

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра оркестрових струнних інструментів
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА КЕЙДЖА В СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ**

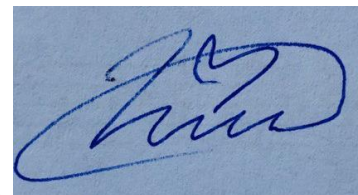
Магістерська робота

**ЖДАНОВОЇ ЛІАНИ
СТЕПАНІВНИ**

Науковий керівник:

**ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА
ОЛЕКСАНДРІВНА**

кандидат мистецвознавства,
доцент



Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання на джерело:

Л. С. Жданова

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1.....	7
КЛЮЧОВІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА КЕЙДЖА.....	7
1.1.«Батько» американського концептуалізму та його «опус нуль»	7
1.2. Естетичні погляди на музичне та позамузичне («Лекція про Ніщо»)	17
Висновки до Розділу 1	27
Розділ 2. ГРА З ІМ'ЯМ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДІАЛОГУ З ТВОРЧІСТЮ КОМПОЗИТОРА	28
2.1. Святослав Луньов. SAGE-соната для віолончелі та фортепіано ...	28
2.2. Віталій Вишинський. SAGE. Meditation on strings and beyond them	30
Висновки до Розділу 2	37
ВИСНОВКИ	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	41

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Відомий американський митець – композитор, теоретик, філософ і художник Джон Кейдж (1912–1992) є одним з найобговорюваніших музичних творців ХХ сторіччя. Новатор у галузі фортепіанної гри, «батько» препаратій, піонер алеаторики та електроакустичної музики, захоплюючись паралельно світом філософії та маючи невгамовну спрагу до нового, Дж. Кейдж встиг спробувати себе в багатьох авангардних стилях композиції, відкривши разом з тим нові шляхи розвитку музичного мистецтва для наступних поколінь. Відлуння його творчості, філософських ідей та світоглядних позицій й досі відчутні в художніх пошуках композиторів сучасності.

Саме *рецепції творчості композитора в актуальній музичній практиці* становлять особливий дослідницький інтерес, оскільки презентують не лише значущість творчої постаті Дж. Кейджа в музичній культурі сьогодення, але й оригінальні механізми діалогічної взаємодії, мистецьких інтерпретацій його доробку, що віддзеркалюють специфіку сучасного композиторського і виконавського мислення.

Враховуючи, що бібліографічні джерела, присвячені творчості композитора та його впливу на американську і європейську музичну культуру могли б скласти окрему бібліотеку в будь-якому університеті чи дослідницькому інституті світу, видається логічним звернутися до найменш знаного, найменш вивченого аспекту художніх впливів творчості композитора на сучасну музичну культуру – до української камерно-інструментальної музики 2000-х років, що тим чи іншим чином «взаємодіє» з життєтворчістю Джона Кейджа як цілісним мистецьким феноменом. Насамперед йдеться про твори київських композиторів Віталія Вишинського «CAGE. Meditation on strings and beyond them» та Святослава Луньова Соната для віолончелі та фортепіано.

Особливістю обох творів, на яких сфокусовано дослідницький інтерес, є, з одного боку, їх актуалізованість в українській та європейській виконавській практиці (твори авторів неодноразово виконувалися за межами України) та до певної міри типологічна подібність інтерпретаційних підходів до взаємодії з оригінальними текстами та ідеями Джона Кейджа, що сигналізує насамперед про те, що такі інструменти і механізми спровоковані власне першоджерелом, з яким взаємодіють, «грають» автори, водночас – специфікою сучасного стильового контексту української авангардної традиції.

Таким чином, актуальність дослідження обумовлена як невщухаючим інтересом до фігури та мистецького спадку Джона Кейджа, так і необхідністю теоретичного і виконавського осмислення реценцій його творчості в сучасній українській музиці задля вироблення можливих інтерпретаційних траєкторій для виконавців камерно-інструментальних творів українських авторів, що так чи інакше взаємодіють з текстами та ідеями американського композитора-авангардиста.

Об'єктом дослідження твори української камерно-інструментальної музики 2000-2010-х років, що апелюють до творчості Джона Кейджа.

Предмет дослідження – інструменти діалогічної взаємодії з художніми текстами Джона Кейджа.

Мета дослідження – розкрити типове та індивідуальне в інтерпретаціях сучасними українськими композиторами творчості Джона Кейджа.

Для реалізації зазначеної мети необхідно розв'язати низку дослідницьких завдань, а саме:

- на основі аналізу наукових джерел, присвячених творчості Дж. Кейджа, визначити провідні художньо-естетичні орієнтири його творчості;
- охарактеризувати ключові концепти, втілені в музичних та теоретичних текстах композитора;
- розкрити історичне значення твору Дж. Кейдж 4'33 як «опуса нуль» для європейської музичної традиції ХХ сторіччя;

- здійснити цілісний аналіз камерно-інструментальних творів В. Вишинського та С. Луньова;
- визначити подібне та специфічне в інтерпретації композиторами творчості Д. Кейджа;
- запропонувати можливі виконавські підходи до камерно-інструментальних творів Святослава Луньова та Віталія Вишинського.

Аналітичний матеріал дослідження складають тексти музичних та теоретичних творів Джона Кейджа, нотні тексти та аудіозаписи виконань творів В. Вишинського «CAGE. Meditation on strings and beyond them», С. Луньова «CAGE-соната» та С. Вілки «Meditation on John CAGE's name».

Методологічну базу дослідження складає насамперед комплексний підхід, що презентований сукупністю взаємопов'язаних наукових підходів, серед яких:

- *історичний та біографічний методи*, мета яких – презентувати динаміку історичного впливу життєтворчості Дж. Кейджа на сучасну музичну культуру;
- *структурно-функціональний метод*, пов'язаний із розумінням музичного твору як багаторівневої структури;
- *метод жанрово-стильового, семантичного та композиційно-драматургічного аналізу*, а також *компаративний*, спрямований на виявлення типологічних та індивідуальних рис творчості сучасних українських композиторів на основі цілісного аналізу композиторського тексту;
- *інтерпретаційний та інтерпретологічний* – спрямований на розкриття семантичного потенціалу музичного образу і виявлення стратегій і прийомів виконавської його реалізації.

Джерела, що уклали **теоретичну базу дослідження**, можна умовно об'єднати у декілька груп, а саме:

- дослідження з історії американської музики ХХ століття, у тому числі присвячені творчості Дж. Кейджа – роботи О. Манулкіної, О. Григоренко, М. Перверзевої, К. Зенкіна, Р. Тарускіна;
- наукові студії з проблем музичного, зокрема композиторського і виконавського мислення (І. Пясковський);
- роботи з теорії та історії музичних стилів – Є. Назайкінський, М. Арановський, І. Коханик, О. Горюхіна;
- розвідки з теорії інтертекстуальності, діалогу, музичної інтерпретації та комунікації – Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська, В. Москаленко, С. Шип, О. Самойленко, Ю. Крістева.

Наукова новизна дослідження полягає в його інтерпретологічному ракурсі, зосередженості на засобах діалогічної взаємодії сучасного композиторського і виконавського мислення з мистецькими феноменами ХХ сторіччя. Вперше, зокрема в означеному ракурсі, здійснено докладний аналіз камерно-інструментальних творів сучасних українських авторів та запропоновано можливі шляхи виконавського втілення музичних ідей цих творів.

Практична значимість отриманих результатів. Дослідницькі результати можуть бути використані в навчальних курсах з історії сучасної музики, історії української музики, теорії виконавських стилів, теорії інтерпретації тощо на виконавських факультетах, та насамперед орієнтовані на концертних музикантів. Результати дослідження можуть бути враховані у подальших дослідженнях сучасної камерно-інструментальної музики та можливостей скрипки в авангардній музичній традиції, нарешті, у подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Дж. Кейджа, українському музичному авангарду, феномену композиторського мислення.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що становить 32 позиції у тому числі іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

КЛЮЧОВІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА КЕЙДЖА

1.1.«Батько» американського концептуалізму та його «опус нуль»

Свій творчий шлях Джон Кейдж пройшов відчувши майже весь спектр стилів та технік музики нового сторіччя. Маючи абсолютно унікальну природну цікавість до усього нового, ціпкий аналітичний розум, та потяг до філософії сходу, він зумів усе це сплести в єдиний вузол в своїй творчості, та подарував світу безліч відкриттів в сфері музики. Не дивлячись на любов до навчання, до усього нового, Дж. Кейдж, як творча постать й сам досить багатогранний. Ця багатогранність інколи абсолютно контрастна, проте й інколи об'єднана.

Заняття прозою, архітектурою, живописом, філософією створили цілий світ в голові композитора, абсолютно новий погляд не тільки на музику, але й на мистецтво в цілому.

В своїй творчості Джон Кейдж шукав шляхи відходу від музики як способу комунікації, його зовсім не цікавили спроби передання емоцій, чи змальовування картин, пейзажів та ситуації. Музика для Кейджа дещо вище за просто яскраву емоцію.

З його власних стверджень, щодо музики, можна зрозуміти, що музика для нього це абсолют звука, яким би він не був. Кейдж вірив, що найкраще мистецтво в житті - це саме життя. Коли Кейдж розвивав свою композиційну філософію, він прагнув відійти від традиційних гармонійних і мелодійних інструментів, які так часто використовувалися в західній традиції. Натомість Кейдж використовував повсякденні предмети, такі як блендери та радіоприймачі, предмети побуту, або модифікував інструменти, такі як його підготовлене піаніно, де він поміщав гайки та болти під струни, щоб створити різні ефекти під час удару по струні.

Чим більше музики писав Кейдж, тим більше він зосереджував увагу на концепції музики, приділяв більш уваги звуку без музики, шукав виразність тиші.

Через кількість людей, теорій та об'єктів, які вплинули на когнітивні процеси Кейджа, увага більш спрямована лише на трьох сферах впливу: архітектурі, мистецтво та буддизму. Це такий собі синтез набутого композитором перш за все досвіду та пошуку. Свої пошуки Кейдж спрямовував не на розвинення набутих знань, як це зазвичай виходило у молодих композиторів, навпаки, його ціль була не відштовхуючись ні від чого, забувши все що знав, стерши пам'ять минулих сторічч віднайти природні витoki музики на звуку.

К. Зенкін зазначає, що подібне явище вже зустрічалося в культурі, та має декілька назв. В наукових кругах це явище можна зустріти як декаданс, в деяких випадках це «захід культури», в деяких це «година нуль». В усіх випадках характерною рисою є повне обнулювання минулого досвіду. Він вже не актуальний. Дещо схоже трапилось і з Кейджем [3].

Недивно, але глибоко спантеличений музичною кризою, від вирішував не писати зовсім, поки не знайде те що дійсно варто шукати.

Як пише Н. Ліпов «У дусі свого вчителя А. Шенберга Кейджу вдалося звільнити тишу і шум, щоб зробити їх прийнятними, або навіть невід'ємною частиною його музичної композиції». Його пошуки концепцій так нових виражень звуку пройшли через модифікації його музичного мислення [4].

Як композитор Кейдж ніколи не був великим прихильником класико-романтистських тенденцій, навіть, не дивлячись на те яке враження він отримав коли вперше познайомився з музикою Й.С. Баха перебуваючи в Європі. Скоріш за все тоді, допитливого юнака биль вразила структурність Бахівської музики, її врівноваженість, структурність, чіткість та логіка. З тих самих міркувань Кейдж був під впливом від музики Стравінського, але дещо з іншої сторони. Перш за все зі сторони свободи. Звісно, у Стравінського на той час, ця свобода втілювалась абсолютно контрастно. Його абсолютно дикі

ритмоформули, зруйнована регулярність та здвиги акцентів – все це було в дусі Кейжда. Можна провести декілька паралелей творчості цих двох композиторів- ритмічна свобода та структурність- скоріш за все найбільш чіткі паралелі. В структури Кейдж закохався і все життя любив.

У 1932 році Кейдж зустрів Генрі Коуелла, якому він показав деякі зі своїх експериментів із двадцятип'яти тоновим рядком техніку, яку він сам розробив. Коуелл закликав його вчитися у Арнольда Шенберга, що він і зробив. У 1935-36 рр. навчаючись у Шеберга Кейдж отримав неймовірний досвід, як приємний так і прикрий, зустрівши досить гостро критику свого вчителя, Кейдж пообіцяв довести власним прикладом що від здібніший ніж його вчитель очікував [18, с. 35].

Невдовзі після цього Кейдж працював з Отто Фішингером над одним із його абстрактних фільмів. Фішингер сказав Кейджу , що «Все в світі має свій власний дух, і цей дух стає чутним, вкладаючи його вібрація» [20, с. 84]. Кейдж був дуже схвилюваний цією ідеєю і почав стукати, шкребти та терти речі в його оточення. Це призвело до його першого ударного оркестру та низки нових ударних творів. Від тоді Кейдж зробив висновок, що шуми настільки ж музичні, як і так звані «музичні звуки», тобто звуки, які видають звичайні музичні інструменти. Хоча сьогодні ми прийшли до думки, що шуми можуть бути включені в музику, на той час вона була радикальною.

Протягом 1940-х років, коли Кейдж писав ударні твори та готував п'єси для фортепіано, він почав розробляти нові концепції. Просто розуміння звука як абсолюта в його першоджелельному вигляді, в шумі чи з конкретною звуковою висотою все більше наштовхувало його на нове усвідомлення ролі музики та її можливості. Він помітив, що, хоча його вчили, що музика — це питання, комунікації, спілкування, проте, коли він писав сумний твір -люди сміялися, а коли він писав смішний — починали плакати . З цього він зробив висновок, що «музика насправді не спілкується з людьми. Це все досить явно і все рівно має певне програмування слухача.

Кожна людина особисто сприймає музику, і інколи дуже, дуже по-різному. Він сказав: «Ніхто не зрозумів. Продовжувати так було явно безглуздо, тому я вирішив припинити писати музику, поки я знайшов для цього кращу причину, ніж «самовираження». (Кейдж. Нотатки.) Він визначив, що мета музики не могло бути спілкування чи самовираження. Яка тоді була його мета?

Відповідь надійшла приблизно в 1946 році, коли індійська студентка Гіта Сарабхай приїхала вивчати контрапункт з Кейджем в обмін на уроки індійської музики. Він запитав її, з якою метою музика була в Індії. Вона відповіла, що її вчитель вважає, що мета музики — заспокоїти розум, таким чином робить його сприйнятливим до божественного впливу [20, с. 92-95]. Кейджа це надзвичайно вразило. Його друг, композитор Лу Гаррісон знайшов подібне твердження в трактаті про англійську музику XVII ст. Томас Мейс :«Я також переконався, що все мистецтво до Ренесансу, як східне, так і західне, було поділяли ту саму основу, що східне мистецтво продовжувало робити це й надалі, і що ідея Відродження. Тому мистецтво самовираження було еретичним». Потім він вирішив з'ясувати, що таке «тихий розум» і які були «божественні впливи» [цит. за 18, с. 76].

На вісімнадцять місяців він поринув у філософію Сходу і почав вивчати дзен-буддизм разом з Дайсетцу Судзукі. «У мене склалося враження, що я змінюється - можна сказати, дорослішаю. Я зрозумів, що моє попереднє розуміння було розумінням дитини», - свідчить Кейдж в одному з інтерв'ю [12, с. 258].

Треба розуміти, що створення власних концепцій на ряду з американськими композиторами двадцятого сторіччя, припадає вже на розквіт авангарду в американській культурі. Американська музика XX сторіччя це – звільнений звук Варезом, це інтеграл Ремізова, це музика Генрі Кауелла, це епоха впливу джаза, це Копланд, Барбер та інші. А одже, пошуки та нові концепції Кейджа були абсолютно новими для представників американської

культури, в яких міксувались вплив європейської романтичної культури з новим на той час джазом [6].

Вивчення Кейджа буддизму також привело його до висновку, що «Звуки треба шанувати, а не поневолювати. Кожна істота, чи то розумна (наприклад, тварини) чи нерозумна (наприклад, каміння і повітря) є Будда. Кожна істота знаходиться в центрі всесвіту» [12].

Функція музики не розважати чи спілкуватися, а бути процесом відкриття, усвідомлення і бути чутливими до звуків навколишнього середовища, які нас оточують, і бути вільними від особистого смаку та маніпуляція. Наступне твердження Кейджа підсумовує цю точку зору: Мистецтво можна практикувати так чи інакше, щоб воно зміцнювало его в його симпатіях і антипатіях, або щоб воно відкриває цей розум для зовнішнього світу і зовнішнього всередині. З сорокових років і через навчання у Д.Т.Сузукі з філософії дзен-буддизму, я вважав музику засобом зміни розуму. Я побачив мистецтво не як щось, що полягало у спілкуванні художника з аудиторією, а як діяльність звуків, в яких художник знайшов спосіб дозволити звукам бути самими собою. І, будучи собою, відкрити уми людей, які створили їх або прислухалися до них, та мають інші можливості, ніж вони мали раніше [14, с. 52].

Таким чином, музика втратила своє призначення спілкування та вираження. Ця традиційна східна ідея життя в гармонії з природою різко контрастує із західною практикою контролю та маніпулювання довкілля, яка все більше сьогодні розглядається як причину погіршення стану планети і якість сучасного життя. Але як ця гармонія з природою проявляється в музиці? Дж. Кейдж, зазначає К. Зенкін, знайшов відповідь на це питання з творів Ананди Кумарасвами: «Мистецтво — це наслідувати природу в її манері діяти». Це не плутати з імітацією зовнішнього вигляду природи» [41, с. 70]. Кейдж дійсно посилався на мистецтво, що слідує за наукою, і це зближення є цікавий, тим більше, що він вирішив використати невизначеність і випадковість у створенні своєї музики 4'33".

О. Манукліна в своєму масштабному дослідженні «Від Айвза до Адамса; Американська музика ХХ сторіччя» - з кінця 1950-х Кейдж підкреслено декларував свою належність до американської експериментальної традиції (нехай це було викликано політичними вимогами моменту - сутичкою з Дармштадтом), ставлячи цю традицію вище (і, зрозуміло, незалежно) від осі Шенберг - Стравінський. Однак двома головними іменами для нього залишаються Шенберг та Саті. Важко додати до них третє, американське ім'я. Його вчитель Генрі Кауелл, якому Кейдж віддавав данину поваги, все ж таки не становив конкуренцію двом названим кейджевським кумирам [12, с. 123 - 124].

Іншим американським попередникам він відмовляє у приналежності до експериментальної традиції (за Кейджом - головною): у Вареза актуальні тільки шуми, Айвз взагалі не актуальний. Айвза Кейдж згадує дуже рідко; згадавши ж - відмакивається: «Більшість [музики] Айвза більше експериментальна і необхідна для нас (хоча люди знають, що він першим зробив те й те. Він працював з простором і колажем, і він говорив: Робіть це чи це (що виберете), так що недетермінованість, яка така істотна зараз, справді входила до його музики. Але його метри та ритми тепер не більше важливі для нас, ніж дивина минулого, на кшталт формул, які знаходиш у Стравінського.

Франкофіл Томсон зіграв роль повороті Кейджа від Шенберга до Саті. Томсон програв (і проспівав) Кейджу та Лу Харрісону Сократа і зтягнув Кейджа до фанатів творчості Еріка Саті.

В одній з робіт присвячена ідеям Кейджа про звук, що була написана Дугласом Каном і опублікована в Music Quarterly у 1997 році «Джон Кейдж: тиша і мовчання» поглиблено вивчається погляди Кейджа на звук і музику. Кан стверджує, що ідеї Кейджа щодо звуку роблять його найвпливовішим композитором після Другої світової війни. Ідеї, розроблені Кейджем щодо звуку, проявилися в його композиціях, найбільш відомих 4'33».

Інша стаття 1997 року «Джон Кейдж і архітектура тиші» також присвячена темі погляду Джона Кейджа на тишу. У цій статті розглядається

не лише естетика Кейджі, а й те, як вона переноситься в інші сфери мистецтва, наприклад, архітектуру. Кейдж пов'язує своє розуміння тиші з властивостями скла. Він прирівнює свою музику до скляних будинків Міса ван дер Роє, тому що вони відображають те, що їх оточує. Автор, Брендон Джозеф, каже, що Кейдж визначає тишу не як відсутність звуку, а скоріше, тишу визначають навколишні та ненавмисні шуми. Немає такого поняття, як порожній простір.

У 2002 році Cambridge University Press опублікувала книгу «Кембриджський компаньон Джона Кейджа». У ньому різноманітні автори представляють свої висновки про Джона Кейджа, від його естетичних поглядів до слів звуків, слів і образів, до його впливу та взаємодії з іншими композиторами. Автори цієї книги працювали разом не для того, щоб представити повну біографію, а щоб відзначити творчість Кейджа та прагнути краще зрозуміти його музичні ідеали. Зібрана з трьох частин, перша частина висвітлює вплив американської, європейської та азіатської музики на композиції та процеси Кейджа. Друга група статей досліджує використання Кейджем звуків, слів і зображень. Деякі з них також досліджують зв'язок його музики з візуальним мистецтвом. Останній розділ являє собою добірку есе, які розповідають про професійні взаємодії та вплив Кейджа.

Передісторія та філософія Кейджа важливі для відкриття сенсу композиції, наприклад, 4'33», тому найбільш корисним джерелом у відкритті значення музичного твору, в якому не зіграно жодної ноти, є книга Кайла Ганна «No Such Thing as Тиша: Джон Кейдж 4'33"». Опублікована в 2010 році, ця книга досліджує найбільш відомі, важливі та невірно зрозумілі роботи Кейджа. Аналізуючи життя Кейджа, Ганн намагається показати, що 4'33" - це не просто бездумне створення Кейджа, але що це твір мистецтва, необхідний для історії музики. Щоб зрозуміти 4'33", що Перш за все, потрібно зрозуміти, що з Кейджа призвело до композиції цього твору. Ганн відзначає використання тиші Кейджем у всіх своїх композиціях. Тиша так само важлива в музиці Кейджа, як і самі ноти. Хоча більшість швидко відкидає 4'33" як жарт,

Ганн показує, що твір насправді є художнім виразом і ретельно спланований Кейджем.

Найцікавішим чином на мислення Кейджа можливо вплинула саме архітектура. Для Джона Кейджа архітектура є не тільки про створення візуально привабливої будівлі. Архітектура могла служити а дуже різне призначення; дзеркало, тож архітектура могла б служити способом відображення природи і краси навколишнього світу.

Це цікаво тим, що у своїй лекції під назвою «Експериментальна музика» Кейдж розповідає про скляні будівлі Міса Ван Дер Роє. Будівлі цього сучасного архітектора «відображають довкілля, представляючи оку зображення хмар, дерев чи трави відповідно до ситуації». Вони по суті є полотнами, на яких світ навколо вони можуть намалювати як картину. Пил, краплі дощу, відблиски хмар. Одна з особливостей будівлі, яка найкраще підходить для цього відображення, — це вікно. Проте у Кейджа власна архітектура, йому мало одного вікна, тож Кейдж стирає межу між внутрішнім і зовнішнім; природним і сфабрикований.

Іншим прикладом у мистецтві і, мабуть, найбільш глибоким впливом на Кейджа, була творчість Роберта Раушенберга. А саме картини Раушенберга під назвою «Білий». Картини, що склалися з серії прямокутних полотен, просто пофарбованих у білий колір. Цей витвір був зустрінутий з розгубленістю і навіть невеликою посмішкою і досить вразив Кейджа. Це дало Кейд жу необхідний йому «дозвіл», щоб продовжити розробку безмовного твору. Раушенберг, говорячи про свої білі прямокутники, пояснив, що його прагнення було не створити картини білого кольору, а показати як білий служить для інших тінів. Білі полотна ніколи не були порожніми — вони служили як база для тіней. Це не просто зображення, призначені щоб викликати у глядача певні відчуття. Натомість вони є їх дзеркалами околиці (Revill, David. *The Roaring Silence*). Ганн писав: «Кейдж побачив порожнечу, в якій тінь глядача або іншого глядача може стати невід'ємною частиною живопису, так само, як ненавмисні звуки стали б частиною 4'33" (Gann, Kyle.

No Such Thing As Silence: John Cage's 4'33" 158). Схожу концепцію світ вже зустрічав раніше, в творах Малевича, що вказує на те що питання екзистенційності були актуальні, хоч і в вузьких кругах, проте досить довгий час.

Слід зазначити, що в творі відтворені усі філософські положення композитора. Трьома роками раніше Кейдж все мав спробу структурувати свої ідеї та погляди в «Лекції про Ніщо», що представляло собою створений за музичними законами форми літературний текст, мав читатися в певному темпі та ритмі, а також, за бажанням міг виконуватися паралельно іншим його опусам. Цю лекцію, розкриваючи композиторський світ музики та тиші сам Кейдж назвав саме музичним твором. Тож, втіливши головні положення про свої погляди на «музику» на «тишу», композитор можливо підготовлював публіку до сприйняття твору «4:33». Проте, що дійсно вочевидь, це вплив «тиші» Кейджа на весь світ культури та мистецтва ХХ сторіччя.

Незалежно від дослідника, здається, що кожен, хто має уявлення про життя Кейджа, може допомогти слухачам краще зрозуміти його музику. Незважаючи на очевидну відсутність думки в більшості його творів. Роки музичних поневірянь Кейджа призвели до того, що виконавець сидів на сцені мовчки й нерухомо. Але те, що ви чуєте, - це не відсутність звуку. Натомість ви чуєте більше, ніж думали. Недостатньо просто обговорювати його музичні аспекти, і чи слід це насправді називати музикою — це нескінченні дебати.. Його досвід у таких медіумах, як мистецтво, у поєднанні з його буддійським походженням проклав основу як йому написати 4'33". Він бачив рукотворні рамки, такі як картини, скляні будівлі та скульптури, що відображають і збільшують природний фізичний світ навколо них. Виходячи з цього досвіду, він знав, що його композиція також може відображати світ природи. Це не був бездумний рекламний хід; Кейдж доклав до цього твору величезну кількість думок і зусиль. Його не слід відкидати через те, що можна вважати музичними недоліками. Натомість 4'33" слід сприймати як можливість відчутти повсякденність у надзвичайний спосіб.

Всі концепції Кейджа це дійсно радикальний розрив з усіма традиційними способами створення музики. Як правило, композитор щось чує, а потім пише це, або принаймні працює зі звучанням якихось основних ідей, перетворюючи їх у композицію. Кейдж зізнається, що не чує, що пише. Зазвичай це вважався недоліком композитора, м'яко кажучи. Він не чув музики ні до, ні під час, ні навіть після того як він це написав. Він написав музику для того, щоб почути, як вона (нотація) звучить.

Таким чином, Кейдж працював композиційно не з самим звуком, а з математичними структурами, які б втілювали та оживляли звуки. Він займався інтелектом концепції, про які він не мав уявлення, як вони будуть звучати.

Звісно в європейській культурі концептуальність в мистецтві ХХ сторіччя явище зовсім не нове. Концептуальність як основа творчості стала для художників, згадати тільки квадрат Малевича, в архітектурі з будівлями зі скла, в поезії. Тож для європейської культури сам напрямок концептуальності був не новим, проте відкриття в сфері тиші, що дійшли до таких видатних творів як «4.33» та «Лекція про ніщо» абсолютне відкриття як для музичної культури Америки, так і для вікової культури Європи.

Дж. Кейдж не тільки став винахідником в сфері майже утопічних ідей, він підштовхнув майже цілу плеяду композиторів після нього до пошуків в сфері філософії сходу, а з тим і з новими звуковими положеннями, що тісно переплеталося з тільки медитаційністю та мінімалізмом.

1.2. Естетичні погляди на музичне та позамузичне («Лекція про Ніщо»)

*«Ми вимагаємо тиші;
але мовчання вимагає, щоб я продовжував говорити»*

Джон Кейдж, Лекція про Ніщо

«Понад двадцять років я пишу статті та читаю лекції. Багато з них були незвичайними за формою — особливо це стосується лекцій, — тому що я використав у них засоби складання, аналогічні моїм композиційним засобам у галузі музики. Моїм наміром часто було сказати те, що я мав сказати, таким чином, щоб це було прикладом; це, ймовірно, дозволило б слухачеві відчувати те, що я мав сказати, а не просто почути про це» [7].

Застосування Кейджем композиційних засобів у своїх лекціях, а також застосування методів, які розрізняють просто слухання та переживання через слухання, визначає перспективу, яку слід розглядати під час аналізу Лекції про ніщо: її можна розглядати як партитуру для промови, як позначення переважно акустичної події. «Цей простір часу / організовано», — йдеться у рядку «Лекції про нічого». «Це композиція / розмова, / бо я створюю її / так само, як я створюю / музичний твір», — читається ще два (Кейдж Лекція про Ніщо сторінка 109 і далі).

У цьому відношенні «Лекція про нічого» представляє партитуру, цілком аналогічну тим, про які йшлося вище, і, можливо, промову найкраще розуміти як тихо галасливий музичний твір, замаскований під лекцію. Замість справжнього музичного звучання, партитура *Lecture on Nothing* організовує письмовий слід промови як основний звуковий матеріал, щоб ілюструвати різницю між звуком і шумом, між розумом і слухом, між звуковою формою та акустичною реальністю. Імплікація мови та лінгвістичного значення повторює та подвоює цю різницю та взаємодіє з невиліковно складною медіальністю усної та письмової мови.

Лекція Кейджа, звичайно, не викладена на папері. Натомість письмові речення його промови фіксуються у відносно суворій хронометричній

часовій/просторовій рамці і, таким чином, використовують рівняння довжини та тривалості стрічки. «У кожному рядку є чотири такти та дванадцять рядків у кожній одиниці ритмічної структури», — коментує Кейдж у вступі, виділеному курсивом, і продовжує, заявляючи, що його поняття «такт» (це була б музична форма) є метафоричним [12].

Текст надруковано у чотири колонки для полегшення ритмічного читання. Кожен рядок слід читати по всій сторінці зліва направо [18]. Це повинно бути зроблено не штучно (що може бути результатом спроби бути занадто суворо вірним позиції слів на сторінці), а за допомогою рубато, який вживається в повсякденному мовленні [18].

Як згадує в своїй роботі Ліпов А.: «У першому надрукованому варіанті тексту «Лекції про Ніщо» у журналі «It is» («Це можливо», 1959) порожні місця були опущені в той час, як вони були моментами тиші, необхідною частиною "Лекції". Як у японському саду каміння «Реандзі» «важливі не камені та їх взаємини, але Ніщо піску, для якого необхідно каміння, щоб виглядати на їхньому фоні порожнечі». Кейдж «визвільнив звук». Так, найчастіше, парою слів описують його роль у музикознавчій літературі»[9].

Як зазначає в своїй роботі Ейберхат С: «Цей перший із сорока восьми параграфів сам по собі поділено на сорок вісім «тактів» (дванадцять рядків з чотирма «тактами» в кожному), що відображає макроструктуру всієї лекції, а кожен блок на обох рівнях по черзі поділений. на п'ять частин, використовуючи випадково створені та явно безглузді пропорції 7 : 6 : 14 : 14 : 7 За словами Кейджа, це створює «мікро-макркосмічну / ритмічну структуру», яку він вважає «прийнятною / і прийнятною», в яку він може заповнювати матеріал — або взагалі нічого. Таким чином, вся розмова загалом «міститься / в межах / проміжку часу / приблизно / сорок хвилин / тривала» (Кейдж 1961: 112).

Поля між стовпцями (часто, але не завжди підкреслюються розділовими знаками та дефісами: мовні метаформи, порівняні з рядками штрихів у 4'33), які, очевидно, не мають жодної звукової відповідності, а існують лише в

письмовій мові та належать до символічний порядок) позначають позиції за замовчуванням цього ритмічного малюнка. Таким чином, лінійний потік слів організовано в матрицю, яка ділить все, що потрібно сказати (і все, що не можна сказати) на частки однакової тривалості (приблизно одну секунду кожна). Нехтуючи власною вимогою Кейджа щодо рубато повсякденної мови, візуальний вигляд партитури знову і знову порушує «природний» потік розмовної мови. Грамотність і усне мовлення, візуальний і звуковий вигляд розмови, таким чином, вступають у конфліктні та динамічні відносини, аналогічні багатовимірності, досягнутої шляхом розрізання та зрощування стрічки на фрагменти [31].

Відповідно, зміст промови Кейджа стосується дослідження його власного (тихого) оточення. Подібно до непохитної провокації суспільного очікування з дебютом 4'33», Кейдж віртуозно грає з очікуваннями, створеними анонсуванням лекції, в якій майстер пояснює свої мистецькі переконання: «Я тут, / і нема чого сказати. » Ніщо, ніщо, насправді, було б літературною та філософською темою, яка все частіше обговорювалася на зорі епохи стрічки, але, незважаючи на те, що є уривки, які мають тенденцію використовувати це містично, Кейдж у своїй лекції буквально «не має що сказати». «Те, що нам потрібно / це / тиша», постулює замість цього Кейдж і таким чином уникає перспективи розгортання суттєвих питань, водночас він встановлює медитативний рівень, представляючи свою лекцію як цілком і виключно звукову подію, привертаючи увагу до шум і навколишній шум його розмови відповідно [30].

Тим не менш, будь-яка спроба аудиторії насолодитися лекцією споглядально і (прото-)музично відразу ж підривається артикульованим бажанням суттєво сказати щось (навіть якщо це нічого): «Але чого вимагає тиша / є / те, що я продовжуй говорити». Таким чином, розмова досягає динамічних і діалектичних властивостей, у яких звукова структура і змістовна лекція, шум і теоретичні роздуми про шум, розум і слух з заплутаністю стають

середовищем один одного і відповідним посиланням: «Нічого більше, ніж / нічого / не можна сказати» (Лекція про Ніщо, Кейдж 1961, цит. за 12, с. 238).

У «Лекції про нічого» Джон Кейдж написав це есе як музичний твір, з 4 тактами в кожному рядку і дванадцятьма рядками в кожній одиниці ритмічної структури. Його форма письма унікальна в порівнянні з тим, що більше читачів звикли читати. Кейдж написав це, використовуючи риторичну стратегію під назвою *Pathos*. Цей твір приваблює читача і змушує його глибоко замислитися над тим, чому він так написав. Це також показує, що кожне слово чи фраза в цьому есе має більш глибоке уявлення, а не те, що означало б ціле речення. Деякі проблеми, які можуть виникнути у читача, пов'язані з тим, як все було розподілено. Це бентежить читача, не знаючи, який рядок чи слово вони мали б прочитати наступним. Ця форма пафосу пов'язана з аргументацією Кейджа про творчість і творчий процес, оскільки він написав це есе як музичний твір, який він любить виконувати.

Кейдж казав: «Якщо хтось створює щось, що має бути нічим, той, хто робить, повинен любити та бути терплячим до матеріалу, який він обирає. Інакше він звертає увагу на матеріал, який є саме чимось, тоді як це було ніщо, що виготовлялося; або він звертає на себе увагу, були як ніщо анонімно». Ця цитата змушує читача подумати, що якщо ви хочете щось зробити, не турбуйтеся про матеріали, починайте з нічого, любіть і захоплюйтеся тим, що ви робите, і ідеї протікають у вашому розумі. Краще почати з нічого (з початку), щоб ви могли більше думати і створювати більше ідей. Це нагадує мені задачу з математики. Кожне питання різне і має кілька способів його вирішення, одна людина може вирішити його, використовуючи інший метод, ніж ви. Якби ви дотримувались методу інших людей, це збентежило б вас ще більше, тому краще мати порожній розум і слідувати тому, що вважаєте правильним.

Структура. Усе ділиться на п'ять великих частин, у пропорції 7, 6, 14, 14, 7. Текст надруковано у чотири колонки для полегшення ритмічного читання. Кожен рядок потрібно прочитати по всій сторінці зліва направо, а не

вниз по колонках послідовно. Загалом текст написан на 15 сторінок і містить матеріал для 40-хвилинної доповіді.

Кожна з великих частин містить свою власну тему, навколо якої розгортаються слова Кейджа. Ті частини говорять про форму, структуру, матеріали та метод, хоча вони скоріше плавають навколо теми, ніж насправді щось розказують. У цьому відношенні четверта частина зовсім інша, оскільки вона лише містить 7 повторень того самого вислову.

У лекції представлено кілька основних ідей. По-перше, це створення напруги між словом та тишею, які містять велику частину музичності тексту. Представляючи не тільки музичні, але також філософські основи тексту в цілому ця напруженість чітко вноситься при самому початку:

Лекція задумана не як інформативна заява, а як вірш відображення самого досвіду. Кейдж багато разів також вводить інтроспективні зауваження про що він читає лекцію. Також цікаві короткі, а іноді таємні автобіографічні нотатки, які тонко впливають на поверхню тексту.

І останнє, але не менш важливе, письмо розвивається навколо ідеї неможливості володіти чим-небудь. Саме з цього поняття випливає його ефемерна поетика. Тому бачимо, що текст Лекції майже служить «меті» медитації. Цю ідею ми докладніше розглянемо в наступній частині присвячений аналізу написаного.

Медитативний характер письма є найбільш помітним у вищезгаданій 4-й великій частині, що служить певною кульмінацією в ході цієї складеної промови. Через невпинне повторення окремого абзацу, який лише трохи змінюється щодо своєї позиції в розмові, у процесі «Не їхати нікуди» тепер збільшено до такої міри, що текст майже набуває відтінку гіпнотизм.

Ми бачимо, що медитативний/гіпнотичний характер цієї частини значною мірою зумовлений не тільки повторення цього параграфу, а також через повторення обмеженої кількості слів у межах параграфу. Ще важливішим є сильна якість цих слів (виділено в тексті), ми може фактично оголосити ці слова умовами дії таким чином, щоб вони демонстрували пряме

і глибокий, я б сказав, навіть фізичний вплив на читача/слухача. Читач/слухач втрачає свою землю під ногами, і його розум кидає виклик через це нескінченне повторення. В інших випадках розум можна приємно заспокоїти тими ж інструментами. У будь-якому випадку, ця кульмінація підкреслює мелодійний перебіг усього тексту.

З точки зору граматики, найважливішою яскравою рисою тексту є використання часів. Завдяки постійним коливанням навколо «ЗАРАЗ» застосовується теперішній час майже по всьому тексту (і справді справляє сильний вплив).

Тому ми бачимо, що сама розмова не має упередженого характеру і розгортається в часі, спонтанно, не чіпляючись за ідеї, більше схоже на споглядання пейзажу крізь вікна поїзда. На даний момент нам потрібно представити ще один принцип, який лежить в основі написання. Це принцип раси, ідея індійської естетичної теорії про те, що людські емоції можна приборкати, щоб служити найвищій емоції (раса). Rasa — це «трепет, який виникає від обміну настроєм і раптовим розуміння справжньої сутності художнього твору», являє собою занурення в об'єкт споглядання та «виключення всього іншого, включаючи себе».

Лекція про ніщо дуже кристалічна форма застосування цього принципу, оскільки Кейдж не лише впливає в саму расу створення розмови, але він також тягне всіх інших через процес її переживають.

Слова в Лекції про Ніщо, як сам Кейдж стверджує на початку написання: «Те, що вимагає мовчання, це що я продовжую говорити...». Також Прітчетт (1993) припускає, що Лекція служить як пояснення та конкретна демонстрація або втілення ідей. Слова вільно виконуються через структуру тексту так само, як звуки виконуються через структуру в музичній композиції. У цьому контексті Кей Ларсон використовує термін вербальна музика.

З одного боку Кейдж не спілкується безпосередньо зі своєю аудиторією, як це зазвичай роблять художники. Скоріше він прагне, що б він найбільше міг відкривати свої форми, щоб глядач/слухач/читач не відчув

значення, але слова як самі по собі. Тому його текст служить досліднику більше для розкриття себе до досвіду і зрозуміти, що творіння - це те, до чого не слід прив'язуватися, але це те, що відбувається миттєво, з кожним з нас. Іншими словами, ефект Джона Кейджа - ой, хто переживає, здатний відкрити комунікацію всередині себе.

Ще одне спостереження стосується підходу Кейджа до мови як «матеріалу». Йдеться про поняття «матеріальності» мови.

Кейдж прагне дозволити нематеріальності мови бути очевидною і заспокоїти розум з його занепокоєнням через визнання ефемерного, нематеріального, що не можна досягнути. Через його потік думок здається, що ти майже тягнешся до чогось, чим ти є програючи знову в наступну мить.

Отже, якщо оглянути віхи формування естетичних концепцій Дж. Кейджа, його експерименти у сфері музичного та позамузичного, то викоремити можна наступні.

Увага до сфери ритму. Працюючи концертмейстером в Каліфорнійському університеті Кейдж відриває для себе (а згодом і для усього світу) сферу ритму. Від тоді розпочались його експерименти з нестандартними інструментами такими як хатні предмети, газети, столові предмети, металеві пластини тощо. Все це згодом допоможе Куйджу для препаратій та пошуку нових положень звука.

Слідом за створеним композитором ансамблем ударних інструментів на гастролі до західного побережжя композитор відкриває «підготовлене фортепіано». Що закріпило успіх та славу молодого та енергійного композитора. Звісно, адже звуковий світ Кейджа завжди прагнув чогось свіжого та нового.

На експерименти в сфері музики абсолютно точно вплинули і батьківський приклад, адже його батько Джон Милтон Кейдж-старший (1886–1964) був досить відомим винахідником який склав великий внесок в науково-технічну сферу США; і широкий погляд захоплень Кейджа від живопису до архітектури, від поезії до музики; і, звісно ж, наповнена новими

знайомствами та відкриттями поїздка до Європи, де композитор і знайомиться з передовими композиторами того часу, а також з музикою Стравінського та Баха.

Плідно працюючи та створюючи музику Кейдж змінив багато місць праці, що, звісно дало композитору багато нових знайомств на новій інформації. Але не дивлячись на це, як і майже у всіх митців, і у Кейджа були складні часи. Середина сорокових роки принесли як в сімейні стосунки так і в сферу творчості застій та засуху.

Глибоко впевнений в сакральності звука Кейдж все більше втрачає інтерес до музики як до способу комунікації. Відчуваючи потребу в нових способах звукової виразності погляд композитора все більше падає на східну філософію, адже саме в ній світ духів це світ звуків. Завдяки своїй новій учениці Гиті Сарабхай, Кейдж розпочинає поглиблене вивчення індійської філософії та музики та сумісництвом викладає їй західну музику.

На початку 50-х років композитор став відвідувати лекції Т. Судзуки по дзен-буддизму, та починає вивчати роботи будистських філософів. Це все спіткає Кейдж до нових висновків в сфері звуку. Він все більше стає впевнений в тому що звук сам по собі цілісний та енергетично спонений, він не спосіб виразності чи комунікації, він такаж сама матерія як і люди, тож немає сенсу його направляти. Так зароджується його один з центральних принципів музики – випадковість. Віднайдений принцип випадковості був прописаний в стародавніх китайських трактатах, й базувався на принципах підкидування монетки чи гілочки деревію.

Одним з найважливіших положень про звук та композицію у Кейджа було чітке уявлення про стан людини під час створення музики. Оскільки випадковість не можливо спланувати, потрібно мати особливий стан, аби не намагатися контролювати звук, або час, та забути про інші знання які тільки стримуть звук. Головним положенням для композитора було відмовитись від своєї ініціативи- цей стан композитор назвав «silence»- тиша. Саме тому в деяких нотах Джона Кейджа інколи можливо зустріти досить нерозбірливий

нотний стан, лінії якого інколи можуть сходитись та перехрещуватись, купа нот, різних розмірів, тощо, намагаючись неконтролювати ні графіку ні звук.

В чіткому переконанні композитор заявляв, що «не музики» небуває. Це дещо нагадує про вчення його вчителя Шенберга про «атональність». Та Кейдж, звісно, пішов далі свого вчителя. По переконанням Кейджа усі звуки які нас оточують, все що ми чуємо –і є найсправжніша музика, та сама неконтрольована, не направлена, до якої схильний митець.

Сприваючись на ці ідеї та концепції нового погляду набуває «тиша». В баченні композитора тиша не можлива. Питання стосовно тиші композитора турбують досить серйозно. Ще на початку своєї кар'єри, знайомлючись з творчістю Еріка Саті Кейджу не випадково сподобалась ідея Саті про музику яку непотрібно слухати. «Vexations»- твір Еріка Саті в якому одна сторінка твору повинна бути зіграна 840 разів. Як і в більшості випадків, скоріш за все цей твір Саті був наділений юмористичним сприйняттям, проте Кейдж цілком серйозно заглибився в цю ідею.

Всі ці пошуки, зміни світоглядів та нові концепції приводять композитора до головної з них та до створення найвідомішого його твору «4:33». Це і є його властне уявлення тиші, тиші, якої не існує. Все що навколо, все є звук, все що є звуки –складаються в музику.

На мою думку, найсильнішою є проста ідея, що все має бути таким, яким вони є. Тобто очевидно, що впливає із знання Кейджа дзен та інших східних філософій. Тому клітка відіграли вирішальну роль у процесі прийняття цих думок у сферу західного авангарду мистецтва. Це сталося завдяки його ретельному вивченню цих дисциплін, з одного боку, але я вірю що ще більше через його особисту відкритість і високий впливовий індивідуалізм і харизму. І завдяки його далекосяжній громадській діяльності це надихало багатьох його друзів і колег. Варто згадуючи принаймні кілька імен, пов'язаних з Джоном Кейджем у цьому відношенні: Мортон Фельдман, Роберт Раушенберг, Мерс Каннінгем, Керолін Браун, Ерл Браун, Крістіан Вольф і багато інших.

Д. Кейджа можна було б органічно вивчити поряд з творами художників 21 століття, оскільки його письменство дуже пов'язане з його творами особисте життя (в перекладі через філософію) і розуміння того, що «МИ В ньому». Його підхід - маємо бути «готовими» щомиті, навіть якщо його підхід більш відсторонений від його особисті смаки.

До Кейджа також відноситься ідея про те, що мова, а отже, і практика письма — це невід'ємна частина уяви художника. Але в самого Д. Кейджа робиться акцент на тому, що аналітичне мислення не є таким бажано для творчого процесу, тоді як у сучасному мистецькому контексті ми, з моєї точки зору переживання надмірної інтелектуалізації художньої практики, що частково походить від дуже високого академічні стандарти мистецтво намагається позиціонувати себе всередині.

Кейдж вірив, що найкраще мистецтво в житті - це саме життя. Як Кейдж розвивав свою композиційної філософії він прагнув відійти від традиційної гармонії і мелодійності, відкинути інструменти, які так часто використовуються в західній традиції. Натомість Кейдж використовував повсякденні предмети, такі як блендери та радіоприймачі, або модифіковані інструменти, та його підготовлене піаніно, де він поклав гайки та болти під струни, щоб створити різні ефекти під час удару по струні. Чим більше музики писав Кейдж, тим більше він зосередився на тиші, і «4:33» стало логічним наступним кроком у його композиції. Роки роздумів увійшли в «4:33»; думка, яка включала філософію та втілилась в твір, відтворивши і результати – композиція існує поза межами музичного звучання.

Висновки до Розділу 1

Підсумовуючи огляд факторів, що формують концептуальне поле творчості Дж. Кейджа, можна виділити загалом такі: архітектура (тяжіння до прорахунку композиційних структур, їх виваженості), візуальне мистецтво (в сенсі розширення горизонтів виразовості мистецтва) та буддистська культура (умовний «Схід»).

Східні впливи, зокрема, проявлені в тому, як композитор працює з основними категоріями музичного мистецтва: звуком і часом.

Під впливом східної естетики у музиці Кейджа постає споглядально-медитативне начало (на противагу дієвому). Композиторові імпонує занурення в звучання як таке, у певний звуковий потік, а разом з тим постійне балансування між звуком та його відсутню, звучанням і тишею.

Граничного значення набирає у зв'язку з цим тембр, що обумовлює постійні експерименти митця з музичними та немусичними звучаннями, сонористичними елементами, включенням шумів або електронних звучань до музичних композицій або навіть винахід нового інструментарію. Тембр також переймає на себе драматургічну функцію, що видається вкрай важливим за умови відсутності «спрямованості» у розгортанні музичної форми у кейджевських творах. Щодо формоутворення, то медитативність проявлена у домінування остинатних принципів розвитку, варіативності, переважають статичні форми над «динамічними», розвитковими.

Нарешті, до «східних» впливів можна віднести і посилення ірраціонально-інтуїтивного начала в самому процесі komponування музики та новий погляд на музичний зміст. При цьому важливою є і категорія числа, що виражена у розбудові різноманітних, складних числових структур, гри з числами і числовими комбінаціями у «випадкових композиціях», за випадковістю яких тим не менш криється жорсткий розрахунок.

Розділ 2. ГРА З ІМ'ЯМ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДІАЛОГУ З ТВОРЧІСТЮ КОМПОЗИТОРА

2.1. Святослав Луньов. Соната для віолончелі та фортепіано

Соната для віолончелі і фортепіано створена С. Луньовим у 2009 році, першими виконавцями твору у 2010 році стали Наталія Яропуд (віолончель) та Антоній Барішевський (фортепіано).

Хоча сам автор дає жанрове визначення твору «соната», про сонатність як таку у медитавній композиції С. Луньова не йдеться, ймовіріше музичний задум композитора був пов'язаний з ідеєю паритетного співбуття двох інструментів, що історично репрезентує жанр камерної сонати. Цілком «сонатним» можна вважати й насичений драматичний фінал твору. При цьому за композиційною будовою у сонаті С. Луньова проглядають Сонати та Інтерлюдії Дж. Кейджа, що презентує один з рівнів «присутності» творчості композитора в цьому творі.

На відміну від молодших колег С. Вілки чи В. Вишинського, композитор не виносить імя Кейджа в назву, утім, ступіть його «присутності» в композиційному цілому сонати є вирішальною. Про це С. Луньова одразу повідомляє виконавця і слухача, унаочнивши як структуру сонати, так і матеріал, з якого вона побудова у піктограмі. В її основі – літери імені Джона Кейджа, що стають музичною анаграмою, тобто позначають певні звуки, що виражені латинськими літерами *C – A – G – E* і *H* (тобто єдина літера імені John, що може бути перекладена на звуковисотність). С. Луньов використовує ці 5 латинських літер, прокреслюючи лінію для артикуляції інтонаційних зв'язків свого твору.

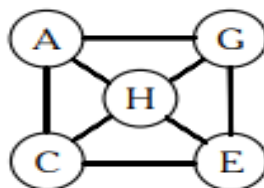


Рис.1. С. Луньов. *Sonata for cello and piano*, еніграф.

Власне, саме ці 5 звуків є єдиним матеріалом для побудову усїєї звукової матерії сонати. Вони стають серією, тобто більш «щільної» присутності творчої фігури композитора у цьому творі годі уявити. Таким художнім рішенням С. Луньов двічі діалогізує з американським авангардистом: застосуванням самого імені, так і зверненням до серіальної техніки, фактично тотального серіалізму. Цікавим рішенням, також графічно візуалізованим в піктограммі, є фактурне розслоєння серії та до певної міри випадкове «включення» її тонів у музичну тканину, що забезпечує елемент динамізму в цмовах статичної композиції.



Рис.2. С. Луньов. Sonata for cello and piano, mm.1-8

Подальша композиція розгортається за принципом варіабельності; композиційні межі розділів (усього їх 6, з двома смисловими арками всередині) позначаються насамперед зміною фактурної організації тексту та прийомів звуковидобування.

Плинність, медитативність розгортання матеріалу повільних розділів сонати апелює не тільки до музики Дж. Кейджа, але й узагальнює усю традицію мінімалізму, особливо презентовану творчістю А. Пярта (С. Луньов відтворює окремі звукові абриси камерно-інструментальних творів А. Пярта, наприклад знаменитих дзеркал або «Для Аліни»). Разом з тим, у звукових «провисаннях», графічно унаочнених паузами і ферматами моментах затухання, розчинення звуку, так сама, як і окремими акордовими сполуками звукова матерія твору нагадує ідеї камерно-вокальної або фортепіанної творчості В. Сильвестрова. Прямою аналогією тут можуть слугувати фортепіанні «Багателі» майстра.

Ще один алюзійний пласт сонати, що відсилає до ідей Дж. Кейджа – експерименти зі звучанням. Здається, С. Луньов пропонує в партії віолончелі антлогію виконавських прийомів авангардної традиції, утім основна мета їх застосування (від флажолетів і гліссандо до виконання за межами традиційного діапазону інструмента) – створення звукових обривів, що нагадують за звучанням препароване фортепіано. Окрім того, це дає змогу розширити, вплести в «тіло» музичного тексту як музичні звуки, так і звуки шумової природи, що концептуально також збігається з творчими пошуками Дж. Кейджа.

2.2. Віталій Вишинський. «CAGE. Meditation on strings and beyond them»

Твір-присвята Джону Кейджу для скрипки і фортепіано було складено В. Вишинським у 2014 році. Перше виконання відбулось того ж року у рамках спільного авторського концерту з Олегом Безбородьком у залі Національної спілки композиторів України. Виконували твір Орест Смовж (скрипка) та Наталія Вишинська (фортепіано). Згодом до твору також зверталися Дмитро Чоні (піаніст) з Орестом Смовжем, Маряна Скрипка (скрипка) і Діна Писаренко (фортепіано), ансамбль *Duo Sonoro* у складі: Андрій Павлов (скрипка) та Валерія Шульга.

Діалог з творчістю Дж. Кейджа заявлений композитором вже в програмній назві, яка має кілька рівнів прочитання, при тому усі тлумачення назви скоріше доповнюють одне одного.

Отже, назва CAGE відсилає до імені Джона Кейджа, в той час як жанрове означення *meditation* (що з англійської перекладається скоріше як роздум, ніж медитація) може сигналізувати що роздум стосується саме фігури Д. Кейджа. Тобто алюзійність на рівні імені, пряме декларування рецептивності є частиною ігрового задуму автора.

Разом з тим, в назві є й посилення на характер, або місце роздуму щодо фігури Д. Кейджа, що здійснюється за посередництва струн – як рояльних, так і скрипкових, оскільки в творі ці два тембри взаємодіють на паритетних

началах. Однак в назві криється і натяк на вихід за межі певного простору чи-то моделі, а саме у ремарці *beyond them*. Ідея виходу за межі окресленого, подолання якоїсь перепони чи то навпаки обмеження, кінцевості реалізується через дослівний переклад прізвища Джона Кейджа – «клітка» з англійської.

В ролі такої смислової та структурної клітки для звукового матеріалу твору постає знову ж таки ім'я композитора. Написання його великими літерами CAGE дає підказку про подальшу реалізацію ідеї: на відміну від сонати С. Луньова, де, як вже зазначалося, ім'я стає музичною анаграмою і основою серії – тобто є єдиним матеріалом для побудови музичного цілого, у творі В. Вишинського ім'я піддається деконструкції. Чотири літери прізвища композитора викладені великими літерами, що стають позначенням певних звуків, також мають значення для композиції, але не в якості «будівельного» матеріалу, а можуть бути осмислені як метафоричні кути клітки, якою постає для автора творчість і сама фігура Джона Кейджа.

Таким чином вже на рівні назви твору маємо кілька ідей: звернення і роздуми/міркування про музику/персону Дж. Кейджа; певної обмеженості чи то клітки, певної зміни стану і вихід за межі окресленого, за межі клітки; гра з ім'ям - чотири літери отримують звуковисотний еквівалент і слугують певними структурно-композиційними маркерами для виконавця.

Однак на грі з іменем, вербальними іграми діалог з Кейджем не завершується, оскільки в композиції та образно-смислового плані п'єси віддзеркалюються ті чи інші аспекти творчості Дж. Кейджа. До прикладу, це чітко зафіксована тривалість твору. За задумом В. Вишинського, твір має бути виконаний за певний час, а саме за чотири хвилини і тридцять три секунди, тобто за той самий проміжок часу, що і знаменитий «опус нуль» - песа-перформанс Дж. Кейджа.

Також вагомими для ідейно-образного змісту твору виявилися міркування Дж. Кейджа про тишу, особливості її сприйняття, слухання, вслуховування в неї. Так, песа розпочинається тактом, який не містить жодного звуку, він заповнений паузами різної тривалості. Однак самі паузи,

їх тривалість, виражена графічно, укупі з чотиридольним метром візуалізують числа три та поспіль дві трійки.

Рис. 1. В. Вишинський. *CAGE. Meditation on strings and beyond them, m.1*

Аналогічним чином композитор вирішує й останній такт твору, але на відміну від початкового, тут числа уявлені як комбінація чотиридольного та тридольного метрів. В обох випадках важливим є «звершення» тиші, її настання і унаочнення. Однак якість тиші виходить різною: на початку твору це тиша, що породжує звуки (подібного до теорій космогенезу у східній філософії, де тиша – велике Ніщо, з якого звуком народжується матерія), а ось завершальна тиша поглинає, розчиняє звучання.

Рис. 2. В. Вишинський. *CAGE. Meditation on strings and beyond them, m.51*

Першоджерело, до якого звертається таким художнім прийомом В. Вишинський, є відомий текст з Лекції про Ніщо Дж. Кейджа: «Я тут і мені немає що сказати <...> Ми вимагаємо тиші <...> але мовчання вимагає, щоб я продовжував говорити. Нічого окрім нічого не можна сказати». Власне, цей текст предепосилається В. вишинським до усією пєси в якості епіграфа, таким

чином рдекларуючи усі наступні алюзії твору. У такий же спосіб поряд з підсиленням ідеї тиші підсилюється й ідея «присутності» Дж. Кейджа в цьому творі, в його художньому просторі – начебто й мовчазного напочатку, але під тишком тиші змушеного говорити, означити свою присутність. Власне, підтвердженням «уплотнення» присутності Дж. Кейджа стає алюзія, майже парафраз на вступні такти першої п'єси з циклу композитора «Шість мелодій для скрипки і фортепіано», складені 1950 року.

The image shows two pages of musical notation. The left page is for the first piece, 'Six Melodies for Violin and Keyboard, №1, mm.1-4'. It features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The tempo is marked 'Tenero' with a quarter note equal to 56. The dynamics are marked as *p* and *mp*. A large 'C' is written above the piano part. The right page is for the second piece, 'Meditation on strings and beyond them, m.2-3'. It features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The tempo is marked 'Tenero' with a quarter note equal to 92. The dynamics are marked as *p*.

Рис.3. В. Вишинський. CAGE. Meditation on strings and beyond them, m.2-3,
Дж. Кейдж. Six Melodies for Violin and Keyboard, №1, mm.1-4

В цьому також заключений важливий композиторський жест, адже звучання скрипки в піесах кейджевського циклу має слугувати орієнтиром (звуковим еталоном) для виконавця CAGE пєси – м'яким і тьмяним звуком, майже без вібрато. Задля досягнення правильного ефекту тут доцільно навіть звернутися до настанов американського композитора, які той залишив у коментарі до свого твору, а саме: гра без вібрато з мінімальним тиском на смичок. Щодо звучання фортепіано, то воно має максимально наблизитися до звучання скрипки, тобто відповідати манері виконання, динаміці, загальному характеру. Завдання піаніста – забезпечити аксимальну звукову цілісність із скрипкою.

Таким чином В. Виинський прокреслює додатковий текстовий та смисловий зв'язок з музичним світом Дж. Кейджа – на рівні алюзії звукових образів твору американського авангардиста.

Друга важлива ідея композиторського задуму – образ клітки, обмеження та його подолання. Вона реалізується у кількох ракурсах. По-перше, це чітко встановлена тривалість твору, відсилаючи до 4'33 Дж. Кейдж. Окрім того, на рівні композиційного цілого. Твір поділяється на чотири нерівних за обсягом композиційні блоки, тривалість яких визначена чітко позначеною автором швидкістю виконання («диктатом» авторських ремарок). За умови, якщо виконавці точно дотримуються вказаних темпів, музичне розгортання твору завершується відповідно до встановленої часової межі. Це, звісно, ідеальна ситуація, але жива виконавська практика неодмінно внесе свої корективи, адже досягти точного дотримання зазначених темпів та їхньої флуктуації складно. До прикладу, тривалість першого виконання твору, що є в записі, дорівнювала 5 з половиною хвилинам.

Сам автор в передньому слові до нотного видання твору та в усному спілкуванні зазначав, що можливе цілком і спокійніше виконання, за умови, що темпові співвідношення композиційних розділів та стратегія їх змін будуть збережені. Таким чином проміжок у чотири хвилини і 33 секунди справді стає своєрідною рамкою, межі якої розширюються та зрештою долаються волею виконавців.

Нарешті, ідея виходу за умовну межу має й інші шляхи реалізації, закладені в самій композиції п'єси. Твір постає як цілісна будова з внутрішнім членуванням на чотири розділи. Сигналами початку кожного з них є звуки до, ля, соль, мі, що зазначено автором в партитурі відповідними латинськими буквами. Така будова твору знову ж таки повертає до ідеї клітки чи то рамки, фрейму (якщо вважати, що названі буквенні позначення звуків є кутами цієї клітки), з обох боків обрамлених, чи обмежених тишею. Цікаво, що ідея клітки також відсилає до Сонати для віолончелі і фортепіано С. Луньова, де, як вже зазначалося, ця ідея унаочнена графічно: літери імені Джона Кейджа винесено в епіграф твору у вигляді прямокутника, сторони якого/кути, позначені літерами, поєднуються хрест-навхрест.

Кульмінаційним втіленням цієї ідеї у Медитації В. Вишинського є останній, четвертий розділ п'єси. Тут гармонічний та інтонаційний склад партій скрипки і фортепіано регламентований виключно цими чотирма звуками. Однак це не серія в узькому тлумаченні, а опціональне її застосування для підсилення образу обмеженого простору (до речі саме в четвертому розділі нарешті задіяні усі чотири звуки анаграми, вона «зібрана» до купи).

Подальше подолання звуковисотної детермінованості, її нівелювання та, зрештою, вихід за встановлені межі відбуваються завдяки прийому *glissando* безпосередньо на струнах рояля та поступовому послабленню струни Соль у скрипки – тобто уся звуковисотна детермінованість «відміняється», сходить раптово до нульової позначки. В останньому випадку вихід за межі здійснюється у прямому сенсі, оскільки (це графічно унаочнено в партіях виконавців) перетинається нижня межа скрипкового діапазону.

Рис.4. В. Вишинський. *CAGE. Meditation on strings and beyond them*, mm.43 -48

А гра на струнах презентує в той же час інший варіант виходу «за межі», у цьому випадку за межі традиційного способу звуковидобування на роялі – виключно через гру на клавішах. У цьому випадку дуже важливо дати вільно долунати останнім обертонам, щоб звуковий шлейф не був перерваний, відтак звуки продовжували відлуння аж до повного згасання і розчинення в тиші.

Рис.5. В. Вишинський. *CAGE. Meditation on strings and beyond them, mm.49-50*

Підсумовуючи, повернімося до початку і програмної назви твору, що грає з жанровим визначенням «медитація/роздум». Думка В. Вишинського образно кажучи виходить за межі струн музичних інструментів, водночас завершуючи процес роздумів над самим об'єктом рефлексії – творчим феноменом Дж. Кейджа. Отримавши наприкінці своє ясне вираження, він розчиняється у вирі звуків перш ніж поглинається омріяною Дж. Кейджем тишею, а й далі – Ніщо.

Висновки до Розділу 2

За результатами аналітичного огляду камерно-інструментальних творів С. Луньова та В. Вишинського, можна дійти висновку, що подібно до самого Дж. Кейджа, ключовими концептами, з якими «працюють» автори є категорії звуку (музичного звуку) і часу, що відповідним чином впливає на образність та музичний зміст творів.

Відлуння творчості Дж. Кейджа в обох випадках (незважаючи на різні, неспівставні жанрові визначення творів) прочитуються:

по-перше - в медитативному нахилі п'єс, «недієвому» принципі розгортання композиційних структур, переважанні принципу споглядання та зануреності в звуковий потік над принципом «розвитку»; основним принципом розгортання матеріалу в обох випадках є статика;

по-друге – в експериментуванні зі звучанням інструментів, використанні препаратії (у випадку В. Вишинського) та виходу за межі традиційного виконавства на кожному з інструментів, або відтворення самої ідеї препарованого фортепіано (у випадку С. Луньова);

При цьому в обох випадках визначальною ознакою є алюзійність, що проявлена як на рівні квазі-цитувань чи навіть цитації. Проте, якщо у В. Вишинського алюзії стосуються виключно текстів/творів Дж. Кейджа, то С. Луньов діалогізує з більшим історико-стильовим пластом, втягуючи в обрій діалогу стиль В. Сильвестрова та стилістику мінімалістів.

Нарешті, найвищий символічний рівень взаємодії з феноменом Дж. Кейджа працює на рівні гри з ім'ям, що стає концептуальною і «тілесною» основою обох композицій: як зерно тематизму у вигляді серії (С. Луньов), так маркер структурних розділів музичного цілого (В. Вишинський).

ВИСНОВКИ

Творчість Дж. Кейджа є самобутнім явищем музичного мистецтва ХХ століття, відлуння якого є важливим для рецепційного досвіду сучасних композиторів.

Ключові концепти творчості Джона Кейджа пов'язані з його розумінням природи звуку, в тому числі музичного звучання, обумовлені граничною увагою митця до категорій тиші і часу, що він засвоює зі східної філософії та власних творчих експериментів. Питання того, чим є звукова матерія, музичне звучання та музичний зміст впливають на засоби його «роботи» з усіма елементами музичної мови, на його композиторську техніку. Особливу вагу в творчості митця має медитативність, яка виявляється важливою і для українських композиторів, що взаємодіють з його творчістю.

Зіставивши творчі підходи, що їх застосовують В. Вишинський і С. Луньов до взаємодії з творчістю і постаттю Дж. Кейджа, можна відзначити наступні співпадіння, що свідчить про обумовленість застосованих художніх засобів самим першоджерелом, з яким «працюють» композитори:

По-перше – *гра з ім'ям*, що у випадку і С. Луньова, і В. Вишинського стає музичною анаграмою. У сонаті для віолончелі і фортепіано музична анаграма CAGE стає основою серії, що на ній будується увесь звуковий матеріал твору, у «медитації» В. Вишинського – звуковисотним еквівалентом, що позначає межі композиційних розділів музичного цілого.

По-друге - *пошуки виразовості на межі шумів і звуків, музичного і позамузичного*. Так, В. Вишинський застосовує препарацію фортепіано і звертається до специфічних прийомів звуковидобування на обох інструментах, відтворюючи цілком конкретні звукові ідеї Дж. Кейджа. У випадку С. Луньова фортепіано не зазнає препарацій, а звукові обрії, що «нагадують» про препарацію, вибудовуються виключно фактурними засобами та педалізацією.

По-третє – *звернення до медитативності*, адже медитативний вимір творів, взаємозв'язок тиші і звукової матерії є визначальним для обох творів. Плинність і недискретність музичного часу у В. Вишинського зафіксовано вже на рівні програмного жанрового найменування пєси (медитація). У С. Луньова ж медитативність втілена більшою мірою алюзією на творчість композиторів-мінімалістів.

Нарешті – математична виваженість композиції та струнка логіка. Хоча розгортання звукової матерії обох творів в часі справляє враження інтуїтивно-медитативного плину, в обох випадках за цим ефектом присутня розрахункова робота автора, який детермінує кожен елемент музичного цілого, підпорядковуючи «випадковість» жорсткій художній волі.

Утім, є й відмінності, які визначають індивідуальну специфіку художнього мислення кожного з композиторів.

Для С. Луньова важливішими є *інтрамузичні чинники*, елемент ігрового вбачається тільки у використанні імені композитора як будівельного матеріалу для звукового цілого. Композитор оперує серіальною технікою, однак, особливості побудови фактури свідчать про те, що він мислить інструментально, тобто з урахуванням специфіки звучання інструментів та їх виразових можливостей. Провідною ознакою його сонати є саме медитативність, що начебто, протирічить жанровій назві твору.

Для В. Вишинського важливішими є *екстрамузичні чинники*, що надає твору додаткового інтертекстуального виміру. В його «медитації» також є гра з імям, але не тільки само воно стає матеріалом. На відміну від твору С. Луньова, чотири звуки музичної анаграми стають не серією, а звуковисотними маркерами композиційних розділів. В. Вишинський також грає тлумаченням/перекладом імені Дж. Кейджа, що може бути перекладено з англійської як клітка. Чотири звуки-літери таким чином позначають межі метафоричної клітки, з якої намагається вийти чи то виконавець, чи то сам автор.

Нарешті, подібно до Дж. Кейджа (як в Лекції про Ніщо, алюзії на яку містить епіграф твору та засоби його розгортання), для В. Вишинського дуже важливе слово. Текстова складова, як пояснення до твору, стає його невід'ємною частиною: воно може бути розтлумачене і як програма, оскільки заявлене в тексті сходження до «ніщо» реалізуються звуковими засобами, розчиняючи вібрації струн в тиші.

Проаналізовані в дослідженні музичні твори також об'єднує рецепційна естетика, що обумовлює діалогічність у взаємодії з енциклопедичним контекстом як творчості самого Дж. Кейджа (художні тексти якого виступають в ролі умовної «традиції»), так і інших музичних та ширше художніх явищ ХХ століття. Власне, такий підхід дає змогу визначати рецепційність як типологічну ознаку сучасного музичного мислення, яку необхідно брати до уваги і виконавцям, що звертаються до названих камерно-інструментальних творів, з обережністю і граничною делікатністю підходячи до втілення їх звукових образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Москва : Комкнига, 2007. 240 с.
2. Григоренко О. Джон Кейдж і музична культура США ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: (17.00.03). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. 16 с..
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е, дополненное. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
4. Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. Москва, 2004. С. 67—78.
5. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. № 46. 2004. С. 15 – 34.
6. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США. Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205-210.
7. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. наук.статей. Вип. ІХ. Мелітополь : Видавництво «Сана». 2002. С. 70–82.
8. Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва, 2004. С. 114—135.
9. Липов А.Н. Джон Милтон Кейдж. «4'33» – пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания? Режим доступа : DOI: 10.7256/2222-1956.2015.6.16411
10. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 18 с.
11. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К., 1994. 157 с.

12. Манулкина О. От Айвза до Адамса. Американская музыка XX века. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
13. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
15. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства, 2017. Вип. 10. С. 180-198. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_15.
16. Переверзева М. В. Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа. Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. Москва : 2003. С. 268 –274.
17. Переверзева М. В. «Числовые пьесы» Джона Кейджа. Музыковедение. 2005. № 4. С. 11-20.
18. Перверзева М. Джон Кейдж. Жизнь, творчество эстетика. Монография. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 292 с.
19. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського № 1 (2), Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 21-25.
20. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография ; ред. Н. Г. Александрова. Одесса: Астропринт, 2002. 134 с.
21. Taruskin R. 2005. *Oxford History of Western Music, The*. Vol. 5. Oxford: Oxford UP, Inc. *Indeterminacy*, p. 55–101.
22. Холопов Ю. Кейдж и музыкальное мышление XX века. Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: матер. научн. конф. М., 2004. С. 79 – 90.
23. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2007. С. 218-228.

24. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
25. Aeberhard S. John Cage's Lecture on Nothing as a Landmark in Media History. Режим доступу: <https://www.researchcatalogue.net/view/323127/323128>
26. Bencova L. Nothing; the poetry of John Cage., Understanding Artists' Writings, essay for the master seminar KASK, HoGent January, 2016. 112 p.
27. Branden W. John Cage and the Architecture of Silence. October Vol. 81 (Summer 1997), P. 80-104.
28. Dodd J. What Is 4.33., The University of Manchester., Режим доступу : <https://doi.org/10.1080/00048402.2017.1408664>
29. Federhofer H. John Cage and Karlheinz Stockhausen. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2003. pp. 411-422.
30. Pritchett J. What Silence Taught John Cage : The Story of 4'33'. Режим доступу : <https://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/#:~:text=One%20way%20of%20looking%20at,of%20his%20faith%20in%20silence.&text=While%20Cage%20may%20have%20deemphasized,been%20introduced%20through%20time%20structures>
31. Solomon L. The Sounds of Silence: John Cage and 4'33". Режим доступу : https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Solomon-John-Cage-the_sounds_of_silence.pdf
32. Wilcox S. The Rhetoric of Silence: John Cage, Exigence and the Art of the Commonplace by Stephen Wilcox. A thesis presented to the University of Waterloo in fulfilment of the thesis requirement for the degree of Master of Arts Ontario, Canada, 2009. 189 p.