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Marina V. Pereverzeva

melissasea@mail.ru

Ph. D.; Teaching Assistant of the Music IT Subdepartment, editor of Periodicals Center and doctoral candidate of the Moscow Tchaikovsky Conservatory.

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

«Алеаторный» путь Кейджа: от неопределенности к хаосу

Обращение Джона Кейджа к алеаторике обусловлено его увлечением философией дзен-буддизма. Принцип композиции, допускающий элемент случайности в сочинении или исполнении музыки, Кейдж называл неопределенностью. На протяжении творческого пути он следовал этому принципу — вплоть до создания принципиально неорганизованных и неупорядоченных произведений искусства без предзаданных текста и формы, самопроизвольно складывающихся в текучем и непредсказуемом процессе хаотично развивающейся жизни. Случайность, по убеждению Кейджа, отождествляет автора и исполнителя со всем, что бы ни было — в этом он видел истинный смысл музыки.

Ключевые слова: *Кейдж, алеаторика, случайность, неопределенность, хаос, импровизация, хэппенинг*

Abstract

John Cage's "Aleatory" Way: from Indeterminacy to Chaos

Aleatory used by John Cage is caused by his taking a great interest in Zen Buddhism philosophy. The principle of composition allowing a chance element in the music creating and performing, Cage called indeterminacy. He followed this principle throughout his career up to creation of essentially unorganized and disorderly works of art without the determined text and form — which are to be spontaneously developing during fluid and unpredictable process of chaotic life. Chance, as Cage believed, identifies the author and the performer with everything whatever happened — he saw a true sense of music in it.

Keywords: *John Cage, aleatory, chance, indeterminacy, chaos, improvisation, happening*

Марина Переверзева

«АЛЕАТОРНЫЙ» ПУТЬ КЕЙДЖА: ОТ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ К ХАОСУ

«Композиции, неопределенной в ее исполнении», Джон Кейдж посвятил свою дармштадтскую лекцию «Неопределенность» (1958). Позднее в эссе «Куда мы идем? и что мы делаем?» (1961) он писал: «Так признáем же, что мы вместе присутствуем в первозданном хаосе». Между этими двумя полюсами — неопределенностью и хаосом проходил алеаторный путь Кейджа: дзенский принцип недеяния привел его от индетерминизма одного из параметров сочинения к бесконечно меняющейся и неупорядоченной форме произведения, слившегося с непосредственным, хаотично протекающим жизненным процессом.

В творчестве американского композитора понятие «неопределенности» было близко понятию «алеаторика». С пятидесятых годов Кейдж применял «метод случайных действий» и принцип индетерминизма, которым посвятил ряд лекций и статей. В своих работах он рассматривал неопределенные в отношении звуковой реализации композиции. К таковым он относил Фортепианную пьесу XI Штокхаузена, «Перекресток 3» Фелдмана, «Индексы» Брауна и другие пьесы. Интерпретатора при этом Кейдж уподоблял фотографу, который использует камеру для создания фотографий.

> Функция исполнителя в случае с Фортепианной пьесой XI — это функция не колористическая, а формообразующая, то есть обеспечивающая последовательное изложение и выразительное содержание. Это невозможно осуществить упорядоченным способом, ибо форма, в которой нет стихийности, губит

все другие составляющие произведения. Примером тому служат академические штудии, суть которых заключается в копировании всех композиционных элементов своих образцов: структуры, метода, материала и формы. С другой стороны, невзирая на то, сколь строго контролируемы и сколь традиционны структура, метод и материал сочинения, это сочинение будет живым, если форма не контролируема, но свободна и оригинальна. В качестве примера можно привести сонеты Шекспира и хайку Басё.

Тогда каким же образом исполнитель может придать музыке форму в случае с Фортепианной пьесой XI? Он должен выполнять свою функцию придания музыке формы любым неупорядоченным способом (а значит, не поддающимся анализу) — либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту коллективного бессознательного по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики — Основанию Майстера Экхарта[1], — отождествляясь в нем с любой случайностью. Или же исполнитель может придать музыке форму произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к вероятности, или случайные действия, в которых он отождествляется с любой случайностью [1, *45*].

Неопределенной он называл музыку, допускающую случайность в процессе создания или звуковой реализации пьесы, разделяя индетерминизм исполнительского и композиционного процессов. Случайность, по его убеждению, отождествляет исполнителя и композитора со всем, что бы ни было. В работе «Композиция» Кейдж описал свой метод случайных действий и принцип неопределенности, которые применил в «Музыке перемен» (1951), «Воображаемом пейзаже №4» (1952) и серии пьес под общим названием «Музыка для фортепиано».

В случае с «Перекрестком №3» Мортона Фелдмана структуру можно рассматривать либо как определенную, либо как неопределенную, метод же явно не определен. Высóты и длительности [элементов] материала определены лишь в широких границах (в узких границах они не определены); тембровая характеристика материала, данная через обозначение инструмента — фортепиано, — определена; громкостные параметры не определены. Форма, понимаемая как последовательность различных значений, то есть групп, каждая из которых содержит разное количество звуков (при том, что сами звуки различаются только в широких границах — высокие, средние и низкие), определена — в особенности благодаря тому, что композитор использует в качестве единиц времени специальные ячейки. Впрочем, с других точек зрения ее с тем же успехом можно

[1] Очевидно, с учением Майстера Экхарта (ок. 1260–1327) Кейдж познакомился благодаря своему наставнику в дзен-буддизме, японскому философу Дайсэцу Судзуки (1870–1966). В книге «Мистицизм: христианский и буддийский» Судзуки анализирует идеи средневекового мистика и находит в них немало общего с дзен-буддизмом. Одно из понятий учения Экхарта, имеющих для Судзуки особое значение, — Основание (Grund), которое есть абсолютное Ничто, неподвижная Божественность; ученый сравнивает его с центральным понятием махаянского буддизма — «шуньята» (санскр. — «пустота») [13, *10–14*]. Именно об этом Основании и говорит здесь Кейдж.

описать и как неопределенную. Термин «ячейки» связан с тем, что для нотации своего произведения композитор использовал миллиметровую бумагу[2]. По своей функции ячейка сравнима с зеленым сигналом светофора. Пианист волен исполнить заданное количество звуков в пределах указанного диапазона в любой момент, пока длится ячейка, — так же, как автомобиль может пересечь перекресток в любой момент, пока горит зеленый свет. За исключением метода, который не определен вовсе, композиционные средства характеризует определенность в одних аспектах и неопределенность в других, причем взаимопроникновение этих противоположностей более характерно, чем та или иная из них по отдельности. Таким образом, складывающаяся ситуация не является двойственной: множество центров беспрепятственно взаимопроникают друг в друга.

Функция исполнителя в случае с «Перекрестком №3» подобна функции фотографа, который использует приобретенную им камеру, чтобы делать фотографии. Композиция допускает бесконечное их количество и никогда не исчерпает себя, поскольку создана не механически: ее можно только прекратить исполнять или потерять ноты. Каким же образом следует исполнять «Перекресток №3»? Исполнитель может сделать это упорядоченным способом, который успешно поддается анализу. Или же он может выполнить функцию фотографа способом, не упорядоченным на сознательном уровне (а значит, не поддающимся анализу) — либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту коллективного бессознательного по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики — Основанию Майстера Экхарта, — отождествляясь в нем с любой случайностью. Или же он может выполнить функцию фотографа произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающие научный интерес к вероятности, отождествляясь в них с любой случайностью [1, *47–48*].

Безмолвный, первозданный, единый хаос Кейдж, вслед за дзен-буддийскими мудрецами, считал тем изначальным состоянием бытия, в котором все его элементы пребывают в гармонии. В хаосе вещи предстают такими, какие они есть, вне причинно-следственной связи и соподчиненности друг другу. При таком условии возможно истинное познание природы сущего. В лекции «Коммуникация» Кейдж процитировал фрагмент из книги «Чжуан-цзы»[3], в котором Безначальный Хаос указал Полководцу Облаков путь просветления: «Просто встаньте на путь недеяния, и вещи начнут становиться сами собой. Отрешитесь от тела; откажитесь от способности слышать и видеть; забудьте то, что у вас было общего с вещами; постарайтесь слиться с первозданным хаосом эфира; освободите свой разум; выпустите на волю свой дух; станьте таким, как будто у вас никогда не

[2] Диаграммная бумага (graph paper). Используется в качестве автоматической ленты для графопостроителей и самописцев.

[3] Чжуан-цзы — даосская книга притч и коротких рассказов из разных источников, получившая известность в Китае во время правления императоров династии Тан (618–907). Предполагают, что книгу написал философ Чжуан-цзы (первые семь частей) и его ученики (последующие части). В III веке Го Сян собрал книгу из 33 глав и написал комментарии к ней.

было души. И тогда любая из бесконечного множества вещей вернется к своей первооснове, не осознавая того, что сделает это. Все вещи будут пребывать как бы в состоянии хаоса, и на протяжении всего своего существования не покинут его. Если бы они осознавали, что возвращаются к своей первооснове, то обязательно утратили бы ее. Не спрашивай, как вещи называются, не стремись познать их природу — и в результате они станут самими собой» [7, *55*]. В связи с этим путем просветления Кейдж призывает изменить образ жизни и процесс сочинения музыки: «Какова же цель написания музыки? Разумеется, человек имеет дело не с целями, а со звуками. Или вопрос должен получить парадоксальный ответ: целенаправленная бесцельность или бесцельная игра. Однако эта игра является утверждением жизни — не попыткой упорядочить хаос или усовершенствовать творение, а просто способом приблизиться к истинной жизни, которой мы живем и которая становится столь прекрасной, когда человек освобождается от своего разума и своих желаний и позволяет ей действовать самой по себе» [там же, *12*].

Тяготение Кейджа к индетерминизму объясняется его увлечением философией дзен-буддизма. Согласно буддийским представлениям, изначально Бытие пребывает в состоянии покоя и равновесия, но человеческие желания и стремления, как утверждается в «четырех благородных истинах», нарушают это состояние, и приблизиться к нему возможно путем недеяния. Изменчивость и непостоянство представляются в буддизме неотъемлемыми свойствами земного существования, а жизнь — непрерывной чередой возникающих и исчезающих мгновений. Реальность находится в движении, подвергаясь изменениям, не имеет устойчивой формы, сущее динамично, поэтому далеко не всё в жизни, согласно буддизму, можно определить: значительная часть выходит за границы детерминирующего сознания. Для обретения подлинного ви́дения мира и восстановления изначально присущих Бытию покоя и неподвижности необходимо устранить аффективные препятствия человеческой психики путем самоотречения от личностных желаний, мыслей и деяний.

На основе парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представления о человеческой причастности к динамическому состоянию Бытия у Кейджа сформировался принцип творческой ненамеренности, концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как нейтрально-объективный фактор, преодолевающий субъективность личностно-авторского начала, которой следует избегать. Высокая степень неопределенности обусловливает причастность ко всему, что бы ни случилось. Отсюда — необходимость авторской беспристрастности, равенство объективной и субъективной сил в созидательном акте. Предназначение искусства композитор видел в том, чтобы «отрезвить и успокоить ум, сделав его способным воспринимать божественные влияния» [6, *239*], то есть освободить от страстей, желаний и намерений, мешающих человеку увидеть Будду в любом феномене окружающей среды (исходя из парадигмы «Будда — во всем») и нарушающих первозданную гармонию. Размышляя о сущности творчества, Кейдж нашел интересную мысль в работах А. Кумарасвами: «Искусство — это имитация природы ее способом действия» [там же]. Природе же, как выяснили ученые, свойственны непредсказуемость развития, непостоянство системы, неповторимость каждого явления, а также фактор случайности. Этими качествами композитор стремился наделить и музыкальную композицию.

> Такая композиция обязательно экспериментальна. Экспериментальное действие есть действие, результат которого непредсказуем. Будучи непредсказуемым, это действие не нуждается в оправдании. Оно не нужно ему так же, как не нужно земле и воздуху. Исполнение композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения, всегда уникально. Повторить его невозможно. Каждое следующее исполнение будет уже иным. Поэтому таким исполнением ничего не достигается: его невозможно постичь как временной объект. Аудиозапись такого сочинения имеет не больше смысла, чем почтовая открытка: она сообщает о том, что́ произошло, в то время как само это действие представляло собой отсутствие знания о том, что еще не произошло [1, *53–54*].

Претворяя в своем творчестве фундаментальные принципы дзен-буддизма, в каждой, казалось бы, случайной и простой вещи Кейдж стремился увидеть ее неслучайную и непростую суть, в каждом случайном и простом шуме — услышать музыку, в каждом случайном и простом графическом рисунке — найти нотную запись. В связи с дзен-буддийским представлением о сущем, пребывающем в непрерывном становлении, композитор старался создать в своих произведениях ситуацию недвойственности, характеризующую состояние хаоса, когда множество сущностей находятся в состоянии беспрепятственности и взаимопроникновения. Только в этом состоянии возникает текучесть, свойственная природе, а согласно Кумарасвами, призвание художника состоит в трансформации природы в искусство. Отсутствие взаимоотношений и связей служит условием для бесцельного процесса становления Бытия, единого и неделимого.

> С недуалистической точки зрения, каждая вещь и каждое существо рассматриваются как сущности, и эти сущности беспрепятственно проникают друг в друга. С другой стороны, с дуалистической точки зрения, каждая вещь и каждое существо не рассматриваются как таковые: рассматриваются взаимозависимости и взаимные вмешательства. Для того чтобы избежать этих нежелательных вмешательств и прояснить чьи-либо намерения, дуалистическая точка зрения требует аккуратно объединить эти противоположности [1, *50*].
>
> На основании того, что оказывается историей перехода от не-дуализма к дуализму (не намеренно — поскольку композитор не придает этим инверсиям того значения, которое уделено им здесь, — а в качестве побочного следствия действия, предпринятого для расширения возможностей), можно сделать следующий вывод: для того чтобы обеспечить неопределенность в отношении исполнения, композиция сама по себе должна быть определенной. Если это неопределенность недуалистической природы, тогда каждый элемент нотации должен иметь не множество трактовок, которые вступают во взаимоотношения, черпая из единого источника, а одну-единственную. <...> Такие взаимоотношения создают объект, который, в отличие от бесцельного процесса, должен рассматриваться как дуалистический. Неопределенность, имеющая место в ходе создания объекта, а значит, рассматриваемая дуалистически, служит признаком не отождествления с любой случайностью, а просто невнимательности к результату [там же, *51–52*].

Кейдж оперировал тесно связанными со случайностью понятиями неопределенности, ненамеренности и хаоса. Другие же композиторы, опиравшиеся на иные художественно-эстетические принципы, а позднее и исследователи, ввели новые обозначения техник письма и форм, связанных с фактором случайности. Термин «алеаторика» широко распространился после появления знаменитой статьи Булеза «Aléa» [5], посвященной проблемам мобильной композиции.

Кроме того, в литературе фигурировали понятия «случайная музыка» (*random music*), «музыка случайности» (*chance music*), мобильная форма (*mobile form*), импровизация [12, *60*]. Со временем в музыковедческой практике сложились две терминологические традиции: в работах американских, а также большей части британских музыковедов и композиторов было распространено введенное Кейджем понятие *indeterminacy*, относившееся и к сочинению, и к исполнению, и к нотации музыки; в Европе же вслед за выходом в свет работы Булеза, желавшего отделить свою случайность, ограниченную рамками конструктивной идеи, от *chance music* Кейджа, в среде профессионалов закрепилось понятие *aleatory*. Зарубежные музыковеды, например Х. У. Хичкок, используют несколько слов, обозначающих музыку, «написанную посредством случайных или произвольных методов», так что «устраняются намерения и решения композитора», который «создает не фактические нотные системы с упорядоченными взаимоотношениями, а лишь первичный музыкальный материал, в сущности, требующий от исполнителя упорядочения — “составления”», а в некоторых случаях ограничивается лишь «указаниями, касающимися физической деятельности или помещения, в котором ее нужно осуществить» [8, *284*]. Среди этих слов — «алеаторная, индетерминированная, случайная, импровизируемая и произвольная (стохастическая) музыка» [там же]. Все эти термины имеют локальное значение, так как между упомянутыми концептами есть большая разница. В творчестве одного композитора неопределенность может подразумевать совершенно произвольные действия исполнителя, тогда как у другого текст точно зафиксирован в нотах, но допускает некоторую свободу выбора, причем какого-либо одного музыкального параметра. (Примечательно, что кейджевский термин «неопределенность» в большинстве случаев точнее характеризует индетерминированные элементы музыкального текста, чем термин «алеаторика», поскольку далеко не все индетерминированные элементы выбираются исполнителями по случайному принципу.)

В XX столетии индетерминистский методологический подход стал актуальным в связи с развитием квантовой физики, исследованием динамических систем, нерегулируемых процессов самоорганизации и нелинейности, обнаружением спонтанных отклонений в движении атомов, становлением синергетики и другими открытиями внутренне неустойчивых и изменчивых феноменов. Он не столько отрицал взаимообусловленность явлений и процессов, сколько признавал внутреннюю активность и самодвижение материи, неоднозначность, непредсказуемость и неустойчивость связей между элементами систем, множественность закономерностей их развития и разнообразие в поведении отдельных составляющих. На основе теоретико-вероятностных методов исследования и статистических систем был разработан ряд качественно новых базисных моделей бытия и познания — моделей вероятностного мира, которые характеризуются неоднозначностью связей между исследуемыми объектами и индетерминизмом систем и процессов. Со второй половины XX века в философии и науке уделяется внимание внутренней активности явлений, свойства которых зависят от их состояния, меняющегося под воздействием множества факторов, а также автодетерминации как принципа функционирования и поведения сложных динамических систем.

Научные открытия, переосмыслившие фактор случайности в окружающем мире, в первую очередь дали понять, что возможен иной ход творческого процесса, а произведение искусства в его звуковом воплощении, как любая

динамическая система, может обретать в каждом случае разные, неповторимые формы, спонтанно складывающиеся в результате соучастия автора, исполнителя и слушателя. И Джон Кейдж сыграл в этом заметную роль. Его раннее творчество опиралось на идею четкой рациональной структуры художественного произведения, основанной на числовых рядах и пропорциях и связанной с представлением о некой упорядоченности явления и системностью мышления (отсюда — развитие методов сочинения и принципов формообразования, базирующихся на четких многоуровневых системах со строгой иерархией элементов). Однако с серьезным изучением и погружением в дзен-буддийскую философию композитор всецело принимает индетерминистский подход к музыкальной форме как динамической системе, развивающейся под влиянием фактора случайности, когда музыкальные события возникают и изменяются независимо от субъекта. Форма перестает быть структурой-объектом и превращается в неструктурированный процесс без начала, середины и конца, непредсказуемый и случайный как многие явления окружающего мира. С этой концепцией музыкальной формы связано второе сорокалетие Кейджа (1912←1952→1992). Он писал: «Когда люди почувствовали необходимость склеивать звуки вместе, чтобы достичь целостности, мы четверо [Кейдж, Фелдман, Браун и Вулф. — *М. П.*], напротив, почувствовали необходимость избавиться от клея, чтобы звуки могли быть самими собой» [11, *169*], а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств» [10, *50*]. В самом начале своей композиторской карьеры Кейдж выбрал экспериментальный путь — такой, результат которого предугадать невозможно. Новаторским был подход американца в отношении всех элементов музыки — от звукового материала до структуры, самые же значимые новации композитор осуществил в области формообразования, изменив традиционные представления о произведении искусства как объекте, принадлежащем конкретному автору, завершенном и зафиксированном в виде нотного текста.

Кейдж выделял в сочинении четыре компонента: материал, метод, структуру и форму. К материалу он относил звуки (определенной и неопределенной высоты) и паузы, шумы окружающей среды и различных приборов и т. п. Методом Кейдж называл принцип следования звуков друг за другом. Под структурой композитор понимал внутреннее устройство произведения, связанное с категориями целого и его частей (количество секций и тактов внутри них, а также группировка секций и тактов), а под формой — смысловое содержание и последовательность изложения мысли (порядок экспонирования секций и тактов). «Под “структурой” имеется в виду деление целого на части; под “методом” — порядок появления ноты за нотой. И структура, и метод (а также “материал” — звуки и паузы сочинения), как мне тогда казалось, имели непосредственное отношение к разуму (как противоположности сердцу) <...>; тогда как последние два — метод и материал — вместе с формой (морфологией последовательности) в равной степени имели отношение и к сердцу. Следовательно, процесс сочинения <...> представлялся мне деятельностью, интегрирующей противоположности — рациональное и иррациональное, и в идеале порождал свободно развивающуюся последовательность в условиях строгого расположения частей, звуков, их комбинаций, четкого порядка следования друг за другом, либо логически обусловленного, либо произвольно выбранного» [7, *18*].

> Структура есть деление целого на части, метод — способ соединения нот, а форма — выразительное содержание и последовательное изложение [1, *44*].

В случае с «Дуэтом II для пианистов» структура — деление целого на части — не определена. (Композитор не дал указаний по поводу окончания пьесы.) Метод — способ соединения нот — тоже не определен. Ни один из параметров материала (высота, громкость, тембр и продолжительность) не определен, но существуют ограничения «диапазона» каждого из параметров, установленные композитором. Форма — последовательное изложение — непредсказуема. Один пианист начинает играть; другой, замечая какую-нибудь особенную ноту или паузу, являющуюся знаком, реагирует на свое усмотрение любым действием из числа возможных, «вмещая» его в установленные композитором временны́е рамки. После такого начала каждый пианист реагирует на знаки, подаваемые партнером, не допуская пауз между ответами, хотя внутри этих ответов паузы есть. Определенные временны́е отрезки отсчитываются от нуля. Нет ни партитуры, ни фиксированного соотношения партий. Несомненно, «Дуэт II для пианистов» является не одномоментным временны́м объектом, а процессом, начало и конец которого не имеют для него существенного значения. Конец, равно как и начало, будут определены во время исполнения, но не по внутренней необходимости, идущей от самого действия, а исходя из конкретной концертной ситуации. Если другие пьесы в программе длятся три четверти часа и нужно, чтобы концерт продлился положенное время, тогда «Дуэт II для пианистов» может длиться четверть часа. Если в запасе остается только пять минут, то он может длиться и пять минут.

Функция каждого исполнителя в случае с «Дуэтом II для пианистов» сопоставима с функцией путешественника, которому необходимо успевать на поезда, время отправления которых неизвестно, но вот-вот должно быть объявлено. Он все время должен быть готов тронуться в путь, быть начеку в этой ситуации и проявлять повышенное внимание. Если он замечает отсутствие подсказки, то сам этот факт уже служит подсказкой к тому, чтобы его «ответы» не были неопределенными (но умещались в установленные «диапазоны» и временны́е отрезки). Таким образом, он замечает (или фиксирует для себя, что не замечает) подсказку, добавляет один временно́й отрезок к другому, выбирает, каким будет его ответ (тем временем продолжая отвечать), и, пока секундная стрелка часов доходит до конца одного отрезка и нача́ла следующего, готовит себя к очередному действию (при этом совершая предыдущее), а как только секундная стрелка дойдет до начала очередного временно́го отрезка, совершает следующее необходимое действие (при этом либо замечая очередную подсказку, либо фиксируя для себя, что он ее не замечает), и так далее. Как же каждому исполнителю выполнить эту функцию полной готовности к ситуации неопределенности? Нужно ли ему действовать осторожно с дуалистической точки зрения? Наоборот, разум нужен ему в целости и сохранности. Его сознание слишком занято, чтобы тратить время на самораздвоение между сознательным и бессознательным. Однако такое самораздвоение все же имеет место. Просто его направление полностью изменилось. Вместо того, чтобы заставлять бессознательное повернуться к сознательному, сознательное, по причине неопределенности и необходимости срочного принятия решений, само обращается к бессознательному.

Таким образом, исполнитель снова, как и прежде, может либо «сделать очевидный вывод», либо действовать упорядоченными методами, которые, успешно поддаваясь анализу, оказываются более сложными. Однако внимание его не сосредоточено ни на отношениях, ни на изменениях, ни на приближениях, ни на повторениях, ни на логарифмах: оно направлено внутрь сознания и вовне, на любую случайность. Отворачиваясь от самого себя и от своего субъективного ощущения отделенности от других существ и вещей, он обращается

к Основанию Майстера Экхарта, из которого вытекает и к которому возвращается всё непостоянное. «Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно они — пустое место. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно гнилые бревна. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно это обломки камней. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно это холодный пепел давно потухшего огня». Подобным же образом в исполнении «Дуэта II для пианистов» каждый исполнитель, когда он исполняет так, как то предполагает сочинение, даст волю своим ощущениям, своему вкусу, своим движениям, своему чувству всеобщего, ни к чему не присоединяясь, не оставляя своим исполнением никаких следов и не создавая своими действиями преград для текучести природы. Поэтому исполнитель просто делает то, что должен, не раздваивая свой разум и не отделяя его от тела, готового к прямому и мгновенному контакту с его инструментом [там же, *52–53*].

Стремясь наделить искусство качествами природы и восстановить изначальное состояние Бытия — покой, равновесие, неделимость и неподвижность, Кейдж применял принцип индетерминизма сначала к отдельным, а со временем и ко всем компонентам музыкальной композиции. В «Воображаемом пейзаже №4» (1951) неопределенным был материал, затем в «Музыке перемен» (1951) и других опусах индетерминированным стал метод создания пьесы, после чего в Концерте для фортепиано и оркестра (1957–1958) определенность утратили структура и форма. Наконец, в сочинениях шестидесятых и последующих годов «случайными» у Кейджа могли оказаться все компоненты музыкального произведения.

«Воображаемый пейзаж №4» для 12 радиоприемников представляет собой коллаж случайно совпадающих друг с другом фрагментов радиопрограмм разных станций. В партитуре указаны динамические уровни звучания приемников (цифры от 1 до 12), *crescendo* и *diminuendo*, моменты «модуляций» из одной программы в другую (частоты выписаны над нотами) — переходов с одной станции на другую. То, что случайно прозвучит во время эфира, включая помехи, станет музыкальным материалом «Пейзажа», меняющегося в зависимости от места исполнения. В процессе создания «Воображаемого пейзажа №5» (1952) Кейдж использовал звукозаписи из сорока двух магнитных лент, разрезанных на куски разной длины и склеенных по методу случайных действий. В «Уильямс-миксе» (1952) автор обработал сотни звукозаписей с шестью разными типами звукового материала (от шумов, записанных на улицах города до фрагментов инструментальных пьес), произвольно смонтированных по схемам с указаниями времени звучания, длины отрезков ленты, динамики и темпа.

В «Музыке перемен» определены: структура, которая есть деление целого на части; метод, который есть способ соединения нот; форма, которая есть выразительное содержание и последовательное изложение, а также материал — звуки и паузы. Несмотря на то, что ни одно исполнение «Музыки Перемен» не будет идентично другому (следуя мысли Рене Шара[4], ново любое действие, даже повторенное), они всё же будут очень похожи друг на друга.

[4] Рене Шар (René Char, 1907–1988) — выдающийся французский поэт. На его стихи написано сочинение Пьера Булеза «Молоток без мастера» (*Le marteau sans maître*, 1955).

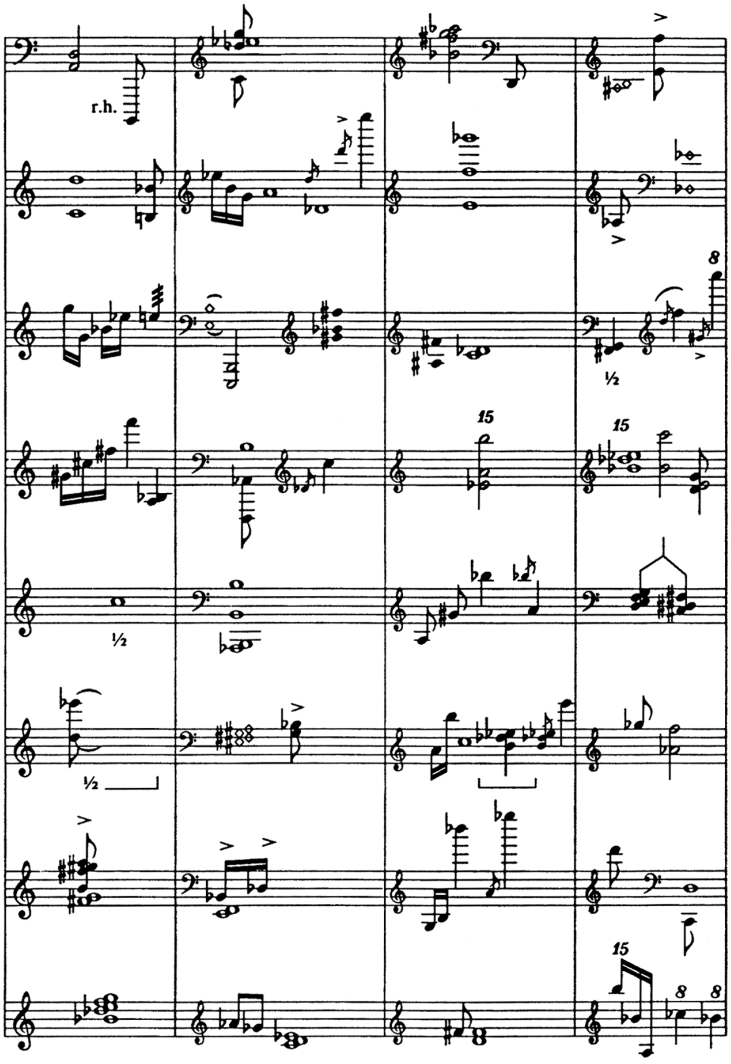
> И хотя параметры композиции были предопределены случайными действиями, последние в процессе исполнения отсутствуют. Функция исполнителя в случае с «Музыкой Перемен» заключается в том, что он, подобно прорабу, сооружает здание по проекту архитектора. То, что «Музыка Перемен» была сочинена методом случайных действий, отождествляет композитора с любой случайностью. Но то, что ее нотация определённа во всех отношениях, не позволяет отождествить со случайностью и исполнителя: его работа специально подготовлена для него заранее — следовательно, он не может ничего исполнять от себя самого, но должен постараться отождествить себя в максимально возможной степени с произведением как оно есть. «Музыка Перемен» — вещь скорее нечеловеческая, нежели человеческая, ибо она возникла в результате случайных действий [1, *46–47*].

«Музыка перемен» была создана посредством «метода случайных действий». Кейдж сочинил материал, распределив группы высот, длительностей, динамические и темповые показатели и количества одновременно происходящих событий по ячейкам соответствующих таблиц. Первая включала 32 ячейки с разными по качеству звучания тонами (см. пример 1) и 32 ячейки с паузами; вторая — таблица длительностей — состояла из 64 ячеек, содержащих как ритмические группы (см. в примере 2), так и продолжительности пауз; в таблице динамики 16 ячеек представляли разные комбинации динамических знаков, 16 остальных означали повторение предыдущей выпавшей комбинации; таблица темпов также ограничивалась 32 ячейками, 16 из которых содержали темповые обозначения, а 16 других означали повторение предыдущего выпавшего темпа; последняя таблица включала количества одновременно происходящих событий от 1 до 64.

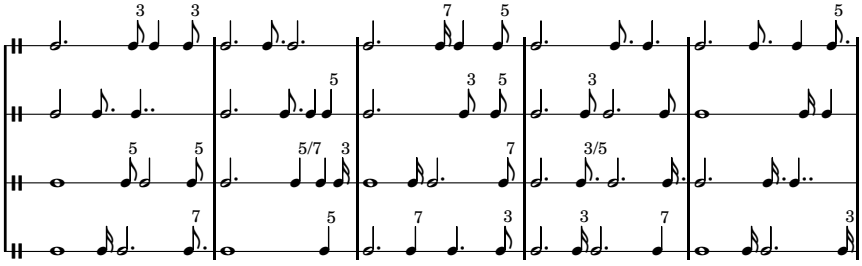
Разложив перед собой таблицы, Кейдж подбрасывал монетки, как при гадании по «Книге перемен», чтобы выяснить номера ячеек таблиц сначала высот, затем ритмических групп, динамических и темповых показателей, таким образом комбинируемых друг с другом и следовавших в случайном порядке. После произвольного соотнесения отдельных параметров музыкальной ткани Кейдж, также подбрасывая монеты, выяснял количество одновременно звучащих элементов. При всей неопределенности метода сочинения, структура и форма цикла заданы автором. В основе цикла лежит специально созданный Кейджем числовой ряд 3–5–6¾–6¾–5–3⅛, согласно которому выстраивается вся пьеса от первого до последнего такта. Каждый раздел четырехчастного цикла включает 29 тактов на 4/4 и 30-й — на 5/8, образующие числовую формулу произведения. Каждая группа тактов исполняется в определенном темпе, указанном цифрой, означающей количество ударов в минуту. Первые три такта цикла звучат в темпе 69 ударов в минуту, следующая группа из пяти тактов — 176 ударов (см. в примере 3 второй такт второй строки), третья группа — 100 ударов и т. д.

Последовательности темпов разнообразны, и их чередование несет определенный смысл. Так, на всем протяжении первой пьесы из третьей тетради сохраняется умеренный темп — 80 ударов в минуту, что, возможно, символизирует покой и равновесие Бытия, тогда как в следующих — то замедляется, то ускоряется, что, вероятно, связано с буддийскими представлениями о неустойчивости и подвижности реальности: во второй — 80–52–92–84–152–52; третьей — 52–52–52–63–63–63; четвертой — 63–63–92–92–72–72; пятой — 60–92–92–63–63–84; шестой — 84–63–80–184–88–88; седьмой — 56–56–72–84–84–84. Разнообразие темпов и их комбинаций избавляет пьесу от монотонности.

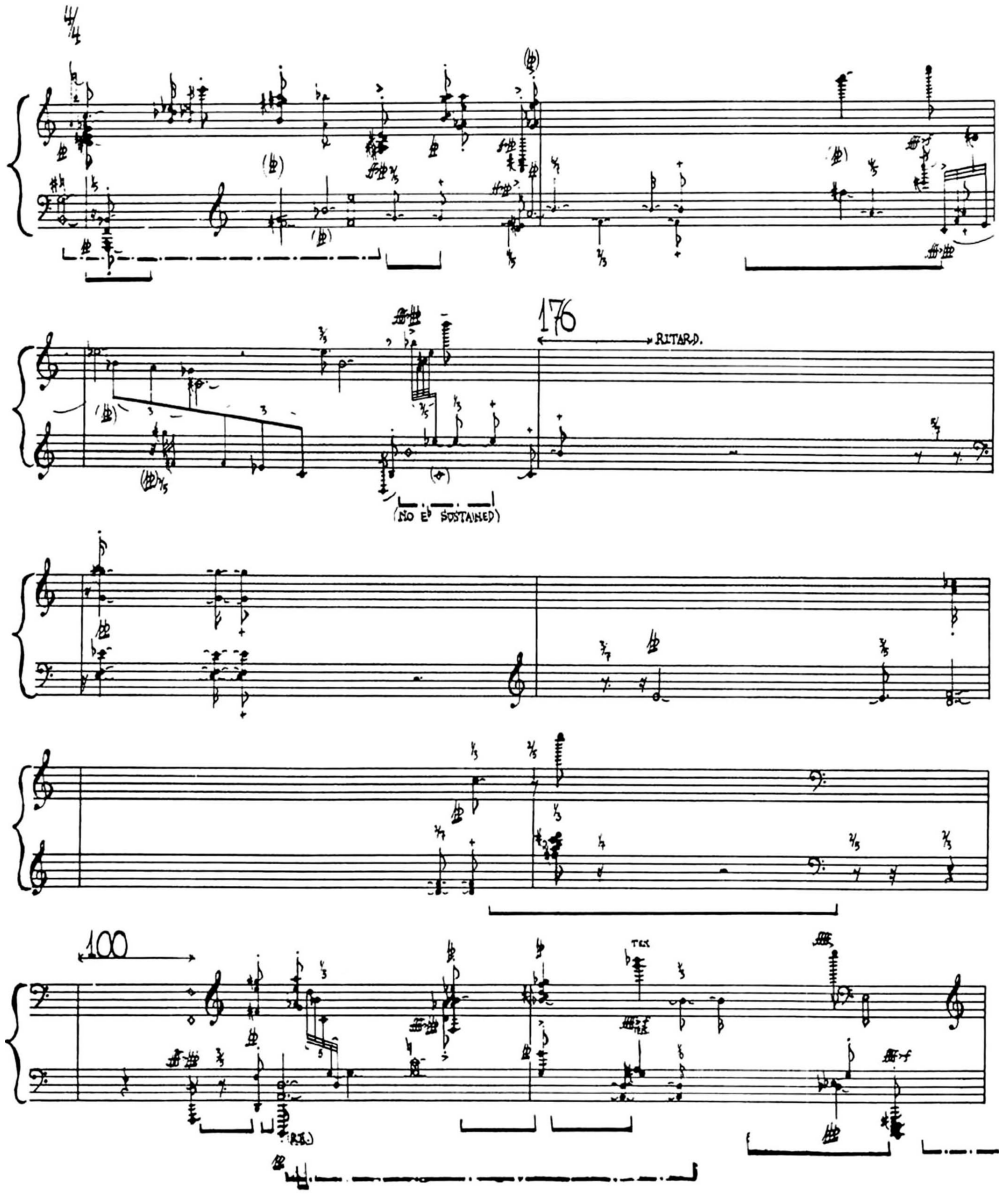
1 Таблица высот «Музыки перемен» (32 ячейки)



2 Таблица длительностей «Музыки перемен» (20 из 64 ячеек)



3 Начало первой пьесы I тетради «Музыки перемен»



Исключение систематизации из процесса сочинения «Музыки перемен» стало бесповоротным шагом Кейджа в сторону непредустановленности формы и сближения искусства и природы. Применяя метод случайных действий, композитор хотел показать, что отныне «можно создать музыкальную композицию, последовательность изложения которой не зависит от индивидуальных предпочтений и воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных "традиций". Звуки входят во время-пространство, сосредоточенные на самих себе, освобожденные от необходимости служить какой-либо абстракции» [7, *58*]. Освобождение от намеренности в создании и исполнении произведения означает дзен-буддийское приятие всего, что есть вокруг, таким, как оно есть. Яркое воплощение концепция индетерминизма также получила в пьесе «4′33″» (1952), символизировавшей отказ от авторского контроля над звуковым материалом и исполнительским выбором, а также непосредственное соучастие слушателей. Это произведение живет само по себе, а не является объектом, созданным автором, который отождествляет свой опус со всем, что происходит здесь и сейчас.

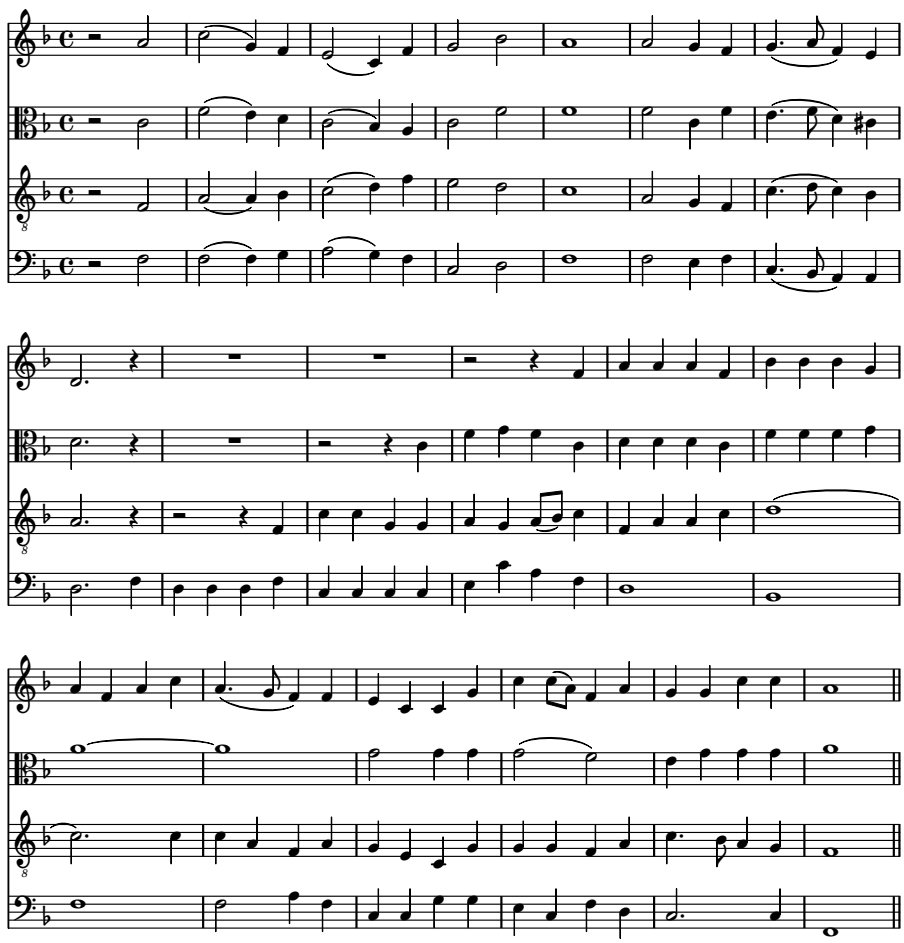
> Функция исполнителя — или, как в случае с «Четырьмя системами», каждого исполнителя — заключается в том, чтобы создать некий продукт из имеющегося сырья. Структура — деление целого на части — не определена. Форма — последовательное изложение — также не определена. В известных трактовках оригинального рисунка (у Дэвида Тюдора[5], например, их достаточно для того, чтобы четыре пианиста исполняли пьесу четыре минуты) определены метод, громкость, тембр и высотность материала. Что касается продолжительности, то она и определена, и не определена, поскольку линии, тянущиеся от нотных головок, указывают отрезок времени, но общее время звучания системы не определено. Функция исполнителя в «Четырех системах» двояка: она заключается в том, чтобы создать и структуру, и форму, то есть обеспечить как деление целого на части, так и последовательное изложение. <...>
>
> Структура должна создаваться организованным образом — так, чтобы успешно поддаваться анализу. <...> Форму необходимо создать одним или несколькими неупорядоченными способами. Однако вследствие отождествления с рассудочной деятельностью, признаком которой в «Четырех системах» служат инверсии (хоть композитор и не признает этого), уместно использование тех подходов к исполнению, которые не являются сознательно организованными, — особенно если исполнитель хочет поступать в соответствии с тем, что́ представляет собой произведение, как это было описано здесь. Исполнение в этих случаях будет произвольным, причем исполнитель будет следовать велениям своего Я; либо произвольность исполнения станет результатом особенностей его вкуса и чувственного восприятия.
>
> То, что могло, по причине высокой степени неопределенности, обусловливать причастность к какой угодно случайности (процесс, бесцельный по своей сути), влечет за собой временной объект. Этот объект, чрезвычайно сложный в силу отсутствия партитуры, то есть фиксированного соотношения партий, возможно, аналогичен либо футуристической или кубистической живописи, либо кинофильму, в котором восприятие изображения усложняется из-за мелькания кадров [1, *51*].

[5] Дэвид Тюдор (1926–1996) — американский пианист и композитор. Первый исполнитель многих сочинений Эрла Брауна, Пьера Булеза, Мортона Фелдмана, Карлхайнца Штокхаузена и Ла Монте Янга.

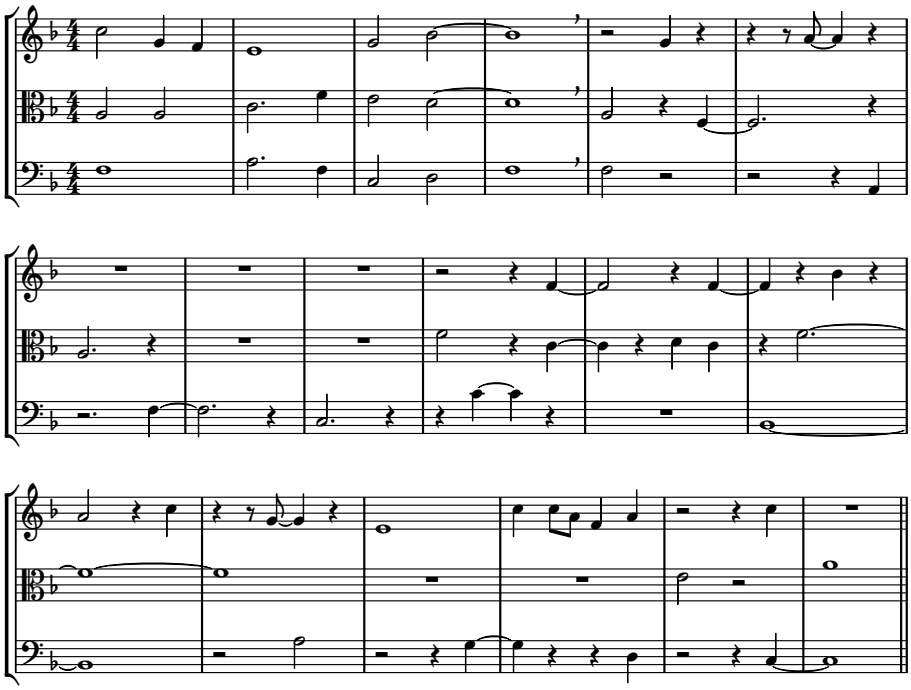
Цикл пьес для органа «Кое-что из “Гармонии штата Мэн” (С. Белчер)» (1978) Кейдж создал по методу случайного следования звукового материала, известному еще со времен Гвидо и Фогта и практиковавшемуся Гайдном и Моцартом. В искусстве прошлого инструкции по сочинению музыки путем произвольной перестановки тонов, закрепленных за латинскими гласными, подбрасывания подковных гвоздей или игральных кубиков представляли собой лишь забавные музыкальные игры и упражнения для обучения начинающих. Кейдж же использовал такую технику письма в нескольких произведениях по прямому назначению. Подбрасывая монеты, он выяснил, какие именно духовные напевы, антемы и гимны из сборника американского композитора С. Белчера «Гармония штата Мэн» (1794) войдут в его цикл, затем подобным же образом «выбрал» один из средних голосов (в оригинале — вокальное четырехголосие, у Кейджа — органное трехголосие), такты и звуки мелодий (отсутствующие тоны были заменены паузами, повторяющиеся высоты — залигованы). В результате подобных действий от источника (пример 4а) остались следующие «следы» (пример 4б):

4

а «Гармония» С. Белчера из цикла псалмов и гимнов «Гармония штата Мэн»



6 «Гармония» Дж. Кейджа из цикла «Кое-что из “Гармонии штата Мэн”»



Таким способом составления пьесы Кейдж продемонстрировал авторскую беспристрастность в творческом процессе, к которой стремился в своей деятельности. При этом он создал ощущение давно ушедшей, словно затерянной в веках музыки, не прибегая к цитированию или стилизации. Паузы, возникшие в композиции Кейджа на месте тонов в напевах Белчера, сделали мелодические очертания источника менее четкими и определенными, интонации — незавершенными и неясными, а звучание — призрачным и иллюзорным, как будто образ музыки прошлого исчезает, едва проявившись, мерцая и растворяясь в молчании ушедшего времени. Таковым было его восприятие действительности: любой феномен бытия, едва проявившись, мгновенно уходит в прошлое. Сами же пьесы, подобно абстрактным графическим работам Кейджа, «ткутся из зыбкого, одухотворенного вещества, порой еще не получившего явную конструкцию, сохраняя неопределенность жизненных стихий. Форма этой реальности остается в пределах беззащитности, наполняясь щемящим, трогательным чувством мгновенно уходящего, но все же сохраненного в жесте художника, где оно, по признанию Джона Кейджа, становится настоящим, непосредственным жизненным опытом» [3, *23*]. Для создания эффекта эха памяти, таинственного отголоска былого Кейдж и применил метод произвольного отбора тактов и звуков мелодии, подобный Ars combinatoria, но с большей долей случайности.

Неопределенность характеризует процесс создания также «Квартетов I–VIII» (1976) для оркестра из 24–93 инструментов, составленных, подобно мозаике, из фрагментов американской церковной музыки XVIII века, и знаменитых

«Европер 1–5» (1987–1991), собранных Кейджем из оперных тем и лейтмотивов европейских композиторов. Для первых двух «Европер» (1987) Кейдж взял в нотной библиотеке театра Метрополитен несколько десятков оперных клавиров от «Орфея» Глюка до «Богемы» Пуччини, выбрал разные музыкальные фрагменты и методом случайных действий «составил» из них свою композицию, ограничив отдельные инструментальные номера определенными временны́ми рамками, при этом «сохранив “уникальный” характер каждого эпизода с его темпом, ключом, фразировкой, динамикой и знаками артикуляции» [9, *232*]. Комбинируя фрагменты в свободном порядке, Кейдж менял лишь голоса или инструментовку, транспонировал партии инструментов, оставляя оригинал неприкосновенным. Солисты по своему желанию выбирали из составленного композитором списка арии, которые хотели бы спеть во время представления. Каждый вокалист исполнял свою партию независимо от других, причем все были облачены в костюмы из разных спектаклей. Записанные на магнитную ленту фрагменты из опер разных авторов звучали периодически, время от времени подключаясь к действию и случайно соотносясь с происходящим на сцене. Ни один элемент не был связан с каким-либо другим. Даже предметы реквизита выбирались методом случайных действий — с помощью словаря Уэбстера. В итоге каждая опера представляла собой коллаж обособленных элементов: музыки, хореографии, света, костюмов, декораций, сценического действия. Здесь Кейдж, как кажется, достиг своего идеала композитора, не имеющего желания усовершенствовать то, что возникло само собой и совершенно по своей сути.

> Необходимо обсудить некоторые практические вопросы, связанные с исполнением музыкальной композиции, которая не определена с точки зрения ее исполнения. Эти вопросы касаются физического пространства исполнения. Эти вопросы также касаются физического времени исполнения. Применительно к физическому пространству исполнения, когда в нем задействованы несколько музыкантов (двое или больше), по ряду причин целесообразно отделять исполнителей друг от друга, сообразуясь с удобством, а также с особенностями действия и архитектуры зала. Такая отделенность позволяет звукам возникать в своих собственных источниках и проникать друг в друга способом, не противоречащим правилам европейской гармонии и теории о соотношениях и интерференции звуковых волн. В случае гармоничных ансамблей в истории европейской музыки самым важным было слияние звуков, поэтому в ансамбле исполнители рассаживались как можно ближе друг к другу, для того чтобы их действия, направленные на создание временно́го объекта, были эффективны. Однако при исполнении музыки, не определенной с точки зрения ее исполнения, действия исполнителей имеют процессуальный характер, а потому гармоничное слияние звуков в этом случае несущественно. Важна лишь беспрепятственность их появления.
>
> Отделенность исполнителей друг от друга в пространстве, если это ансамбль, полезна именно для того, чтобы добиться такой беспрепятственности и взаимопроникновения, которые являются сутью. Более того, эта отделенность друг от друга в пространстве поможет каждому исполнителю действовать независимо от других: не будучи связан исполнением партии, фиксированной в партитуре, он может направить свое сознание к любой случайности. Когда люди толпятся вместе, есть вероятность, что они будут вести себя скорее как овцы, нежели как благородные существа. Вот почему отделенности друг от друга в пространстве придается значение как средству, которое способствует независимости действий каждого исполнителя. Тогда звуки будут возникать как результат

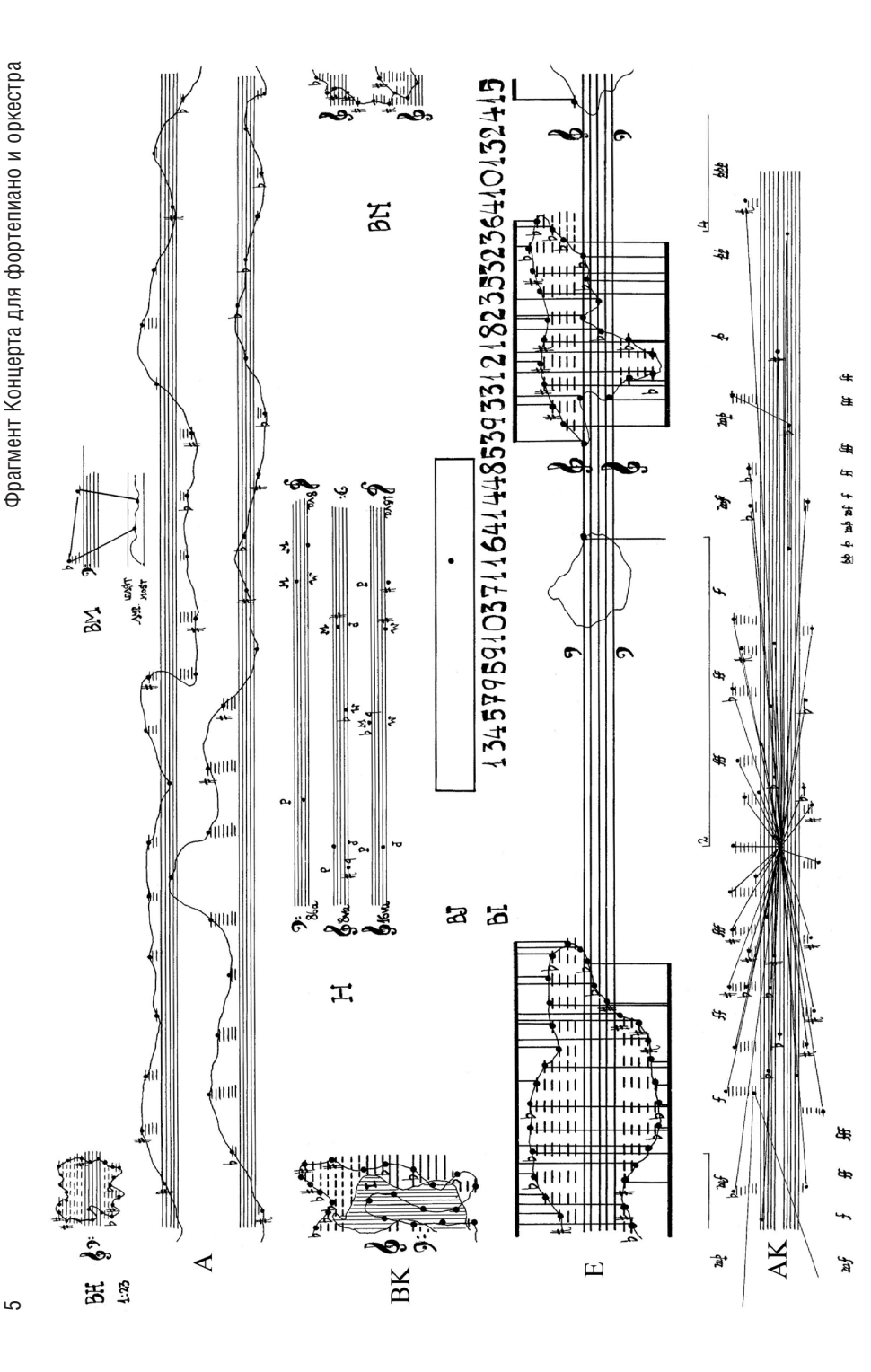
действий, имеющих свои собственные причины, а не как двигательные или психологические результаты других действий и звуков окружающей среды. По сравнению с другими искусствами, не говоря уже о науке, музыка запаздывает с признанием необходимости пространства. В самом деле, поразительно, что музыкальное искусство столь последовательно заставляло исполнителей играть, сбившись в кучу. Давно пора отделить исполнителей друг от друга, чтобы продемонстрировать признание музыкой необходимости пространства, — признание, которое уже произошло в других искусствах, не говоря уже о науке. Кроме того, отмечено, что в большом помещении участники ансамбля рассаживаются не так, как обычно, когда скученная группа находится в одном конце концертного или симфонического зала. Очевидно, что в большом помещении участники ансамбля будут рассредоточены по всему его пространству. Для этого обычные помещения часто не подходят. Возможно, здесь нужно помещение, по стилю аналогичное зданиям Миса ван дер Роэ в Иллинойском технологическом институте[6]. Некоторые из таких помещений подходят для исполнения композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Здесь исполнители не будут сбиваться в группу, в окружении публики. По крайней мере, они рассядутся по отдельности вокруг публики или же, приближая свое расположение к полной реалистичности, они будут находиться среди самих слушателей. В последнем случае дальнейшее отделение исполнителя от слушателей будет способствовать независимости действий каждого, в том числе — всеобщей мобильности [1, *54–55*].

Другим путем по направлению к хаосу стало исключение какой-либо системы из процесса исполнения произведения, что привело к индетерминизму структуры и формы. Примером может служить Концерт для фортепиано и оркестра, партитура которого состоит из ряда независимых оркестровых партий, включая фортепиано соло. Партии и их материал можно использовать в любом количестве, комбинации и порядке следования. Концерт может включать в себя материал других сочинений: вместе с ним допустимо исполнить «Арию» или «Фонтану-микс» для магнитной ленты. Произведение может представлять собой пьесу для камерного ансамбля, оркестра или одного только фортепиано. В сольной партии 84 музыкальных фрагмента, избираемых исполнителем по своему усмотрению, все или по отдельности, в любой последовательности, неопределенных в отношении момента их звучания в концерте и количества повторений (см. пример 5).

Другой пример формы, складывающейся независимо от автора, — импровизация «Многоквартирный дом 1776» (1976), которую составляют записанные на ленту и исполняемые музыкантами непосредственно на сцене народные американские песни, популярные напевы, марши и духовные мелодии разных конфессий, звучавшие в Новом Свете в XVIII столетии, выбираемые участниками по своему желанию и соотносимые друг с другом случайным образом. Последний оплот стабильности — форма — также стала у Кейджа импровизируемой, ее создают музыканты в процессе исполнения пьесы. Когда все четыре компонента

[6] Людвиг Мис ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969) — выдающийся немецкий архитектор-модернист, уроженец Ахена. Руководил строительством здания немецкого посольства в Санкт-Петербурге (1911–1912). Эмигрировал из Германии в США (1938). Возглавлял Архитектурный факультет Иллинойского технологического института в Чикаго (1938–1957). В своем творчестве развивал концепцию «универсального здания» — предельно простого по форме стеклянного параллелепипеда, поверхность которого расчленяют равномерно повторяющиеся стойки.

Фрагмент Концерта для фортепиано и оркестра



музыкальной композиции — материал, метод, структура и форма — не детерминированы автором, пьеса допускает любую случайность (принимая которую, композитор и исполнитель, по дзен-буддизму, становятся причастными ко всему, что происходит вокруг), а значит, следует принципу ненамеренности. Этот принцип сформировался у Кейджа под влиянием «четырех благородных истин», утверждающих, что первопричина нарушения единства и покоя — изначальных состояний мира — человеческие страсти. Композитор стремился освободиться от авторских намерений и эмоций, а также от предвзятого отношения к материалу. Принимая все, что есть вокруг, таким, как есть, человек освобождается от страстей. Такой мировоззренческой позиции Кейдж придерживался и в искусстве: он считал, что композитор должен не выбирать, а принимать все, что есть в окружающей жизни — от инструментария и шумового материала до принципа сосуществования музыкальных элементов друг с другом в художественном произведении, следующем течению жизненного процесса.

Стремясь обогатить искусство средствами и возможностями природы вплоть до слияния искусства с непосредственным жизненным процессом и вовлечь в творческий акт всех присутствующих, Кейдж организовывал «звуковые инвайронменты», проводил хэппенинги на открытом воздухе. В 1958 году в Милане прошла премьера двух перформансов Кейджа: «Прогулка по воде» и «Звуки Венеции». В этих сочинениях автор использовал всевозможные свистки, лодочные гудки, «мяукающие» и «крякающие» игрушки и звуки булькающей воды. Хэппенинг Кейджа 1978 года «В поисках утраченной тишины» проводился на открытом воздухе: в трех направлениях двигались поезда, наполненные пассажирами, которые играли на музыкальных инструментах, ловили транзисторами радиопередачи, пели и замолкали во время остановок транспорта. 21 ноября 1981 года во французском городе Метц состоялся хэппенинг «Evéne/Environne METZment» для слушателей, гуляющих по парку и внимающих шумам окружающей среды. Так искусство рождалось непосредственно в процессе деятельности природы и человека.

Музыкальная форма как неорганизованный процесс без начала и конца, а также без разделения и двойственности не только была выражением религиозно-философских и художественно-эстетических принципов Кейджа или художественным воплощением идеи внутренней активности Вселенной, но и отразила характерную для музыки XX века тенденцию поиска новых методов создания произведений вообще. Неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно повышает значимость роли исполнителей и инициирует поиск ими новых и каждый раз разных принципов композиции, форм и жанров. «Всякое углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации X–XVI веков неизбежно приведет к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров. Вариации, канон, токката, фантазия, даже фуга и сонатная форма когда-то импровизировались, не говоря уже о ранних разновидностях и прообразах этих форм и жанрово-фактурных моделей, которые первоначально были специфическими видами именно импровизаторского творчества» [4, *4*]. Мобильная, произвольно складывающаяся форма Кейджа также способствовала расширению арсенала выразительных средств и структурных решений, еще не устоявшихся, не откристаллизовавшихся и не закрепленных в композиторской практике, не ставших определенными типами, но значительно расширяющих арсенал творческих возможностей автора и исполнителя.

> Признание музыкой необходимости времени запаздывает по сравнению с осознанием необходимости времени средствами коммуникации, радио и телевидением, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о воздушных перелетах, об отправлениях и прибытиях из любой точки в любое время в любую другую точку в любое другое время, не говоря уже о телефонной связи. В самом деле, поразительно, что музыкальное искусство столь привержено идее совместного тактирования исполнителей, словно это множество наездников, правящих одной лошадью. Давно пора позволить звукам рождаться независимо от тактирования, для того чтобы продемонстрировать признание музыкой необходимости времени, которое уже произошло в средствах коммуникации, на радио и на телевидении, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о воздушных перелетах, об отправлениях и прибытиях из любой точки в любое время в любую другую точку в любое другое время, не говоря уже о телефонной связи [1, *55–56*].

Неопределенное и закономерное соприкасались в музыке как взаимообусловливающие феномены, и случайность результата в той или иной степени присутствовала в композиторском творчестве на всем пути развития искусства — «ему, как воздух, нужна непредсказуемость» [2, *424*]. Эта непредсказуемость сохранилась в музыкальной импровизации, которая предшествовала письменной композиции в культурах многих стран мира, а в некоторых до сих пор играет важную роль. «Свои импровизационные виды творчества когда-то господствовали и в музыке, звучавшей на территории Европы. Они начали постепенно терять универсальность лишь с IX–X веков» [4, *3*]. В XX же веке профессиональное импровизаторское творчество, как известно, имеющее давнюю традицию и проявляющееся в разных формах, вновь стало актуальным, достигнув крайней степени выражения художественной свободы в виде полного индетерминизма композиции, который, как никакой другой принцип, способствовал характерной для музыкального искусства XX века тенденции сделать произведение единичным и неповторимым. У Кейджа индетерминизм коснулся всех уровней музыкального целого, изменив в результате традиционные представления о нем как об opus perfectum et absolutum. В творчестве американца возродились музыкальные игры по сочинению и исполнению пьес, появились полностью импровизируемые исполнителем сочинения с незафиксированными в нотах материалом и структурой, сформировались новые жанровые генотипы — перформанс и хэппенинг, подразумевающие коллективное музицирование с участием всех присутствующих и совмещающие различные виды искусства с непосредственной жизненной реальностью. Вследствие индетерминации всех уровней композиции творческое действо у Кейджа стало принципиально неорганизованным, несистематизированным, неупорядоченным и непредзаданным феноменом, складывающимся самопроизвольно в текучем и непредсказуемом процессе. Возможно, в состоянии неопределенности и хаоса Новейшее искусство обрело себя заново в изменившемся мироздании.

Использованная литература:

1. *Кейдж Дж.* Неопределенность / пер. с англ. М. Переверзевой // Кейдж Дж. Лекции и статьи / пер. с англ. Г. Дурново, В. Когана, Е. Миллер, М. Переверзевой, М. Сапонова, Д. Ухова, М. Фадеевой. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. С. 44–56.
2. *Кюрегян Т.* Алеаторика // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
3. *Пацюков В.* Джон Кейдж: философия поступка // Джон Кейдж. Молчаливое присутствие. Каталог выставки к 100-летию композитора / сост. В. Пацюков, М. Пунина, А. Бердигалиева. М.: Государственный центр современного искусства, 2012. С. 21–26.
4. *Сапонов М.* Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
5. *Boulez P.* Aléa // La Nouvelle Revue Française. 1957. № 59. P. 839–857.
6. *Cage J.* An Autobiographical Statement (1989) // John Cage: Writer / selected and introduced by R. Kostelanetz. N. Y.: Limelight Editions, 1993. P. 237–247.
7. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
8. *Hitchcock H.* Music in the United States: A Historical Introduction. 4th ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall Inc., 2000. 413 p.
9. *Metzger H.-K.* Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europeras 1 and 2» (1987) // Writings About John Cage / ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993. P. 229–242.
10. *Nyman M.* Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. L.: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
11. *Rich A.* American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. L.: Phaidon Press Limited, 1995. 239 p.
12. *Smith Brindle R.* The New Music. The Avant-garde since 1945. L., Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 1975. 206 p.
13. *Suzuki D. T.* Mysticism: Christian and Buddhist. L.: The Buddhist Society, 2002. 204 p.

Джон Кейдж

ПРИЗНАНИЯ КОМПОЗИТОРА[1]

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Я собираюсь рассказать вам историю о том, как я начал писать музыку, о своих музыкальных идеях и своем музыкальном развитии.

Однажды, когда мне было 8 лет, в Санта Монике (штат Калифорния) в двух шагах от дома, в котором жила моя семья, я увидел объявление: «Уроки фортепиано». Это была любовь с первого взгляда; я помню, что бегать и есть стал быстрее, а мечтать и фантазировать дольше и медленнее. Для меня не было никакой разницы, что я учил: упражнения, пьесу Виктора Герберта[2] под названием «Восточная» или «К Элизе». Меня познакомили с одной из областей искусства — «бытовой музыкой», которую любили играть все, включая меня.

Ни моя мать, ни отец, в отличие от меня, не отнеслись к этому повороту событий с особым энтузиазмом и энергией. На примере двух моих теть и дяди родители прекрасно знали о материальных трудностях, с которыми могут столкнуться музыканты. Более того, уверен, что мой отец — изобретатель и электротехник — хотел бы, чтобы я пошел по его стопам.

Тем не менее, они проявили снисходительность и практичность, купив фортепиано: ничто не могло принести мне большего удовольствия. Мы переехали в другой район Лос-Анджелеса, и когда грузчики переносили фортепиано в новый дом, до того, как его поставили на ножки, я шел рядом с ними и играл наизусть пьесу Виктора Герберта «Восточная».

Моим новым преподавателем стала тетя Феба, которая учила меня чтению нот с листа. Она испытывала к этому особый интерес, за что я ей очень

---

[1] Основой текста этой статьи послужила лекция, которую Кейдж прочел в колледже Вассар в 1948 году. В своем выступлении автор сообщил о намерении написать беззвучную пьесу и других своих проектах. Впервые статья была опубликована весной 1992 года в журнале «Musicworks» №52. Данный текст переведен по изданию: *Cage J.* A Composer's confessions (1948) // John Cage: Writer / ed. by R. Kostelanetz. N. Y., 1993. P. 27–44.

[2] Виктор (Август) Герберт (1859–1924) — американский композитор, дирижер и виолончелист ирландского происхождения, автор многочисленных оперетт, опер и инструментальных сочинений.

признателен. Кроме того, тетя расширила мои представления о музыке XIX века, хотя не уделяла внимания современным композиторам. «Испанские танцы» Мошковского мы играли вместе, а «Менуэт in G» Падеревского я исполнял соло. Изучаемая музыка была разделена по степени технической сложности, предъявляемой исполнителю: эта — для первого года, другая — для второго, третьего, четвертого.

Позднее со мной занималась педагог и композитор Фанни Чарльз Диллон[3]. Она научила меня играть «Венгерский танец №5» Брамса, но моей тете Фебе не понравилась интерпретация мисс Диллон.

Помню, как впадал в отчаяние всякий раз, когда тетя Феба или мисс Диллон играли на фортепиано для меня или на концерте. Они были способны исполнить фантастически сложную музыку, и мысль о том, что я никогда не смогу играть так же, как они, вызывала у меня чувство собственной неполноценности.

Я бросил уроки фортепиано и вернулся к «сезаму», который открыла для меня тетя Феба — чтению нот с листа. Музицирование, а также библиотечный абонемент изменили мой взгляд на музыку. Теперь она простиралась не от первого до четвертого года обучения, а от А до Я. Конечно, тетя предостерегла меня от музыки Баха и Бетховена (Моцарт вообще не упоминался), да и в своих замечаниях относительно Венгерского танца Брамса тоже упоминала о той стороне его творчества, которая, по ее мнению, мне бы не понравилась. Поэтому я ограничил свою любознательность второстепенными композиторами прошлого столетия. Я столь сильно увлекся музыкой Грига, что некоторое время ничего, кроме нее, не играл. Я даже думал посвятить свою жизнь исполнению исключительно произведений Грига, которые казались мне не слишком трудными и которые я обожал.

Это был мой первый честолюбивый замысел. Ни один из школьных предметов не стал делом всей моей жизни. Посещая церковь, я, конечно, думал, что стану священником. Но это чувство не было глубоким, поэтому исчезло после двух лет обучения в колледже. Я попался в сети слишком свободного американского образования и в самом деле не знал, чем заняться. Одно я знал точно: продолжать учебу в колледже смысла не имело. Поэтому я убедил своих родителей отправить меня на год в Европу, сообщив им о своем намерении стать писателем, для которого «жизненный опыт» определенно был бы полезнее образования.

Прожив месяц во Франции, я проникся ощущением, что вся она — это готическая архитектура и ничто иное. Поэтому следующий месяц я провел в библиотеке Мазарэн, изучая каменные балюстрады XV века. Один профессор из колледжа, будучи в Париже проездом и узнав, чем я занимаюсь, образно говоря, пнул меня под зад и помог устроиться на работу в мастерскую современной архитектуры. Тот заставлял меня в свободное от его поручений время рисовать греческие колонны. Однажды он сказал: чтобы стать архитектором, нужно полностью посвятить свою жизнь архитектуре, то есть отдавать ей все свое время. На следующий же день я сообщил ему, что не могу так поступить, ибо на свете есть много вещей, которые мне нравятся не меньше, чем архитектура, а также много вещей, которые я еще не знаю, но хочу узнать.

[3] Фанни Чарлз Диллон (1881–1947) — американская пианистка, композитор и педагог.

Однажды вечером в доме баронессы д'Эстурнель де Констант меня попросили поиграть на фортепиано. Баронессе мое исполнение показалось очень плохим, но не лишенным музыкальности. Она предложила устроить мне уроки у Лазара Леви[4], который преподавал в консерватории. Он начал учить меня играть сонату Бетховена и настоятельно рекомендовал посещать концерты, в особенности из музыки Баха. Раньше я никогда не ходил на концерты, а теперь делал это каждый вечер. На одном из них я услышал несколько сочинений современных композиторов — Скрябина, Стравинского. Помимо этого в Париже я познакомился с современной живописью.

Современная живопись и музыка нашли во мне непосредственный и восторженный отклик, но притом не вселили робости: я был уверен, что если другие могут создавать такие произведения, то и я могу.

В течение трех последующих лет я, уехав из Парижа, много путешествовал, а затем вернулся в Калифорнию, застав Великую депрессию в полном разгаре, но все это время я рисовал картины и писал музыку без помощи профессионального художника или музыканта.

Я очень мало помню о своих первых усилиях в области композиции, за исключением того, что ранние сочинения не обладали ни эмоциональной привлекательностью, ни выразительной силой. Они были созданы на основе математических вычислений, столь сложных, что в результате музыкальное произведение оказывалось очень коротким. Следующие пьесы были написаны на тексты и без какой-либо арифметики: мое вдохновение парило на крыльях Эсхила и Гертруды Стайн[5]. Я импровизировал на фортепиано, а затем старался записать то, что получалось, пока не забыл. Очевидные недостатки этого метода вызвали необходимость в доскональном изучении книг Эбенезера Праута[6] о гармонии, контрапункте и музыкальной форме. Желая стать современным композитором, я так искажал свои решения предлагаемых автором упражнений, что они приобретали вымученный вид.

Я упоминал о Великой депрессии, еще продолжавшейся в момент моего возвращения из Европы. Хотя приобретенный мною опыт не подготовил меня к тому, чтобы зарабатывать себе на жизнь, теперь я вынужден был делать это. Я читал лекции о современной музыке и живописи. Я поместил объявление о лекциях молодого человека, увлеченного всеми видами современного искусства. Я признавал, что не имею представления о своем предмете, но обещал, что каждую неделю буду узнавать так много, как только смогу. Таким образом я познакомился с большим количеством современной музыки. Несложные произведения я играл на своих лекциях сам, в других же случаях использовал грамзаписи. Когда пришло время рассказывать о музыке Арнольда Шёнберга, я попросил Ричарда

[4] Лазар-Леви, Лазар Леви (1882–1964) — французский пианист и педагог, автор инструментальных сочинений, редактор фортепианных произведений Баха, Шуберта, Шумана и Шопена.

[5] Гертруда Стайн (1847–1946) — американская писательница, поэтесса, использовавшая нетрадиционные поэтические формы и выразительные приемы.

[6] Эбенезер Праут (1835–1909) — английский музыкальный теоретик, композитор, редактор, автор нескольких крупных исследований в области полифонии, инструментовки, формы.

Булига[7], жившего тогда в Лос-Анджелесе, сыграть Три пьесы ор. 11, узнав, что год назад он впервые исполнил это сочинение в Берлине. Он, естественно, отказался. Тем не менее, я познакомился с великим музыкантом, ставшим впоследствии моим другом и учителем. Сказав, что он не может научить меня сочинять музыку, поскольку он не композитор, Булиг, однако, согласился дать оценку моим произведениям. Первые пьесы, которые я показал ему, по его словам, не были написаны вовсе. И тогда он высказал такую идею, что композиция — это соединение звуков таким способом, чтобы они сочетались друг с другом, то есть служили общему замыслу. Однажды, когда я пришел к нему домой на полчаса раньше положенного, он закрыл дверь перед самым моим носом, сказав, чтобы я приходил вовремя. С собой у меня было несколько библиотечных книг, которые я решил сдать, в результате чего вернулся к Булигу получасом позже назначенного времени. Тогда он около двух часов рассказывал мне о времени: насколько оно важно для музыки и как за ним нужно внимательно следить, особенно тем, кто посвятил себя искусству.

Наконец наступил день, когда Булиг посмотрел одну из моих пьес и сказал, что больше не сможет мне помочь. Он предложил отправить мои сочинения Генри Кауэллу, который мог бы их опубликовать в своем издательстве «Новая музыка». Поддержка Булига заставила меня бросить живопись, и с тех пор я стал думать, что все время, которое у меня есть, нужно посвятить музыке. Я разработал строгий контрапунктический метод композиции. Два голоса, включающие хроматические ряды из 25 звуков (т. е. в диапазоне двух октав) и имеющие 13 общих звуков одной октавы, должны были двигаться таким образом, чтобы ни один звук из одного голоса не появлялся в другом до тех пор, пока не пройдут по крайней мере 11 других, и чтобы ни один звук не повторялся в одном и том же голосе, пока не будут использованы все 25.

Я отправил свои сочинения Генри Кауэллу, и он предложил мне исполнить их в Сан-Франциско на собрании Общества новой музыки. Это было очень волнующе, но когда я приехал в Сан-Франциско, уставший от переезда на попутках, но полный надежд, то обнаружил, что инструменталисты не ознакомились с моей музыкой, для чтения же с листа сочли ее слишком трудной. Но я встретился с Генри Кауэллом и сыграл ему свои сочинения на фортепиано. Он заметил, что мне следовало бы позаниматься у Шёнберга, так как, несмотря на то, что я использовал 25 звуков, моя музыка была близка 12-тоновой. Он назвал мне имя ученика Шёнберга, Адольфа Вайса[8], и предложил сначала позаниматься у него. В то время я очень хотел заниматься композицией, ибо, работая самостоятельно и развивая свои собственные идеи, я испытывал чувство одиночества и отдаленности от основного направления музыки. Кроме того, мои сочинения, хотя и казались организованными, однако не доставляли слушателю удовольствия.

Следующий год я провел в Нью-Йорке, изучая гармонию у Адольфа Вайса и ритм у Генри Кауэлла, а затем в течение двух лет в Калифорнии я брал уроки контрапункта у Арнольда Шёнберга.

---

[7] Ричард Булиг (1880–1952) — американский пианист и педагог, один из первых в США исполнителей музыки Шёнберга.

[8] Адольф Вайс (1891–1971) — американский композитор и фаготист немецкого происхождения, учивший у Шёнберга и использовавший в своей музыке 12-тоновую технику.

Мне нужно было делать столько упражнений, что времени для сочинения оставалось мало. То немногое, что я написал, было атональным и основывалось на 12-тоновых рядах. Тогда меня восхищала теория 12-тоновости, однако мне не нравилось, как звучит додекафонная музыка. Я придумал новый метод сочинения, который состоял не только в том, чтобы установить порядок следования 12-ти высот, но и разделить ряд на несколько статичных, неизменных мотивов, имеющих свои собственные ритмические фигуры. Этот метод привел к всеобъемлющей взаимосвязи между ритмическим и звуковысотным элементами. Пьесы, написанные на основе этого метода, вызвали интерес у моих друзей, особенно у покойной Галки Шейер. Она пригласила своего знакомого, Оскара Фишингера[9], создателя абстрактных кинофильмов, чтобы он послушал мою музыку. Он говорил мне о том, что называл духом, присущим материалу, и утверждал, что звук дерева отличается по своему духу от звука стекла. На следующий день я начал писать музыку для ударных инструментов.

Я сразу убедился, что, хотя 12-тоновая музыка безупречна с точки зрения теории, использование в ней инструментов, созданных для музыки тональной, привело к тому, что ее приходилось сочинять скорее «от противного», нежели непосредственным образом: следовало постоянно избегать гармонических соотношений, естественных для инструментов «тональных», которые 12-тоновая музыка не столько использует, сколько узурпирует. Я был уверен, что для атональной музыки необходимы новые, подходящие именно для нее инструменты.

Я написал Квартет для четырех ударников. У меня не было никаких идей насчет того, как он будет звучать, и даже того, какие инструменты нужно использовать. Тем не менее, я уговорил трех человек потренироваться со мной в исполнении этого сочинения, и мы стали использовать то, что попадалось под руки: стучали по столам, книгам, стульям и т. д. Когда нам надоели эти звуки, мы оккупировали кухню и тренировались на кастрюлях и сковородках. Несколько походов на мусорные свалки и склады пиломатериалов привели к обогащению нашего инструментария за счет тормозных барабанов от автомобилей, труб различной длины, стальных колец, брусков твердой древесины. В результате экспериментирования в течение нескольких недель партитура Квартета была завершена. В его состав входили найденные нами инструменты, а также педальные литавры и китайский гонг, которые в некоторой степени придавали общему звучанию традиционный характер.

Сама по себе идея писать музыку только для ударных инструментов принадлежала не мне. Я слышал «Ионизацию» Вареза и «Три танцевальных движения» Уильяма Рассела[10]. Кроме того, благодаря Генри Кауэллу у меня была возможность ознакомиться с многочисленными записями музыки различных стран Востока. Не думаю, что музыка для ударных инструментов имитирует или воссоздает экзотическую музыку, скорее она уходит своими корнями в нашу собственную культуру: Луиджи Руссоло и итальянские футуристы, которые приблизительно в 1912 году опубликовали манифест «Искусство шума» и провели множество

[9] Оскар Фишингер (1900–1967) — немецкий художник, режиссер абстрактного кино, мультипликатор.

[10] Уильям Рассел (Вагнер) (1905–1992) — американский композитор, джазовый музыкант, музыковед и продюсер, автор музыки для ударных инструментов и исследований о джазе.

концертов в Италии, Франции и Англии, в своих пьесах использовали машины, специально разработанные для воспроизведения желаемых шумов. Известные сочинения Генри Кауэлла, Эрнста Тоха[11], Дариюса Мийо и других принадлежат этой же традиции. Термин «ударный» в данном случае не означает, что все звуки получены в результате удара или стука. Он используется в широком смысле для обозначения звуков, в том числе шумов, как противоположности музыкальных (в обычном смысле слова) тонов. Следовательно, так как историю современной музыки в целом можно назвать историей освобождения диссонанса, то новую музыку — этапом на пути освобождения всех слышимых звуков от ограничений, наложенных музыкальными предубеждениями. Отдельный звук сам по себе ни музыкален, ни антимузыкален. Это просто звук. И неважно, какого рода этот звук, — он может стать музыкальным, если его поместить в музыкальную пьесу. Такая точка зрения требует несколько уточнить то определение музыки, которое давала моя тетя Феба. Она говорила, что музыка создана из мелодии, гармонии и ритма. Теперь же мне кажется, что музыка — это организация звука, организация любых звуков любыми средствами. У этого определения есть преимущество: оно охватывает собой всю музыку, даже ту, в которой не используется гармония, — а такая музыка, без сомнения, составляет бóльшую часть из той, что была создана на Земле (ведь сюда включается вся восточная музыка, вся ранняя и средневековая музыка нашей культуры, а также большая и значительная часть наших современных произведений).

Как и многие другие до меня, от Руссоло до Вареза, я с нетерпением ожидал исследования звука *посредством новых технологий* — машинного оборудования, электричества, кино и фотоаппаратуры, — изобретения новых приспособлений и новых инструментов. Однако я заставлял себя быть терпеливым, поскольку знал, что необходимое оборудование либо вовсе не существовало, либо было недоступно, а если и имелось в продаже, то стоило очень дорого и находилось под контролем крупных коммерческих компаний. Поэтому я решил работать со всеми средствами, какие только встретятся на моем пути, и всегда держать ухо востро в поисках нового звука.

К счастью, меня приняли на факультет Корнуоллской школы в Сиэтле (штат Вашингтон), где я обнаружил огромную коллекцию ударных инструментов и хорошо оборудованную звукозаписывающую студию. За несколько месяцев я собрал группу исполнителей и организовал первый концерт музыки исключительно для ударных инструментов. Прозвучали сочинения Уильяма Рассела, Джералда Стренга[12], Рея Грина[13] и мои собственные. До следующего концерта, который состоялся шесть месяцев спустя, я написал письма многим композиторам с перечислением имевшихся у нас инструментов и предложением прислать

[11] Эрнст Тох (1887–1964) — австрийский композитор, пианист и педагог, переехавший в США в 1935 году, автор сценических, оркестровых, вокальных и камерно-инструментальных произведений и музыки для кино.

[12] Джералд Стренг (1908–1983) — американский композитор, ученик и ассистент Шёнберга, автор инструментальной, электронной и записанной на магнитной ленте музыки, статей об электронной музыке и акустике.

[13] Рей (Бернс) Грин (1908–1997) — американский композитор и издатель, автор сценической (танцевальной), оркестровой и камерно-инструментальной музыки.

свои партитуры. Таким образом, репертуар для ударных инструментов с 1934 по 1940 год расширился от 3–4 пьес до приблизительно пятидесяти.

Доступ к звукозаписывающей студии Корнуоллской школы дал мне возможность написать серию произведений под названием «Воображаемые пейзажи». В них использовались записи постоянных и переменных частот на патефонном диске, скорость вращения которого могла меняться. Время звучания контролировалось опусканием и поднятием звукоснимателя. Подобное применение записывающего оборудования служило скорее творческим целям, чем обычной репродукции. У меня также была возможность поработать с тихими звуками, которые можно услышать с помощью усилителей.

Одна из важнейших проблем, с которой сталкиваются американские композиторы, состоит в том, как хотя бы один раз исполнить написанную ими музыку. Я встречал очень многих, кто познал горечь и одиночество, работая в своих студиях. Для себя я решил эту проблему таким образом, что писал музыку, которую могли исполнить образованные музыканты-любители, люди, не достигшие в своем инструментальном мастерстве профессионального уровня и, тем не менее, готовые потратить время, чтобы получить удовольствие от исполнения музыки вместе со своими друзьями. Число людей, быстро становившихся виртуозами, вероятно, зависело от естественного и некоммерческого характера всей обстановки. Также проблема исполнения для меня и многих других композиторов решалась благодаря современным танцорам, которые всегда были ненасытными потребителями современной музыки.

В основном я сочинял музыку к уже готовой современной танцевальной постановке. Это значит, что я ориентировался на расчеты, сделанные танцором. Этих расчетов для организации целого, особенно с музыкальной точки зрения, всегда не хватало: 3 такта на $^4/_4$, за ними следует такт на 5, 22 удара в новом темпе, пауза и 2 такта на $^7/_8$. Думаю, эта неупорядоченность привела меня к идее структурного ритма.

В тональной музыке от Скарлатти до Вагнера структурным элементом была гармония. Она служила средством, скреплявшим части композиции. До того момента я из 12-тоновой музыки заимствовал технику ряда, подразумевающую определенный порядок следования звуков в ряду, соблюдаемый для композиционных целей. Этот метод, как и интервальный контроль в контрапункте, очень удобен, но в первую очередь связан скорее с развертыванием пьесы от ноты к ноте, чем с соотношением крупных или мелких частей композиции с целым.

Если исходить из того, что четырьмя физическими свойствами звука являются высота, громкость, тембр и длительность, то можно сказать, что гармония и интервальная основа контрапункта выведены из одного лишь человеческого разума и его мыслительного процесса, а не из физических свойств звука. Этим, между прочим, можно объяснить интеллектуальный, даже психоаналитический и нечувственный характер 12-тоновой музыки. Что же касается звуков ударных инструментов, то очевидно, что по своей природе они большей частью неопределенны по высоте, но независимы по длительности. Например, ни один человек не в силах заставить звук от удара по деревянной колодке длиться дольше, чем он длится по природе.

Итак, два фактора привели меня к идее структурного ритма: физическая природа материалов, с которыми я имел дело, и опыт, полученный в процессе создания музыки с учетом отрезков времени, указанных мне современными танцорами.

Кроме того, я мог подойти к этой проблеме объективно, основываясь на эстетической позиции, которой я в то время придерживался. Нужно не удовлетворять свою страсть к самовыражению, а просто заниматься организацией материала. Я понимал, что выражение в двух его ипостасях, первая из которых обусловлена личностью композитора, вторая — природой самого материала и контекстом, неизбежно, но чувствовал, что оно сильнее и ощутимее, когда к нему не стремятся сознательно, а просто позволяют ему проявиться естественно. Я чувствовал, что у художника есть моральная обязанность перед обществом живо откликаться на современные духовные потребности; уверен, что если он будет это делать, сколь бы смутны ни были представления о том, как это должно делаться, его работа сама собой принесет пользу другим. Любая скрытая надежда на то, что я мог свободно овладеть выразительностью в музыке, угасла во мне из-за моей связи с современным танцем. Мне постоянно нужно было сочинять подходящие и выразительные музыкальные аккомпанементы.

Перейду к характеристике своей «Первой конструкции (в металле)», основанной на принципе ритмической структуры, которого я буду придерживаться 10 последующих лет.

Композиция состоит из 16 частей по 16 тактов. Каждая 16-тактовая группа включает 5 фраз по 4, 3, 2, 3 и 4 такта. Таким же образом 16 частей целого делятся на 5 крупных секций в том же соотношении: 4, 3, 2, 3, 4. Разница между данной ритмической структурой и системами индийского тала[14] состоит в том, что последняя связана с пульсацией и не представляет собой замкнутую структуру, тогда как описываемая здесь, возникшая независимо, исходит из фразировки композиции, имеющей определенное начало и конец. Я называю этот принцип микро-макрокосмическим, потому что мелкие части соотносятся друг с другом в тех же пропорциях, что и крупные. Тождество количества тактов и количества частей, или, другими словами, наличие квадратного корня из целого — это важнейшее условие, в том случае, если необходимо отразить большое в малом и малое в большом. Я понимаю, что возможны и другие ритмические структуры. Когда я впервые использовал свой принцип, то посчитал его элементарным из-за его совершенной симметрии. Однако выяснилось, что его возможности неисчерпаемы, поэтому я никогда не отступал от этого принципа с тех пор, как обнаружил. Определенные пропорции частей, естественно, представляют собой особый аспект каждой композиции. Так, например, описываемое здесь сочинение характеризуется пропорцией 4, 3, 2, 3, 4. Можно заметить, что первое ее число — 4 — равняется количеству следующих за ним чисел: 3, 2, 3, 4. Это обусловливает такую ситуацию, когда экспозиционное проведение четырех можно продолжить их развитием в четырех последующих секциях (другими словами, это — сонатная форма без репризы). Что касается деталей композиции, то я

[14] Тала (санскр. — «хлопо́к») — термин индийской музыки, обозначающий практику маркирования музыкального метра с помощью жестов или ударных инструментов, а также сами по себе различные метрические схемы.

твердо придерживался метода звукового ряда, который использовал раньше. Однако я свел музыкальный материал до 16 звуковысотных и 16 ритмических фигур.

Следующий шаг, как и все другие в моем творчестве, был сделан неожиданно. Сивилла Форт[15], балерина, позднее сотрудничавшая с Кэтрин Данэм[16], попросила меня написать музыку к своей хореографической постановке. Она выступала в театре, в котором не было места за кулисами, чтобы разместить ударные инструменты; вместе с тем ее танец *Вакханалия*, напоминавший об ее африканском происхождении, наводил на мысли об использовании ударных инструментов. Однако в практических целях я вынужден был ограничить себя одним фортепиано. В течение нескольких дней я импровизировал в поисках подходящего решения. Мне ничего не понравилось, и, поняв, в конце концов, что проблема заключалась в самом звучании фортепиано, я решил изменить его, поместив предметы на струнах и между ними.

Так родился подготовленный рояль, который представлял собой обычный концертный рояль со струнами, приглушенными различными — металлическими, резиновыми, деревянными, пластиковыми и волокнистыми — материалами. В результате получился оркестр ударных инструментов, необычный по звучанию, близкий по громкости клавесину и полностью контролируемый кончиками пальцев пианиста. Инструмент дает возможность создать мелодию, в которой применяются звуки, значительно отличающиеся друг от друга по тембру: насколько я знаю, это действительно новая возможность. Аналогами являются техники пения, в которых применяется различный звуковой колорит, как, например, в Йей-бе-чаи индейцев навахо[17], а также игра на струнных инструментах с использованием всего разнообразия их звуковых возможностей (в музыке всех стран и эпох от древнего Китая до Антона Веберна).

На самом деле идея приглушения инструмента, как всем известно, не нова. Нам знакомо использование сурдин при игре на медных духовых инструментах и скрипке. Джазовые музыканты из Нового Орлеана изменяли звучание фортепиано, помещая бумагу между струнами. Генри Кауэлл, использовавший кулаки и предплечья во время игры на клавиатуре фортепиано, также приглушал струны своими пальцами и ладонями. В музыкальных обществах, исполнявших музыку Баха, при отсутствии клавесина к молоточкам пианино прикрепляли канцелярские кнопки для воспроизведения необходимого звучания.

---

[15] Сивилла Форт (1917–1975) — афроамериканская балерина, педагог и хореограф, совмещавшая в своих постановках модернистский стиль и танцевальную технику Африки, Гаити и Тринидада.

[16] Кэтрин Данэм (1909–2006) — афроамериканская танцовщица, хореограф, антрополог, культуролог, педагог и крупный общественный деятель, основательница танцевальных коллективов и творческих центров, в том числе собственной Компании Кэтрин Данэм — первой афроамериканской труппы современного танца, гастролировавшей более чем в 50 странах мира.

[17] Стиль пения индейцев навахо, характеризующийся напряженным гнусавым звучанием в среднем и высоком регистрах с вкраплениями фальцетных тонов и разнообразными голосовыми эффектами, создаваемыми для украшения гласных звуков и слогов. Тексты песен навахо часто представляют собой ряд по-разному комбинируемых во время пения слогов, например, «хе-йо-уи-чи-на-йо» или «хе-не-йо-уи-чи-не». Темброво-красочная орнаментация звуков используется и при речитации текста строф на основе двух-трех высот.

Кроме того, подготовленное фортепиано дает возможность использовать микротоны, то есть звуки с разницей по высоте менее полутона. Это доставляет слушателям удовольствие, которое долгое время существовало благодаря джазу, народному или восточному искусству, но практически исчезло из стандартизированной серьезной музыки за исключением сочинений Алоиза Хабы, Хулиана Карилло[18] и Гарри Парча, использовавших $^1/_4$-тоны, $^1/_8$-тоны, $^1/_{16}$-тоны и даже 43 ступени в октаве. Не могу не упомянуть здесь об одном из ведущих нью-йоркских оперных дирижеров, недавно вернувшемся из Европы и заявившем, как сообщается в *Sunday Times*, что в области европейской оперы ничего нового не произошло, если не считать недавние четвертитоновые сочинения Алоиза Хабы (Чехословакия), которые, само собой разумеется, не вызвали бы интереса в Америке.

Многие из важнейших качеств подготовленного фортепиано открывались мне лишь с течением времени. Сперва я не знал, к примеру, что нужно очень точно вымерять местоположение предмета между струн, а чтобы повторить полученный результат, необходимо сохранить те же шурупы и болты, что использовались в первый раз. В начале же я знал лишь радость непрестанных открытий. Эта радость осталась неизменной и по сей день, потому что возможности безграничны.

С того момента я включился в подготовку концертов для ударных инструментов. Несколько выступлений состоялось в университетах северо-западной части страны. Концерты прошли в Беннингтоне, когда тот был в составе Миллз-колледжа[19]; следующим летом я снова посетил Миллз вместе с Лу Харрисоном. Он написал не меньше половины из упоминавшихся мною произведений для ударных инструментов. Общие музыкальные интересы сделали нас наилучшими друзьями. Подобно тому, как погода никогда не устает от возвращения времен года, Лу и мне никогда не надоедает снова и снова вместе обсуждать проблемы музыкальной композиции.

На протяжении всего следующего года я писал письма и встречался с людьми с целью найти спонсоров для организации Центра экспериментальной музыки. Этот центр должен был стать тем местом, где продолжилась бы работа с ударными инструментами и где она дополнялась бы результатами тесного сотрудничества между музыкантами и звукоинженерами, чтобы музыкальные возможности постоянно обновлялись благодаря новому техническому оборудованию, композиторы постоянно узнавали бы о новых инструментах, а концерты проходили бы регулярно. Думаю, такое активное взаимодействие музыки и науки обогащало бы и разнообразило всё музыкальное творчество.

Несмотря на то, что я обращался во многие университеты, фонды, компании и ко многим людям, ничего не получилось. Хорошо помню свою двухчасовую беседу в компании *Metro-Goldwyn-Mayer* с Дугласом Шиерером, главой отдела звукорежиссуры. Он показал мне комнату, где хранится коллекция звукозаписей к кинофильмам и вспомогательное оборудование: световые столы, устройства

[18] Хулиан Карилло (1875–1965) — мексиканский композитор, скрипач, дирижер и музыковед, разработавший теорию микротоновой музыки, называемой им «Тринадцатым звуком».

[19] Беннингтон-колледж и Миллз-колледж объединялись на летнее время.

для записи на фотопленку, фильмофонографы и техника, с которой композитор мог бы сочинять музыку так же, как художник рисует картины, то есть непосредственно. Я попросил разрешения пользоваться этой комнатой несколько часов в день. Но это было невозможно, учитывая политику Голливуда, и двери передо мной закрылись.

Я вернулся в Сан-Франциско и вместе с Лу Харрисоном выступил на концерте из наших собственных сочинений для ударных инструментов. Для подходящего завершения этого вечера мы написали пьесу под названием «Двойная музыка», которое означало, что мы сочинили ее вдвоем. Мы делали это так: каждый из нас работал независимо от другого, учитывая согласованное время звучания и используя выбранный инструментальный состав. Результат не потребовал никаких изменений, и я убедился, что, идя таким путем, можно приобрести массу полезного опыта. Характерные черты отдельной личности исчезают почти полностью, и их, через посредство музыки, заменяет ощущение естественного дружелюбия, которое создает настроение праздника. Таким образом, я предлагаю данный метод композиции как решение современных музыкальных проблем России. Что другое могло бы лучше охарактеризовать демократический взгляд на жизнь?

Попытки основать Центр экспериментальной музыки сделали меня целеустремленным, а концертные выступления приучили к публике, количество которой всё увеличивалось. Естественным следствием этого стал переезд в Нью-Йорк — центр и «рыночную площадь» страны. Позднее, когда Лу Харрисон переехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк, Шёнберг спросил его, почему он уехал на Восток. Тот ответил, что не знает. Тогда Шёнберг сказал: «А! Ты стремишься к славе и успеху. Удачи! Изучай Моцарта каждый день».

По пути в Нью-Йорк я остановился в Чикаго, где дал концерт в Чикагском клубе искусств, а затем провел урок, посвященный экспериментам со звуком, в Школе дизайна Мохоли-Надь[20]. Урок ограничился теорией, ибо школа находилась в одной огромной комнате, разделенной на несколько секций, и любой звук мешал другим занятиям.

Пока я был в Чикаго, радиокомпания Си-Би-Эс поручила мне сделать радиопередачу вместе с Кеннетом Патченом[21]. Патчен написал сценарий под названием «Город носит широкополую шляпу». Моя идея заключалась в том, чтобы использовать звуковые эффекты, созданные на радиостудиях, но не в качестве эффектов, а как звуки — то есть как музыкальные инструменты. Мне казалось, что это было бы подходящим аккомпанементом к пьесе, так как представляло бы собой организацию звуков, типичных для ее сюжетного контекста. Звукооператор был приятным человеком, и я попросил продемонстрировать все возможности. Он был слишком занят, но сказал, что возможно все. Поэтому я написал 250-страничную партитуру для инструментов, тембр, громкость и относительную высоту которых я указал, но их наличие лишь предполагал. За неделю до передачи, которая должна была транслироваться на всю страну, я

[20] Ласло Мохоли-Надь (1895–1946) — американский художник и дизайнер венгерского происхождения.

[21] Кеннет Патчен (1911–1972) — американский поэт и писатель, экспериментировавший с прозаическими и поэтическими формами и соединявший вербальное искусство с визуальным и музыкальным.

принес партитуру на радиостанцию. Сотрудники сказали, что проект невыполним, и это, конечно, было правдой. Всю следующую неделю я почти не спал, сочиняя новую партитуру, в которой использовал уже знакомые мне ударные инструменты, звукозаписи и усиленные через микрофон тихие звуки, и репетируя с шестью исполнителями.

С Запада и Среднего Запада страны в Чикаго пришло несколько писем восторженных слушателей. Потому я приехал в Нью-Йорк с надеждой, что высшее руководство компании Си-Би-Эс примет меня с распростертыми объятиями. Но слушатели Восточного побережья США, приславшие письма в редакцию, не оценили передачу. И в компании, решив, что я зашел слишком далеко, меня не поддержали.

Первое, чем поражает Нью-Йорк, это невероятное количество событий. Например, в Сиэтле могла проходить выставка современной живописи, но она продолжалась лишь месяц и была единственной, поэтому мы многократно посещали ее, размышляя, обсуждая и высказывая свое мнение о ней. Мы могли исполнять музыку, у нас даже было время на простые развлечения. В Нью-Йорке же всё по-другому. Здесь так много художественных выставок, концертов, вечеринок, театральных представлений, телефонных звонков — такая череда дел, что просто чудо, что никто не сходит с ума. Когда я прибыл туда, война шла полным ходом; я стал работать в библиотеке и проводил исследования, связанные с секретным правительственным проектом (спешу заметить — это была не атомная бомба). Я писал много музыки для современных танцоров. Организовав группу из двенадцати исполнителей, я выступал с концертами из сочинений для ударных инструментов в Лиге композиторов и Музее современного искусства. В Нью-Йорке очень трудно было собрать двенадцать музыкантов и провести репетицию, не будучи связанным с каким-либо учреждением или коммерческим проектом, и при таких обстоятельствах у нас было около 30–40 репетиций. Сейчас я не могу понять, как нам это удавалось.

Будучи вовлечен в запутанные дела, связанные как с войной, так и с обычной жизнью большого города, я начал понимать разницу между большим и малым, крупными организациями и двумя людьми, которые в комнате одни. Два моих сочинения, исполненные на концерте в Музее современного искусства, показывают, в чем состоит эта разница. В одном из них, «Третьем воображаемом пейзаже», использованы сложные ритмические контрасты и резко звучащие инструменты в сочетании с записями генератора шумов, скользящими электронными звуками, сиренами, оглушительными ударами и грохотом, а числовые соотношения ритмической структуры создают эффект дробности. Другое сочинение — четыре пьесы «Amores» — очень тихое и, по мнению моих друзей, приятное для слуха. Первая и последняя части предназначены для подготовленного рояля, впервые использованного здесь независимо от танца.

У меня было ощущение, что красота живет лишь в интимной обстановке, и абсолютно безнадежно пытаться думать и действовать впечатляющим образом в обстановке публичной. Это эскапистская позиция, однако я уверен, что избегание неблагоприятной ситуации скорее разумно, нежели глупо. Сейчас я полагаю, что гармония, чувства которой от природы у меня никогда не было, — это способ делать музыку впечатляющей, громкой и значительной, дабы

привлечь больше публики и увеличить кассовые сборы. Этого избегали на Востоке и в раннехристианском обществе, поскольку музыку считали не средством приобретения богатства и славы, а скорее служанкой удовольствия и религии.

В «Amores» воплощено состояние покоя между возлюбленными. В «Опасной ночи» — чувства одиночества и страха, возникающие из-за несчастной любви. «Книга музыки для двух фортепиано» связана с личными чувствами в меньшей степени, чем с моей идеей, касающейся Моцарта: в своей музыке он строго придерживается трех разных типов звукоряда — хроматического, диатонического и включающего ступени, отстоящие друг от друга на терцию и кварту. Время звучания «Книги музыки» — 30 минут; я использовал в нем ритмическую структуру, которую описал выше. Однако в данном случае число секций составляет 31, в каждой секции по 31 такту, кроме тех разделов, где меняется темп. Число тактов в таких случаях меняется соответственно — и это показывает, что основой композиции служит реальная продолжительность звучания, а не произвольные числовые отношения. Два фортепиано подготовлены с помощью разных материалов, но на одних и тех же струнах и в одних и тех же точках.

Из-за отсутствия традиционной гармонии в моей музыке она часто напоминает слушателям восточную музыку. Поэтому Управление военной информации использовало мою «Книгу музыки» во время войны как «Индонезийское приложение № 1», то есть когда не было никакой срочной работы, звукозапись транслировали по радио в южную часть Тихого океана с надеждой убедить местных жителей, что Америка положительно относится к Востоку.

Следующее мое сочинение, также для двух фортепиано, — «Три танца», на основе которых Мерс Каннингем[22] недавно поставил хореографический спектакль под названием «Dromenon». Принимая во внимание тему данного разговора — взаимосвязь между обществом и искусством, — меня можно простить за рекламу звукозаписи «Трех танцев», сделанной Американской звукозаписывающей компанией (*Disc Company of America*). Лу Харрисон в примечаниях к альбому со знанием дела рассмотрел структуру этого произведения, так что я не стану описывать ее здесь, тем самым снижая возможный объем продаж. «Три танца» были созданы из любви к хореографии — искусству, с которым я был долго связан. Поскольку идея этого сочинения родилась из мимоходом брошенного замечания Вирджила Томсона[23], я начал третий Танец цитатой из его «Симфонии гимнов» («Hymn Tune Symphony»), которую ее автор, из-за подготовки рояля, боюсь, не узнал.

Другая случайно высказанная, на этот раз Эдвином Денби[24], мысль, что короткие пьесы могут содержать в себе столь же много, что и длинные, два года назад привела меня к идее создания двадцати коротких «Сонат и интерлюдий», которые я еще не закончил.

---

[22] Мерс Каннингем (р. 1919) — американский танцор и хореограф, новатор, соединявший в своем стиле черты танца-модерн, абстракционизма, дадаизма, сюрреализма и вводивший в качестве хореографических элементов неклассические телодвижения и жесты человека.

[23] Вирджил Томсон (1896–1989) — американский композитор и музыкальный критик, автор сценических, оркестровых, вокальных и камерно-инструментальных сочинений, книг по истории и теории музыки.

[24] Эдвин Денби (1903–1983) — американский поэт, художник, автор сонетов и поэм.

Все они были написаны в моей новой квартире, расположенной на Ист-Ривер в южной части Манхэттена, задней стороной обращенной к городу и смотрящей на воду и небо. Тишина этого уединенного места в конце концов заставила меня задуматься над вопросом: с какой целью пишут музыку? К счастью, мне не нужно было решать этот вопрос одному. Лу Харрисон, а затем и Мертон Браун[25], тоже композитор и близкий друг, всегда были готовы поговорить со мной, задать мне и обсудить любой вопрос, касающийся музыки. Мы начали читать работы Ананды К. Кумарасвами[26] и познакомились с Гитой Сарабхаи[27], которая, как ангел, прибыла из Индии. Она занималась традиционной музыкой и рассказала о своем учителе, который говорил, что цель музыки — сосредоточивать ум. Лу Харрисон нашел один фрагмент из книги Томаса Мейса[28], написанной в Англии в 1676 году, где было сказано, что цель музыки — умерить и успокоить ум, делая его таким образом восприимчивым к божественным влияниям и направляя его чувства к добродетели.

После восемнадцати месяцев изучения восточной и средневековой христианской философии и мистицизма я начал читать работы Юнга об интеграции личности. Существуют две главные составляющие личности: сознание и подсознание, которые у большинства из нас разделены и рассредоточены по бесчисленным путям и направлениям. Назначение музыки, как и любого другого полезного занятия, состоит в том, чтобы помочь воссоединить эти отдельные составляющие друг с другом. Музыка способствует этому, обусловливая момент, когда ощущение времени и пространства утрачивается, множественность элементов, составляющих индивидуум, интегрируется, и личность становится цельной. Это происходит, только если в процессе звучания музыки человек не позволяет себе лениться и отвлекаться. Сегодня многие люди занимаются делами, которые не приносят им пользы, а, напротив, вредят, так как развивают одну из составляющих личности в ущерб другой. В результате возникает психологический дискомфорт, и, чтобы от него избавиться, люди делают перерыв в своих занятиях. В конечном же счете болезнь поражает весь организм. В этой связи позвольте заметить, что композитор может быть неврастеником (а будучи частью современного общества, он, вероятно, им и является), однако сочиняет он не благодаря неврастении, а скорее вопреки ей. Неврозы создают

[25] Мертон Браун (р. 1913) — американский композитор, ученик У. Риггера и К. Раггла, автор оркестровых и камерно-инструментальных сочинений, музыки к постановкам танца в стиле модерн. В 1940-х годах Браун сотрудничал с американскими хореографами, в 1950–1960-х работал в Риме и Неаполе, где были написаны и исполнены многие его оркестровые сочинения. По возвращении композитора в США в 1970–1980-е годы его музыка звучала в радиопередачах, многочисленных хореографических спектаклях и концертах в Новой Англии.

[26] Ананда К. Кумарасвами (1877–1974) — историк индийского искусства, преподававший в колледжах и университетах Европы и Америки, автор крупных исследований об искусстве стран Востока.

[27] Гита Сарабхаи — индийская певица и исполнительница на табле.

[28] Томас Мейс (1612/13–1706) — английский лютнист, композитор, автор трактата «Памятник музыке, или напоминание о лучшей практической музыке, как духовной, так и светской, когда-либо существовавшей в мире» (*Musick's Monument, or A Remembrancer of the Best Practical Musick, Both Divine and Civil, that has ever been know to have been in the World*; London, 1676).

преграды и препятствия. Быть способным сочинять — значит уметь преодолевать эти препятствия.

Если кто-то пишет музыку, как говорят на Востоке, *незаинтересованно*, то есть не ради денег и славы, а лишь из любви к самому сочинению, — то это интегрирующая деятельность, и в своей жизни он найдет полные и совершенные моменты. Иногда это достигается сочинением, иногда игрой на инструменте, иногда только слушанием. Это редко происходит с теми, кого я знаю, в концертном зале (хотя Лу Харрисон и Мими Уоллнер[29] несколько дней назад рассказали мне, что прослушивание пьесы Чарльза Айвза «Три места в Новой Англии» («Three Places in New England») в исполнении Бостонского симфонического оркестра доставило им большое удовольствие; то же самое произошло со мной и многими моими друзьями, когда мы около года назад слушали «Пять пьес для струнного оркестра» Веберна).

Не думаю, что дело тут в коммуникации (мы ведь вполне адекватно общаемся друг с другом с помощью слов) или же выразительности. Ни Лу и Мими в случае в Айвзом, ни меня в случае с Веберном нисколько не волновало, о чем эта музыка. Мы просто испытали чувство восторга. Я думаю, что ответ на этот вопрос состоит лишь в том, что когда композиторы сочиняли свою музыку, они были в согласии с самими собой. Исполнители были незаинтересованными до такой степени, что перестали стремиться произвести впечатление, а некоторые из слушателей в те короткие моменты восприятия музыки забыли самих себя, были захвачены музыкой и таким образом обрели самих себя.

Это те моменты полноты, которые может дать музыка, при условии, что слушатель способен сосредоточить на ней свой разум, то есть отдать взамен всего себя музыке; за эту огромную радость мы и любим искусство.

Поэтому я не верю, что важно каждое произведение в отдельности. Я не согласен с идеализацией шедевров. Я не в восторге от использования гармонии в целях подчеркивания и усиления музыкальной выразительности. Думаю, что история так называемого усовершенствования наших музыкальных инструментов — это история упадка, а не прогресса. Мне не важно, многочисленна ли публика и сохранятся ли мои сочинения для последующих поколений. Я считаю, что исходное положение сравнительно недавно сложившегося раздела философии, названного эстетикой, сформированные ею идеи гениальности и самовыражения, а также способы оценки искусства — достойны сожаления. Я не согласен с одним из наших самых исполняемых композиторов, чьи слова были процитированы в статье из недавней *Sunday Times* под названием «Сочиняя за деньги»: он сказал, что развитие современного индустриализма сегодня побудило его и может побудить других писать музыку. Я думаю, эту и другие идеи, о которых я только что разглагольствовал, можно, вместе с прочими, которые у меня не хватает хладнокровия сейчас упоминать, назвать полнейшей материалистической бессмыслицей и отбросить прочь. После того как с Нового года вступил в действие недавний запрет Петрилло (лидера Американской федерации музыкантов) на звукозаписи, я позволил себе пофантазировать насчет того, какого благотворного эффекта он добился бы, если бы имел власть и применил ее, запретив

[29] Уоллнер — девичья фамилия супруги Лу Харрисона, Мими Харрисон.

не только звукозаписи, но также радио, телевидение, газеты и Голливуд. Тогда мы наконец поняли бы, что фонографы и радио не являются музыкальными инструментами, а то, что пишут критики, относится к материи не музыкальной, но книжной; что нет большой разницы в том, что одному из нас нравится одна пьеса, а другому — другая: вековой процесс создания и использования музыки и нашего становления как цельных личностей благодаря этому созданию и использованию — вот что на самом деле ценно.

Ввиду того, что у меня такие взгляды, я искренне смущен тем, что бóльшая часть моей музыкальной деятельности была потрачена на поиск нового материала. Значимость его, по моему убеждению, в том, что он олицетворяет постоянную потребность нашей культуры в исследовании неизвестного. Пока мы не узнáем новое, эта потребность воспламеняет наши сердца. После узнавания пыл угасает, чтобы вновь вспыхнуть при мысли о новом неизвестном. Эта потребность в нашей культуре нашла выражение в новом материале, поскольку наша культура верит не в спокойствие духа, а в многообещающее отражение в вещах нашего собственного стремления к завершенности.

Однако до тех пор, пока в нас живо это желание — желание нового материала, новых форм, нового того и сего, мы должны искать способ удовлетворить его. У меня, например, есть несколько новых желаний; два из них могут показаться абсурдными, но у меня очень серьезное к ним отношение: первое — сочинить пьесу, состоящую из непрерывной тишины и продать ее компании «Мьюзак К°». Она займет 3 или 4 с половиной минуты — это стандартное время звучания музыки, записанной на граммофонную пластинку — и будет называться «Безмолвная молитва». В этой пьесе я воплощу одну идею, которую постараюсь сделать столь же притягательной, как цвет, форма и аромат цветка. Окончание будет незаметным. И второе — сочинить и исполнить композицию не для инструментов, а для 12 радио. Это будет «Воображаемый пейзаж №4». Дважды, когда мне заказывали написать музыку, сначала это было Общество Новой музыки, затем молодой солист-исполнитель, для которого я охотно написал бы пьесу для скрипки соло и двух радио, заказы отменялись, когда я раскрывал свой замысел. Этот опыт показал мне, насколько консервативны современные взгляды на музыку. По причине такого консерватизма мое третье желание покажется безобидным. Я снова хочу сочинить музыку для симфонического оркестра, как уже сделал в прошлом году, написав «Времена года» для балета Мерса Каннингема по заказу Балетного общества. Создание музыки для оркестра, по моему мнению, крайне экспериментальная работа, и звук флейты, скрипок, арфы, тромбона вызывает у меня самые заманчивые приключения. Я также хочу закончить свои «Сонаты и интерлюдии» для подготовленного рояля и с нетерпением ожидаю начала работы с Джозефом Кэмпбеллом[30] над несколькими операми, а также с Лу Харрисоном и Мертоном Брауном — над развитием методов создания «Тройной музыки» на основе синтеза используемой ими техники секундового хроматического контрапункта и моего принципа структурного ритма, дабы обеспечить возможность трем или четырем авторам сотрудничать при создании одной и той же пьесы.

[30] Джозеф Кэмпбелл (1904–1987) — американский мифолог, писатель и лектор, автор крупных работ в области «сравнительной мифологии» и религиоведения.

Удовольствие здесь приносит дружелюбное отношение и анонимность и, таким образом, сама музыка.

Мои желания и столь же сильные желания всех других композиторов, касающиеся не только нового материала и тому подобного, но также славы и денег, самовыражения и успеха, приводят музыку к ее сегодняшнему состоянию, — ни с чем не сравнимой, крайней разобщенности между композиторами и глубокого разлома между ними и обществом.

Через этот разлом сыплются оскорбления и комплименты. Преподаватели учат тому, чему могут, проясняя, а иногда затемняя атмосферу, которая в целом никак не откликается, и это понятно.

Теперь каждый из нас должен рассчитывать сам на себя. Раньше вера в Бога удерживала нас вместе и придавала смысл нашей деятельности. Когда мы перенесли эту веру сначала на героев, а затем на вещи, то начали расходиться в разных направлениях. Тот островок, на котором мы могли скрыться от столкновения с миром и о котором мы сейчас привыкли думать, что его больше нет, существует, как и всегда, в наших сердцах. Дорогой к этому конечному покою, который нам сегодня столь остро необходим, может служить любая интегрирующая деятельность, и одна из них — музыка, используемая должным образом.

Джон Кейдж

КАК ПОЯВИЛОСЬ ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО[1]

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

В конце 1930-х годов я работал аккомпаниатором на занятиях по современному танцу, проходивших в Корнуоллской школе в Сиэтле, штат Вашингтон. Эти занятия проводила Бонни Бёрд — участница хореографической труппы Марты Грэхем. Одной из ее учениц была выдающаяся танцовщица Сивилла Форт, ставшая позднее в Нью-Йорке ассистенткой Кэтрин Данэм. За три или четыре дня до своего концерта Сивилла попросила меня написать музыку к ее «Вакханалии». И я согласился.

В то время я работал в двух областях композиции: писал 12-тоновую музыку для фортепиано или инструментов оркестра (пройдя обучение у Адольфа Вайса и Арнольда Шёнберга), а также пьесы для ансамблей ударных инструментов — трех, четырех или шести исполнителей.

В Корнуоллском театре, где должна была выступать Сивилла Форт, места за кулисами было недостаточно. Оркестровой ямы тоже не было. Но зато перед сценой стоял рояль. Я не мог использовать ударные инструменты, хотя их африканский колорит соответствовал бы стилю танца Сивиллы, ибо группа ударных оставила бы слишком мало пространства для ее движений. Единственное, что мне оставалось, — написать музыку для фортепиано.

Я потратил день или больше, старательно пытаясь найти африканский 12-тоновый ряд, но безуспешно. Я понял, что неудача связана не со мной, а с фортепиано, и решил изменить его.

Я занимался не только у Вайса и Шёнберга, но и у Генри Кауэлла. Я часто слышал, как он играет на рояле и изменяет его звучание, защипывая или приглушая струны пальцами и руками. Особенно мне нравилось его исполнение пьесы «Банши». Сначала Генри Кауэлл нажимал педаль и закреплял ее клином

[1] Текст, написанный Кейджем в 1972 году, переведен по изданию: *Cage J.* How the Piano Came to be Prepared // *Cage J.* Empty Words. Writings '73–'78. Middletown, 1979. P. 7–9.

(или просил ассистента — иногда меня — сесть за клавиатуру и держать педаль), а затем, стоя у открытой крышки рояля, извлекал звуки путем трения пальцами или ногтями вдоль и ладонями поперек басовых струн. В другой пьесе, как мне помнится, он использовал штопальное яйцо, двигая его вдоль струн и играя при этом трель на клавиатуре, что создавало глиссандо флажолетов.

Решив изменить звучание фортепиано, чтобы написать музыку, соответствующую «Вакханалии» Сивиллы Форт, я пошел на кухню, взял плоскую тарелку для пирога, принес ее в гостиную и положил на струны. Я нажал несколько клавиш. Тембр фортепиано изменился, но из-за вибрации тарелка подпрыгивала, а трансформированные звуки быстро угасали. Я попробовал положить на струны предметы поменьше — гвозди. Они скользили вдоль струн и падали между ними. И мне пришло в голову, что шурупы или болты будут держаться на месте. Так и оказалось. Я пришел в восторг от того, что в результате одной препарации получаются два разных звука. Один — яркий и открытый, другой — тихий и приглушенный. Тихий возникал тогда, когда я нажимал левую педаль. Я написал «Вакханалию» быстро, будучи окрылен своим открытием.

Следующую пьесу для подготовленного рояля я написал не сразу. Лишь позже — в начале сороковых годов, в Нью-Йорке — из-за сложностей с организацией ансамбля ударных инструментов вне учебного заведения я некоторое время сочинял почти исключительно для подготовленного фортепиано.

Для Роберта Фицдейла и Артура Голда я написал два произведения для двух подготовленных фортепиано — «Три танца» и «Книгу музыки». Эти пьесы, а также «Опасная ночь», которую играл я, вошли в программу концерта, состоявшегося в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. На сцене стояло пять роялей, и каждый был подготовлен по-своему. В зале присутствовало лишь 50 слушателей, но среди них был Вирджил Томсон, написавший о концерте статью для журнала «Геральд Трибьюн», в которой выразил свое восхищение музыкой и ее исполнением. Это было самым первым выступлением Фицдейла и Голда. Позднее я сделал вторую редакцию «Трех танцев» для Маро Аджемяна[2] и Уильяма Масселоса[3].

В конце сороковых годов, когда я писал Концерт для подготовленного фортепиано и камерного оркестра, мне позвонил пианист, сыгравший «Опасную ночь» на одном из своих концертов в Южной Америке. Он попросил меня прийти в его студию и послушать игру. Я пришел. Выполненная им подготовка фортепиано оказалась настолько плохой, что заставила меня пожалеть о написании этой музыки.

Много лет спустя, во время гастролей по юго-западной части США с Танцевальной компанией Мерса Каннингема, пианист Ричард Бангер попросил меня оценить его исполнение пьесы «Опасная ночь». Я постарался избежать прослушивания, боясь подвергнуться суровому испытанию, и сослался на свою

---

[2] Маро Аджемян (1921–1978) — американский пианист армянского происхождения, в концертный репертуар которого входили сочинения А. Хачатуряна, Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, А. Хованесса, Л. Харрисона, Г. Шуллера, Э. Кшенека и многих других композиторов.

[3] Уильям Масселос (1920–1992) — американский пианист, выступавший с крупнейшими оркестрами мира под управлением П. Монтё, Л. Бернстайна, О. Клемперера, Л. Стоковского и Ю. Орманди и исполнявший как классическую, так и авангардную музыку.

занятость. Тем не менее, Ричард Бангер настоял на встрече. Когда я наконец услышал его игру, то был поражен тем, как он полюбил и понял музыку и как превосходно подготовил рояль.

Когда я впервые поместил предметы между струнами фортепиано, то мной руководило желание овладеть звуками (и получить возможность их повторить). Но когда музыка покинула пределы моего дома и стала переходить от одного фортепиано к другому, от одного пианиста к другому, выяснилось, что не только два исполнителя, но и два инструмента существенно отличаются друг от друга. В жизни, вместо возможности повторения, мы сталкиваемся с уникальными качествами и характеристиками каждого случая.

Подготовленное фортепиано, впечатления, полученные мной от работы друзей-художников, изучение дзэн-будизма, прогулки по полям и лесам в поисках грибов — все это научило меня получать удовольствие от вещей как они есть, как они происходят сами по себе, а не какими они предстают, находясь в подчинении, или какими вынуждены быть по принуждению.

Поэтому и мои сочинения начиная с пятидесятых годов становились все более индетерминированными. У меня есть две пьесы для подготовленного фортепиано такого рода — «34′46.776″ для пианиста» и «31′57.9864 для пианиста». Их можно исполнять по отдельности или друг с другом, а также с участием струнника, ударника и чтеца или без них. В этих фортепианных пьесах с названиями, соответствующими их длительности («свистящих», как их назвали мы с Дэвидом Тюдором, так как для создания дополнительных шумов, предусмотренных в партитуре, нам, из-за занятости рук, приходилось использовать свистки), объекты добавляются к первоначальной подготовке рояля и убираются непосредственно во время исполнения.

Подготовленное фортепиано сейчас живет своей собственной жизнью. Его используют многие композиторы, работающие в области как серьезной, так и популярной музыки. Написанное Ричардом Бангером руководство под названием «Хорошо подготовленный рояль» — заманчивое и привлекательное — издано на английском и японском языках[4]. Выраженное им в этом труде пожелание, чтобы больше музыкантов делало больше открытий, несомненно, исполнится.

[4] *Bunger R.* The Well-Prepared Piano. Foreword by J. Cage. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1973. 45 p.