



Інга Шульга

Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданові

Науковий керівник - кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано Хіль О. М.

«МЕТОД ВИПАДКОВИХ ДІЙ» ТА ПРИНЦИП ІНДЕТЕРМІНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. КЕЙДЖА

Стаття акцентує увагу на синтезі філософських та творчих принципів Джона Кейджа та освітлює основні їх прояви у творчості композитора. На прикладах продемонстрований розвиток та індивідуалізація стилю автора.

Ключові слова: алеаторика, індетермінізм, філософія.

Shulha Inha. "The method of random actions" and the principle of indeterminism in the work of J. Cage. Supervisor –Ph.D. of art studies, at. Associate Professor of Special Piano Khil Olena. The Odessa A. Nezhdanova National Music Academy.

The article focuses on the synthesis of the philosophical and creative principles of John Cage and highlights their main manifestations in the work of the composer. The examples demonstrate the development and individualization of the author's style.

Keywords: aleatorics, indeterminism, philosophy.

Шульга Инга. «Метод случайных действий» и принцип индетерминизма в творчестве Дж. Кейджа. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры специального фортепиано Хиль Елена Михайловна. Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой.

Статья акцентирует внимание на синтезе философских и творческих принципов Джона Кейджа и освещает основные их проявления в творчестве композитора. На примерах продемонстрировано развитие и индивидуализация стиля автора.

Ключевые слова: алеаторика, индетерминизм, философия.

У творчості представників нью-йоркської школи – Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа і Е. Брауна алеаторна техніка отримала яскраве і оригінальне втілення. У музиці США середини ХХ століття з'явилися твори, у яких мобільність тексту і форми стала основоположним принципом композиції, пов'язаних з науковими або філософськими навчаннями.

Головним художнім завданням експериментатори вважали перехід від твору мистецтва як об'єкта до твору мистецтва як процесу.

«Коли люди відчували необхідність склеювати звуки разом, щоб досягти цілісності, ми четверо, – пояснював Кейдж, – навпаки, відчували необхідність позбутися



від клею, щоб звуки могли бути самими собою», а не «засобом для створення теорій або вираження людських почуттів».

Тяжіння Кейджа до індетермінізму пояснюється його захопленням філософією буддизму.

На основі буддійської парадигми мінливості реального світу у Кейджа сформувався принцип творчої випадковості. Призначення мистецтва композитор бачив в тому, щоб «протверезити і заспокоїти розум, зробивши його здатним сприймати божественні впливи». Випадковість, на його переконання, ототожнює виконавця і композитора з усім, що б там не було.

«Композиції, невизначеної в її виконанні», Джон Кейдж присвятив свою лекцію «Невизначеність» (1958). Пізніше в есе «Куди ми йдемо? і що ми робимо?» (1961) він писав: «Так визнаємо ж, що всі ми присутні в первозданному хаосі».

Із буддизму Кейдж почерпнув ідею, що людство і природа одне ціле, а мистецтво – невід'ємна частина реальності, тому художник повинен імітувати природу і приводити в рух звуковий процес, результат якого невідомий.

Рання творчість Кейджа була заснована на ідеї чіткої раціональної структури художнього твору, заснованої на числових рядах і пропорціях і системністю мислення. Однак з серйозним вивченням і зануренням в буддійську філософію композитор починає тяжіти до інтеграції порядку зі спонтанними діями: барвисті звучання препарованого фортепіано і шуми ударних вільно розташовувалися всередині чітко розрахованої ритмічної структури. Однією з перших композицій Кейджа, що передують власне «музиці випадковості», але по-своєму втілюють цю концепцію, були «Шахові п'єси» (1944). Партитура твору являє собою намальовану чорнилом і гуашшю шахову дошку з 64-ма клітинами з нотним станом. Малюнок був призначений для виставки «Образи шахів», 1944-1945 років у нью-йоркській галереї Дж. Леві. Винахідливий «візуальний каламбур» Кейджа вводить нас в гру, яка змушує шукати можливі варіанти проходження секцій. Оскільки нотний запис твору схожий на шахову дошку, припуститимемо, що два виконавця можуть розіграти партію або один піаніст може виконати музику, переходячи від клітини до клітини так, як рухаються



шахові фігури. У партитурі не вказані інструмент і кількість виконавців, темп і динаміка.

У 1950 році Кейдж познайомився з китайським трактатом «Книгою змін» і незабаром розробив «метод випадкових дій», вперше використаний в фіналі Концерту для препарованого фортепіано та камерного оркестру (1951). Під враженням від цієї книги методом випадкових дій був створений фортепіанний цикл «Музика змін» (1951-1952). Кейдж склав матеріал, розподіливши групи висот, тривалостей, динамічні і темпові показники і кількості подій, що одночасно відбуваються по осередках відповідних таблиць. Перша включала 32 осередки з різними за якістю звучання тонами і 32 осередки з паузами:

The image shows a musical score for piano, consisting of eight staves. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is characteristic of John Cage's experimental music, emphasizing timbre and duration over traditional melody and harmony.

Друга – таблиця тривалостей – складалася з 64-х осередків, зосереджуючи ритмічні групи (в прикладі 20 з них), і тривалості пауз;

The image shows a musical score for piano, consisting of four staves. The notation is focused on rhythmic groups and durations, with various note values and rests. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is characteristic of John Cage's experimental music, emphasizing rhythm and duration over traditional melody and harmony.



У таблиці динаміки 16 осередків представляли різні комбінації динамічних знаків, таблиця темпів також обмежувалася 32-ма осередками, 16 з яких мали темпові позначення, а 16 інших означали повторення попереднього темпу; остання таблиця включала числа одночасно подій від 1-го до 64-х.

Розклавши перед собою таблиці, Кейдж підкидав монети, щоб з'ясувати номери комірок таблиць спочатку висот, потім ритмічних груп, динамічних і темпових показників. Наприклад, таблиця звуків включала окремі тони, акорди, короткі фігури, флажолети і шуми від удару по корпусу інструменту. Підкинувши монети, композитор визначав номер комірки в таблиці висот; потім додавав до звуків ритмічну групу, динаміку, темп і нарешті встановлював щільність фактури.

Відмова від систематизації з твору «Музики змін» стало безповоротним кроком Кейджа в сторону непредустановленості форми і зближення мистецтва і природи. Ось що писав сам композитор: «Те, що Музика змін була створена за допомогою випадкових дій, ототожнює композитора з усім, що б не трапилося. Але те, що її нотація визначена в усіх відношеннях, не дозволяє ототожнити подібним чином і виконавця: його робота спеціально підготовлена до нього».

Кейдж виділяв в творі 4 компонента: матеріал, метод, структуру і форму. До матеріалу він відносив звуки певної і невизначеною висоти і паузи, шуми навколишнього середовища, радіоприймачів, електронні сигнали і т. П. Методом Кейдж називав принцип слідування звуків один за одним. Під структурою композитор розумів внутрішній устрій твору, пов'язаний з категоріями цілого і його частин (кількість секцій і тактів всередині них, а також угруповання секцій і тактів), а під формою - смисловий зміст і послідовність викладу думки. У «уявного пейзажі № 4» (1951) невизначеним був матеріал, потім в «Музиці змін» (1951), після чого в Концерті для фортепіано та оркестру (1957-1958) визначеність втратили структура і форма, нарешті, в творах 1960-х і наступних років «випадковими» у Кейджа могли виявитися всі компоненти музичного твору. Форма у нього перетворилася з об'єкта з певною структурою в неструктурований процес без початку, середини і кінця, непередбачуваний як багато явищ навколишнього світу.



Одним з творів, невизначених у їх виконанні, був Концерт для фортепіано та оркестру (1957-1958), де 84 фрагмента графічної партитури в партії соліста можуть бути виконані в будь-якому порядку, пропускаючи або повторюючи фрагменти будь-яке число раз разом з будь-якими з 13-ти настільки ж вільних інструментальних партій, одночасно більш ніж одним піаністом. У лекції «Невизначеність», прочитаної в Дармштадті в 1958 році, Кейдж пояснив роль виконавця індетермінованої музики: «Виконавця можна порівняти з живописцем, якого попросили розфарбувати даний малюнок. Або йому могли б запропонувати надати твору його зовнішню форму або виразний зміст. Його також можна порівняти з фотографом, який робить нескінченну кількість ілюстрацій п'єси.»

У результаті випадкових дій були створені III частина Концерту для препарованого фортепіано та камерного оркестру (1951), «Уявний пейзаж № 4» для 12-ти радіоприймачів (1951), «Дві пасторалі» для фортепіано (1952), Музика для фортепіано №№ 1 -85 (1952-1962), музика для дзвонів №№ 1-5 (1952-1967), «Радіо-музика» (1956), «Зимова музика» (1957), «Театральна п'єса»(1960), «Південні етюди»(1974), «Північні етюди»(1978).

У Музиці для фортепіано №1-20 Ноти були записані в тих місцях, де знаходилися фабричні дефекти паперового листа: Кейдж виділив їх олівцем і підмалювали нотний стан, показавши тим самим, що чистий аркуш паперу сповнений звуків. Всі п'єси цього «відкритого» циклу можуть виконуватися окремо або разом будь-яку кількість часу, так як тривалості не були визначені.

Партитура «Музики для дзвонів № 5» (1967) була записана на старій дерев'яній дошці, жорстка поверхня якої відбилася на папері. На місці ямочок, тріщин і горбків з'явилися нотні знаки, що символізують звукові розсипи, лінії, кластери, виконувані за допомогою дзвонів або електроніки. Нотація не відображає реальну задуману композицію, а лише дає виконавцям стимул для відтворення звуків.

Звуки входять у час-простір, зосереджені на самих собі, що не служать для будь-якої абстрактної мети. Своєю метою Кейдж вважав звільнення і прийняття будь-якого звуку, який повинен бути самим собою. Виходячи з цієї концепції, він досяг такого



ступеня індетермінізму, коли композитор, виконавець і слухач зустрілися і змішалися в переживанні одного музичного досвіду, як це сталося в «4'33"» (1952), що символізувало повну відмову від авторського контролю і виконавського вибору, єдиним матеріалом якої стали випадкові шуми навколишнього середовища. Творчість Кейджа в цілому являла собою постійний пошук засобів втілення персонального вибору і дослідження процедур, які звільняють музику від залежності і від композитора, і від виконавця.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники [Текст]. М.: «Советский композитор», 1986.
2. Зотов А. Ф., Мельвиль Ю. К. Западная философия XX века: в 2-х томах. Т.1, Учебное пособие [Текст]. Москва: «Интерпракс», 1994.
3. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление [Текст] / пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. / ред.-колл.: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004.
4. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50 –80-е годы) [Текст] // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Сб. трудов. Вып. 132 / сост. Э. А. Стручалина. М.: РАМ имени Гнесиных; РГК им. С. В. Рахманинова, 1994.