

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

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

**МУЗИКА ШУМУ У ТВОРЧОСТІ ДЖОНА КЕЙДЖА НА  
ПРИКЛАДІ «LIVINGROOMMUSIC»**

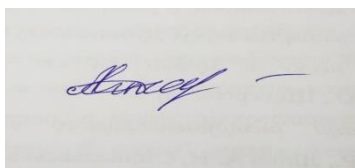
Магістерська робота  
**АГЄЄНКОВОЇ АЛНИ ОЛЕКСІЇВНИ**

Науковий керівник:  
**ВАЩЕНКО О. В.**

Кандидат мистецтвознавства,  
Доцент кафедри історії української  
та зарубіжної музики

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання

на відповідне джерело



**АГЄЄНКОВА А. О.**

**Харків – 2021**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ЕМАНСИПАЦІЯ ШУМУ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	7
1.1. Шум у музиці ХХ століття від італійських футуристів і сонорики до електронної та конкретної музики .....	7
1.2. Шум у музиці Джона Кейджа .....	22
Висновки до Розділу 1 .....	30
<b>РОЗДІЛ 2. «LIVING ROOM MUSIC»: МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКІ ПРОЧИТАННЯ</b> .....	31
2.1. Музичний текст, його виконавські прочитання та композиційні особливості «Living room music» .....	31
2.2. Порівняльний аналіз виконавських версій «Living room music» .....	38
Висновки до Розділу 2 .....	46
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	47
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	49

## ВСТУП

**Актуальність теми** дослідження зумовлена величезним впливом творчості Джона Кейджа на світову музичну культуру та недостатнім вивченням цього впливу у працях вітчизняних дослідників. Композитор розвивав алеаторику, впровадив нові прийоми гри на музичних інструментах, вводив у партитуру предмети побуту, вигадав спосіб гри на препарованому фортепіано. Удано-мовний квартет «Living room music» презентує окремий напрям його діяльності — експеримент. Невизначений склад ансамблю відкриває можливість для музикантів бути новаторами й митцями під час виконання.

В той час як в США творчості Дж. Кейджа, музиці «шуму» та «тиші» присвячена низка наукових досліджень, зокрема роботи Р. Хаскінса/R. Haskins [53], Д. Бернштейн/Bernstein D [48], І. Куррери/E. Curreri [51], Р. Костелентс/R. Kostelanetz [54], Д. Ніколс/D. Nicholls [59], в українському музикознавстві творчій спадщині композитора приділяється недостатня увага. Мало представлена музика Дж. Кейджа і у виконавській практиці українських музикантів, оскільки вони не володіють «інструментами» для опанування його партитур. Особливо це стосується музики, написаної для довільних або альтернативних складів, які передбачують творчий підхід виконавців. Прикладом такого твору може послужити «Living room music», в якій композитор експериментує із ударно-мовним квартетом, що грає на предметах оточуючого побуту (вітальні), зокрема: столах, стільцях, коробках, книгах, іграшках, канцелярії.

І, в той час, як зарубіжні колективи ілюструють незмінний інтерес до цього твору і прагнення до пошуку нових, несподіваних його інтерпретацій (Удосконалений ударний ансамбль ORCAM /Secciónpercusión ORCAM enconfinamiento [57], Міжмистецький колектив Чаутауки/The Chautauqua Inter-Arts Collective [58], Перкусійний квартет амстердамської консерваторії/Conservatorium van Amsterdam's X'q Percussion Quartet [56], Гурт Східного Штату Іллінойсу/Eastern Illinois University Bands [55],

перкусійний квартет Страсбургу/Percussions de Strasbourg [60]), виявляючи творчий підхід до його виконання, українські музиканти цим похвалитися не можуть. Це підтверджує необхідність аналізу даного твору та існуючих виконавських версій, що може стати підґрунтям для цікавої і переконливої інтерпретації. Сказане обумовлює актуальність заявленої теми.

**Об'єкт дослідження** – експериментальний ансамбль в творчості Дж. Кейджа.

**Предмет дослідження** – специфіка ударно-мовного квартету в «Living room music» Дж. Кейджа та його виконавська інтерпретація.

**Мета дослідження** – виявити особливості композиції та виконання «Living room music».

**Матеріал дослідження складають** партитура квартету «Living room music» Дж. Кейджа та записи виконавських версій квартетів:

- Удосконалений ударний ансамбль ORCAM/Secciónpercusión ORCAM enconfinamiento [57];
- Міжмистецький колектив Чаутауки/The Chautauqua Inter-Arts Collective [58];
- Перкусійний квартет амстердамської консерваторії/Conservatorium van Amsterdam's X'q Percussion Quartet [56];
- Перкусійний квартет Страсбургу/Percussions de Strasbourg [60] ;
- Гурт Східного Штату Іллінойсу/Eastern Illinois University Bands[55].

**Завдання дослідження:**

- здійснити огляд наукових джерел, присвячених Дж. Кейджу;
- проаналізувати партитуру «Living room music»;

- здійснити порівняльний аналіз інтерпретацій «Living room music» виконавцями кінця XX – початку XXI ст.

#### **Методи дослідження:**

- історичний – при аналізі генези техніки алеаторики;
- жанровий – при виявленні витоків тематизму в кожній з частин квартету;
- стильовий – для характеристики індивідуальних рис музичного мислення Дж. Кейджа;
- компаративний – при порівнянні виконавських версій «Living room music» Дж. Кейджа.

**Теоретичну** базу магістерської роботи складають праці за такими напрямками музичної науки:

- *аналіз музичної форми* (Акопян Л. [1], Афанас'єв Б. [3], Когоутек Ц. [18]);
- *специфіка розвитку американського музичного мистецтва XX ст.* (Григоренко О.Г. [8], Дубинець О. [11], Капічіна О. [15], Конен В. [19], Ліпов А. [22], Манулкіна О. [25], Садих-Заде Г. [37]);
- *творчість Дж. Кейджа* (Григоренко О. [8], Петров В. [29], Переверзева М. [32], Садих-Заде Г. [37], Bernstein D. [48], Fetterman W. [52], Perloff M. [61], Junkerman C. [61]);
- *вивчення специфіки звуку* (Дубинець О. [12], Рахманова А. [35], Шнеєрсон Г. [46], Петров В. О. [29], Когоутек Ц. [18]);
- *проблеми шуму в музиці XX ст.* (Григоренко О. [7], Ліпов А. [22], , Петров В. О. [29], Шнеєрсон Г. [46],),
- *театралізація інструментального виконавства творів XX ст.* (Голдберг Р. [5], Ліпов А. [22], Станіславська К. І. [39], Fetterman W. [52]), *зокрема, для ударних інструментів* (Голдберг Р. [5], Григоренко О. [8], Конен В. Д. [19], Павлішин С. [27], Станіславська К. [39], Brown K. [49], Perloff M. [61], Junkerman C. [61]).

У роботі задіяні також енциклопедичні видання, інформаційні статті та довідкові джерела.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому що магістерська робота є одним із перших досвідів аналізу «Living room music» у виконавському аспекті.

**Практична значущість результатів дослідження** обумовлена можливістю використання їх у подальших наукових роботах, присвячених творчості Дж. Кейджа, в навчальних курсах, пов'язаних із вивченням музичної інтерпретації, історії виконавства, історії музики ХХ століття, а також виконавській практиці.

**Структура і об'єм дослідження.** Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів (із внутрішнім розподілом на підрозділи), Висновків і Списку використаних джерел. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Емансипація шуму в музиці ХХ століття» присвячено розгляду шуму в музиці ХХ століття від італійських футуристів і сонористи до електронної та конкретної музики, а також шуму в музиці Джона Кейджа. Розділ 2 – ««Living room music»». Музичний текст та його виконавські прочитання». Розглядається партитура «Living room music», виконавські прочитання та композиційні особливості твору, порівняльний аналіз виконавських версій «Living room music» ударно мовними квартетами: удосконаленим ударним ансамблем ORCAM/Secciónpercusión ORCAM enconfinamiento та міжмистецьким колективом Чаутауки/Chautauqua Inter-Arts Collective. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 54 сторінки, з них основного тексту – 48. Список використаних джерел включає 70 позиції.

## РОЗДІЛ 1

### ЕМАНСИПАЦІЯ ШУМУ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 1.1. Шум у музиці ХХ століття від італійських футуристів і сонористи до електронної та конкретної музики

На початку ХХ століття в світовій музичній культурі відбувається активізація ритмо-ударного елемента. Хвиля, яка розпочалась в Європі та Росії, набула значного резонансу в Америці. Урбанізація, механізація, індустріалізація, розвиток будівництва, дух боротьби та революційні настрої мали великий вплив на композиторів. Ритмо-ударний аспект займав центральне місце творів того часу. А. Копланд говорив: «У двадцяті роки ми мали дуже свідоме відношення до ритму. За це частково був відповідальний Стравінський.» [8, с. 26].

У 20 – 30-ті роки в Америці було виконано «Пасифік 231» А. Онеггера (1923), Концерт для духових та ударних з оркестром Д. Мійо (1930), «Завод» А. Мосолова (1929–1927), «Музику для струнних, ударних та челести» Б. Бартока (1936). Багато творів європейських та російських композиторів виконувалось саме на американській сцені. Перебуваючи в Америці з 1918 по 1922 роки, Прокоф'єв шокував слухачів ритмами «Скіфської сюїти».

Варез, який переїхав у Нью-Йорк у 1915 р., створив радикальні сонорні «опуси» – «Америку», «Гіперпризму», «Інтеграл», значними елементами яких був ритм та тембри перкусії. Композитор говорив, що ритм – це музичний елемент, який дає життя твору та утримує його цілісність (єдність). Цей елемент дає стабільність та генерує форму. Його «Іонізація» (1928–1931) стала першим твором класичної музики виключно для ударних інструментів. Написана композитором у роки перебування в Парижі, вперше виконувалась в Нью-Йорку в 1933 р. під керівництвом Ніколаса Слонимського, якому була присвячена. Джон Кейдж говорив, що Варез встановив сучасну природу

музики та перейшов в область самого звуку, в той час як інші все ще відрізняли «музичні тони» від шумів.

Розуміння європейської музики розширювалось, відроджувались національні традиції польської музики, румунської, чеської. Змінилось представлення «музично прекрасного», його вже не дорівнювали благозвучності. Тепер композитор міг створювати будь-який звук, образ, який відповідав би авторському задуму. Хор міг висловлюватися, як в співочій манері, так і речитативом, ритмічною мовою, пошепки (родоначальником вважають Д. Мійо). В сольному виконанні відстежується кантілена, речитатив, зойки, стогони («Воццек» А. Берга). Перед виконавцем постають нові завдання, які сприяють збагаченню виконавства й композицію новими технічними прийомами та звукові уявлення.

Німецький композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928 – 2007 р.) вважається одним із найвпливовіших представників музичного авангарду 2-ї пол. ХХ ст. Він писав нотний матеріал таким чином, що музиканти мали змогу виконувати музичні послідовності як вважають за потрібне, кожен елемент був унікальним. Він одним із перших ввів поняття «просторової музики», був радикалом. Якщо в ранній творчості музиканти оркестру могли переміщуватися на сцені з місця на місце, то в більш пізній період чотири скрипалі грали музику в літаках, які кружляли над концертним залом, в результаті чого музика подавалась через мікшерний пульт. Працював у техніках пуантилізму («Перехресна гра», 1951р., «Контра-пункти» 1953 р.), алеаторики та відкритої форми («Фортепіанна п'єса № 11», 1956р.). Видатні «Групи» було написано 1957 року для великого симфонічного оркестру, який поділявся на три групи що розподілялись по трьох різних кутках зали. Музичний матеріал іноді повторювався з деякими затримками в різних темпах, таким чином здавалося, що звук якби пливе з одного кутка в інший з різною інтенсивністю. Велику популярність набула його «Пісня юнаків у вогненній печі» (1956р.), яку вважають одним із перших прикладів європейської електронної музики. З 1960-х років композитор

експериментував з відкритою формою, перформансом та ритуальними елементами. Композитор був новатором, прагнув створити те, що до нього ніхто не наважувався. Вивчав етнічні інструменти Азії, записував звуки та експериментував із ними. На протязі усього життя Штокхаузен шукав відповідь на питання: що таке звук, як явище, з чого він складається, яка його природа. «Я хочу дослідити нові звукові простори і новий рух звуку.» [21]. Створював «процес-музику», в якій виробив систему правил, як трансформувати випадковий чи банальний музичний матеріал різних об'єктів. («Короткі хвили» 1968 р., «Гімни», 1967 р.). На формування школи спектральної музики вплинув «Стрій» («Stimmung») 1968 року, в якому обертоновий спів (оспівування одного акорду) триває не визначений час. З 1963–2014 рр. публікував свої роботи у 17-ти томному виданні «Textezur Musik». Виділяють його програмні статті: «Як плине час» (1957 р.), «Єдність музичного часу» (1961 р.), «Чотири критерії електронної музики» (1972 р.).

Популяризації набували ідеї футуристів, зокрема, маніфест «Мистецтво шумів» Луіджи Русоло – лист, написаний у 1913 році композитору-футуристу Франческо Балілла Прателла, у якому італійський художник виклав своє бачення розвитку музики. Він мріяв про радикальні зміни людського сприйняття та розуміння музики. Русоло вважав, що можливості симфонічного оркестру обмежені та оркестрова палітра потребує значного розширення. В якості нових тембрів він пропонував використати звуки автомобілів, сучасного міста, звуки фабрик та заводів.

Художник уявляв нову музику з шумами, які наповнюють міське життя. Він вважав, що еволюція від музичного звуку до шумового була неможливою аж до ХХ століття. Слухач ХVIII століття, не витримав би інтенсивності акордів, які лунають у сучасному оркестрі, при тому, що кількість музикантів у ньому значно побільшала. Напроти, для сучасної публіки – це насолода, бо сприйняття вже сформовано під впливом стрімкої індустріалізації міст. З іншого боку, музичний звук був дуже обмеженим у тоновому різноманітті. Оркестр складався лише з п'яти типів інструментів,

що відрізнялись по тембрах: струнні смичкові, дерев'яні та мідні духові інструменти, ударні. Сучасна музика була не в змозі створити нові діапазони тонів, не проводячи зміни в оркестровому складі. Руссоло бачив вихід у привнесені в музику шумів, вони можуть бути не тільки голосними та подразливими, але й витонченими, здатними викликати приємні відчуття. Різноманітні шумові тони мають відтворюватися відповідними механізмами.

Багато ідей музичного мистецтва ХХ століття було випереджено експериментами французького композитора Еріка Саті (1866 – 1925). Він передбачив такі напрямки, як мінімалізм, примітивізм, дадаїзм у музиці, конструктивізм, авангард, неокласицизм, репетитивна музика. У 1915 р. поет, драматург Ж. Кокто запропонував Е. Саті, у співпраці з П. Пікасо, написати балет «Парад» для трупи С. Дягілева. Прем'єра відбулась 18 травня 1917 р. та набула значного резонансу. Балетмейстер Л. Мясин писав, що в партитурі Саті знайшли відображення нові напрямки музичного мистецтва. Композитор використовував звуки автомобільної сирени, друкарської машинки, постріл пістолета. Окрім традиційних інструментів, у балеті було використовували: пляшкофон (батарея з пляшок, вибудована як ударний інструмент), чотири друкарські машинки, динамо, паровий двигун, двигун літака.

Мистецтво поступово проникало в повсякденність, це мало вираження в багатьох художніх напрямках. Починаючи з кінця ХІХ століття, декоративні орнаменти займали важливе місце в прикладному мистецтві. Візерунок був здатен охоплювати просторі кімнати, великі площі, структурувати та маскувати їх, але ніколи не претендував на головну роль в інтер'єрі. У 1914 – 1916-х роках Ерік Саті створює «Меблівочну музику», автор задумує та реалізує фоновий твір, який виконується артистами, захованими від публіки. Композитор розробляє такі собі «музичні шпалери», які прикрашають місце, але не мають привертати до себе надмірну увагу та відволікати.

У творчості Ерік Саті прагнув до простоти, ясності, комфорту. Ця витончена простота знайшла відображення у «меблівочній музиці», яка стала джерелом мінімалізму, легких жанрів, таких як лаунж, *easylistening*, саундтреків до фільму та рекламних джінглів.

Меблівочна музика (з фр. *musiqued'ameublement*) – це вид музичного мистецтва, основним принципом якої є вільна, нічим не обмежена кількість повторень одного чи декількох тематичних мотивів, або субмотивів [4]. Шляхом до створення фонові музики були філософські роздуми Саті, він сприймає нудьгу, як повсякденне та позитивне явище, позбавлене сильних емоційних коливань. «Публіка поважає Нудьгу. Для неї Нудьга – таємнича та глибока. Курйозна річ: проти нудьги аудиторія беззахисна. Нудьга приручає її, робить лагідною та слухняною. Чому ж людям набагато легше нудьгувати, ніж посміхатися? ... Це – найкраще слово на користь «Меблівочної музики.»» [38]. «Меблівочна музика» мала бути музичним фоном, який би супроводжував побутові справи: покупки в магазині, вечеря в ресторані, приймання гостей. У своєму листі до Жана Кокто, Саті описував «меблівочну музику», як явище глибоко індустріальне. Зазвичай музику виконують в таких місцях, де вона не повинна бути. Грають «Вальси», «Полонези», «Фантазії» до опер та подібні твори, які написано зовсім з іншою метою. «Меблівочна музика» повинна задовольняти «спеціальні» потреби. Мистецтво у ці потреби не входить. Вона створюється з коливання повітря та виконує такі ж функції, як світло й тепло, що дарують нам атмосферу комфорту. Вона технічна, далека від творчості, це індустріальний конструктивістський конвеєр, який має штампувати ритмічні звуки для повсякденного життя.

Головними рисами «меблівочної музики» є одноманітність, нав'язлива повторність, внутрішня безконфліктність, відсутність чіткого початку та кінця. Яскравим прикладом є «*Vexations*» (з фр. «Неприємності», «Досади») – невеличка п'єса, написана Саті після сварки з коханою. У кінці композитор зазначив, що піаніст повинен програвати її 840 разів поспіль, по

бажанню, але не більше. Тривалість «Vexations» могла б коливатись від 12 годин до цілої доби, в залежності від темпу програвання.

Творчості Саті 1890-х років були притаманні внутрішня безконфліктність, одноманітна музика без контрастів, різких переходів, іноді навіть без тактових рис. Так «Готичні танці» (1893 р.) мало відрізняються один від одного, не зрозуміло де починаються та де закінчуються. У тому ж дусі написано «Передзвони Троянди та Хреста» і «Холодні п'єси».

У 1920 році в галереї Барбазанж, в антракті п'єси Макса Жакоба «Хуліган – завжди, гангстер – ніколи», було виконано дві «штучки» із «Меблівочної музики» Саті: «У бістро» та «Вітальня». Камерний ансамбль з п'яти інструментів повинен був повторювати короткий чотири тактовий мотив нескінчену кількість разів. В основу однієї із п'єс було покладено коротку мелодію з опери «Посіпака» Тома Амбруаза, в основу іншої – тема траурного танцю Сен-Санса.

Довгий час «меблівочну музику» Еріка Саті сприймали не серйозно, поки одного разу ноти «Vexations» не потрапили до рук Джона Кейджа. Композитор відкрив світу та популізував музику Саті.

Американський композитор Джордж Антейл працював у схожому з європейцями напрямку. «Ballet Mecanique», створений в Парижі, яскраво відображає дух епохи з її революційним пафосом, провокаційними маніфестами та масштабними акціями. Твір написано для трьох ксилофонів, електричних дзвіночків, двох дерев'яних пропелерів (великого та маленького), металевого пропелеру, там-тама, чотирьох великих барабанів, гудків, двох роялів та піаноли. Нью-Йоркська прем'єра балету відбулась через рік після паризької, у 1927 р. у Карнегі-холлі та набула значного резонансу в музичних колах. У своєму листі Антейл зазначав, що твір повністю ударний та ефективний, як машина, революційний, створений холодно, як діє армія.

На активізацію ролі ритмо-ударного елемента в американській музиці також впливав зростаючий процес взаємопроникнення культур. Музична

практика африканського, латиноамериканського, південноазійського етносів, збагачена ритмічним різноманіттям та перкусійною тембральністю, була частиною звукового середовища в Америці. Великий вплив мало мистецтво джазу, вагомим також була роль індонезійського та балійського гамеланів, афрокубинських інструментально-танцювальних ансамблів. Ударні інструменти не тільки актуалізували ритм – ритмічні засоби виразності та принципи музичної організації, але також здійснили прорив у нових тембрових сферах. Вони стали каналом проникнення до класичного інструментарію нових нетрадиційних джерел звуку.

На початку 30-х р. з'являється ряд творів американських композиторів, написаних виключно для ударних інструментів. У статті 1933 р. Генрі Кауелл відмітив: «До цього року мені, як музичному видавцю, не було представлено жодної роботи, написаної лише для ударних інструментів. У цьому сезоні запропоновано п'ятнадцять» [8, с. 27]. Він вважав, що одним з найважливіших напрямків сучасного мистецтва є написання музики для ударних інструментів. Як композитор Кауелл активно використовує у творах ударні, класичні та нетрадиційні.

У другій половині ХХ століття, як музичне напрямлення, сформувалась електронна музика. Вона оперувала звуками, які відтворювали електроні, електромеханічні музичні інструменти та спеціальна електроакустична й звуковідтворювальна апаратури (магнітофони, генератори, звукознімачі, звукові карти то що).

До останньої треті ХХ ст. в академічних колах, електронна музика носила характер експериментальної. У 1970-х роках було налагоджено серійне виробництво синтезаторів звуку, завдяки помірній вартості вони були доступні широкій аудиторії. Це сприяло популяризації електронної музики – синтезатори стали використовувати в джазі, рок - та поп-музиці.

Ще задовго до появи електронної музики, композитори бажали використовувати новоутворені технології в музичних цілях. У 1906 р. американським винахідником Лі де Форестом було створено тріодний

ламповий підсилювач. Це була перша електронна лампа зі скла з термокадом у середині, яка дозволяла виробляти та підсилювати електричні сигнали. Винахід поклав початок радіомовленню та електронним обчислювальним процесам.

Першим електронним інструментом вважають терменвокс – продукт російського винахідника Льва Термена (1919 – 1920 рр.). Звук утворювався за допомогою рухів обох рук виконавця в електромагнітному полі двох металевих антен. У 1929 р. з Клівлендським оркестром було виконано сюїту Джозеф Шилингера для терменвоксу з оркестром «First Airphonic Suite», де Л. Термен виступав у якості соліста.

Одними із перших електронних інструментів вважають звуковий хрест (фр. Croix Sonore) російського композитора Миколи Обухова (1926 р.) та Хвилі Мартено французького віолончеліста Моріса Мартено (1919 – 1928 рр.). Яскравим прикладом використання Хвиль Мартено є Турангаліла-симфонія Олів'є Мессіана. У 1927 р. американським винахідником О'Ніллом було створено пристрій з магнітною плівкою, що дозволило вивести звукозаписну систему на новий рівень. На протязі 1929 р. Джордж Антейл вперше в своїй творчості пише музику до опери «Пан Блум» для механічних інструментів, електричних шумових машин, моторів та підсилювачів, яку так і не було закінчено. У 1930 р. Лоренс Хаммонд заснував компанію з виробництва електроінструментів, де випускався «орган Хаммонда» та інші винаходи такі, як ранній ревербератор. У співпраці з Джоном Ханертом та Сі Ен Вільямсом було винайдено «новакорд» – перший комерційний поліфонічний синтезатор. Презентація «новакорду» пройшла в 1939 р. на Всесвітній виставці у Нью-Йорку, але вже 1942 р. його було знято з виробництва.

На початку 1030-х років кіноіндустрія почала використовувати метод фотооптичного запису звуку для озвучування фільмів. Завдяки йому стало можливим побачити графічне зображення звукової хвилі, шляхом

відображення майбутнього звуку на плівці. Митець повинен був малювати музику в прямому значенні.

Популяризації набували експерименти в галузі саунд-арта або «звукового мистецтва». Серед композиторів-експериментаторів були Тристан Тцара, Курт Швіттерс, Пилиппо Томазо Марінетті та інші.

1935 року на міжнародній радіо виставці у Берліні було презентовано перший апарат магнітного запису «Magnetophon» K-1 – розробка німецької електронної компанії AEG. У 1941 р. світ побачив нову модель «Magnetophon K-4 HF», в якій було застосовано технологію високочастотного підмагнічування, винахідником якої став німецький інженер Вальтер Вебер. Завдяки їй значно покращилась якість запису та відтворення звукового матеріалу. 1942 р. компанія AEG провела експерименти запису звуку в стерео форматі.

Магнітна плівка відкривала багато нових можливостей музикантам, композиторам, інженерам та продюсерам. Вона відтворювала звук краще, за інші звукові носії того часу, була відносно дешевша та надійніша. У роботі магнітна плівка була такою ж зручною, як і кіноплівка. Її можна було трансформувати, як того бажав автор: прибрати чи перенести не бажані фрагменти запису, з'єднати плівки з різних носіїв, склеювати таким чином, щоб утворювався ефект зациклення на одному чи декількох звуках. Швидкість магнітної плівки можливо було прискорювати чи уповільнювати, перемотувати та програвати запис із заду на перед.

Можливості плівки, як носія, значно розширили підсилювачі сигналу та монтажне обладнання. Поширювали записи музики, мови, живих звуків і давали можливість змішати та записати ці звуки на один носій без втрати якості звучання. Ще одним плюсом була можливість переробки магнітофонів в машин із відлунням, які відтворювали складні, але контрольовані високоякісні ефекти відлуння та реверберації. Велику частину таких ефектів неможливо було змоделювати механічними пристроями.

Завдяки впровадженню масового виробництва апаратів магнітного запису, з'явилась нова форма електронної музики – електроакустична музика.

Першу електроакустичну п'єсу було написано в 1944 р. єгипетським студентом Халімом Ель-Дабхом. Він був присутній на древньому магічному ритуалі заар і записав звуки голосів та інструментів. Записаний матеріал було оброблено на студії однієї з місцевих радіостанцій, шляхом накладання ефектів відлуння та реверберації. П'єса отримала назву «Музичний образ церемонії заар», була презентована 1944 р. в художній галереї Каїра. Експерименти з магнітною плівкою Халім Ель-Дабха не ввійшли за межі Єгипту, проте він відомий завдяки пізнішим роботам у сфері електронної музики в Принстон-центрі Колумбійського університету кінця 1950-х років.

З популяризацією й виходом на масовий ринок нових засобів звукозапису, таких як магнітофон, плівка, композитори мали змогу рухатись далі та створили нову техніку написання музики, в основу якої було покладено записаний звук. Композиції створювались шляхом запису на плівку магнітофону не музичних, а «природних», натуральних звуків (капель дощу, шуму потяга, криків, скрип двері, спів птахів та інші), їх перероблення, склеювання та монтажу. Сучасна техніка магнітного запису звуків дозволяла без зайвих зусиль перетворювати матеріал (методом прискорення, уповільнення або руху плівки в зворотньому напрямку), міксувати (переписувати на плівку одночасно декілька різних записів) та монтувати в якій завгодно послідовності. Також додавалися звучання музичних інструментів або людських голосів.

Конкретна музика зародилась наприкінці 1940-х років у Франції, як один із напрямків авангардизму. «Винахідником» та яскравим представником вважають французького інженера-акустика П'єра Шеффера. Перші «конкретні» твори відносять до 1948 р.: «Турнікет» («Étude aux tourniquets»), «Залізничний етюд» («Étude aux chemins de fer») та інші, які композитор передав французькому радію як «Шумовий концерт». У ці роки Едгар Варез

працював над п'єсою «Пустелі» для камерного оркестру та плівки. Саме в студії Шеффера музичний матеріал було записано на плівку, пізніше перероблено в Колумбійському університеті. У 1950 р. в музичній школі Парижа відбувся перший публічний концерт конкретної музики, в якому задіяли систему підсилення звуку, програвачі для вінілових дисків та мікшерні пульти. У цьому ж 1950 р. П. Шеффером разом із П. Анрі, було створено «Симфонію для однієї людини» («Symphonie pour un homme seul») – перший великий твір конкретної музики. У наступному 1951 р. при французькому радіо організовано «Групу досліджень в галузі конкретної музики», куди входили такі композитори, як П. Булез, П. Анрі, О. Мессіан, А. Жоліве, Ф. Артюіз. Конкретна музика виходила за межі Франції. Так у 1958 р. під керівництвом П. Шеффера пройшла «Перша міжнародна декада експериментальної музики». У цей період ним же було сформовано завдання для групи, яка вже називалась «Група музичних досліджень при французькому радіо та телебаченні». Вона заручилась підтримкою Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО. Проблеми конкретної музики також було висвітлено в трьох спеціальних номерах французького журналу «La revue musicale» (1957, 1959 та 1960 років).

Конкретну музику можна почути в музичному оформленні драматичних постанов та кінофільмів. Вона не передбачає інтерпретації музичного виконавця в традиційному розумінні (зміна темпу, агогіки, динаміки то що). Беручи за увагу те, що для запису та виконання потрібні електротехнічне чи електронне обладнання, конкретну музику вважають різновидом електронної музики. Її вплив можна помітити в популярній музиці наприклад, у пісні «Revolution» The Beatles чи наприкінці пісні «Vike» Pink Floyd. Гудки, химерне дзижчання, свист вітру чутнів композиціях Френка Заппа 1967 – 1968-х років. У 1980-х та 1990-х роках відбувається відродження традиційної та не традиційної конкретної музики. Рей Буттіджек та Джон Освальд використовують спеціальні звуки,

використовують різні методи їх обробки, але замість плівки магнітофону тепер комп'ютер.

Розвиток електронної музики не обійшов і США. У п'єсі «Margina Intersection» Мортон Фельдман застосовує електронні засоби, в яких використовує звуки вітру, генератори звукових частот, перкусію та струнні. Вона написана спеціальною «графічною» нотацією Фельдмана. З 1951-го до 1954-го року в Нью-Йорку існувала «New York School», до якої входили послідовники авангардного мистецтва: Джон Кейдж, Ерл Браун, Крісчен Вулф, Девід Тюдор та Мортон Фельдман. Композиторами були написані твори для проекту «Музика для магнітної плівки».

Музика тембрів бере початок від французького імпресіонізму. Великий вплив на її становлення мали такі твори, як «Музика майбутнього» («Musica futurista») Франческо Прателла, досліді музики та простору Е. Вареза, конкретна та електронна музика, а саме створення та використання синтетичного звуку. Немалий внесок у художнє перетворення музики тембрів мали польські композитори: Кшиштоф Пенедерецький («Плач за жертвами Хіросіми» 1960 р., «Полфорфія» 1961 р.), Хенрик Миколай Гурецький («Генезис-II», «Інструментальні наспіви» 1962 р.). Вітольдом Лютославським також була задіяна обмежена та контрольована алеаторика.

У цій техніці написано Третю фортепіанну сонату П'єра Булеза. Натхненням став проект видання віршів Стефана Малларме. Листи могли взаємозамінюватися та бути прочитаними у будь-якому порядку з деякими обмеженнями. Всі п'ять частин сонати (Антифонія, Троп, Констеляція, Строфа, Секвенція) можуть бути виконані в різній послідовності, також допускається своє тлумачення, де кожна нова музична структура може бути зіграною, чи виключеною з твору. П. Булез є автором одного з першого теоретичних трактатів об алеаторики в музиці. 1957 р. його було прочитано на курсах композиції в Кранхшнайні та надруковано в «Огляді новин Франції» та «Дармштадському віснику нової музики» (1958 р.) під назвою «Алеа».

У книзі «Техніка композиції в музиці ХХ століття», Ц. Когоутек дає таке поняття алеаториці в музиці: «Техніка композиції, при якій певна частина процесу створення музичного твору (включаючи його реалізацію), що стосується роботи з різними елементами й параметрами музики, підпорядкована більш-менш керованою випадковістю. Цим досягається...велика свобода в творчості композитора і виконавця: фіксація твору нотного запису перестає бути складною, повільною і напруженою операцією, спрощується розуміння та виконання запису.» [18, с. 236].

Чеський теоретик розрізняє абсолютну (чисту) та відносну (керовану) алеаторику. До першої групи відносяться досліди, засновані на випадковості та не організована інструментальна імпровізація. Але велика кількість художніх тенденцій розвитку цієї техніки пов'язані з другою формою. Алеаторні побудови носять певні обмеження, вони скеровані задля вираження художньої думки. Також відокремлює алеаторику творчого процесу від виконавського, репродукційного. У великій кількості творів Д. Кейджа ми бачимо прояв алеаторики творчого процесу. У своїх екстравагантних доповідях він говорить, що композицією може стати будь-яке випадкове звукове явище, допускає створення твору з нерівностей, плямах на папері поганої якості. У композиції Штокхаузена «Фортепіанна п'єса XI» відображено комбінацію обох видів (творчого та виконавського). На концерті американського піаніста Пола Джейкобса 28 липня 1957 р. було виконано першу версію «Фортепіанні п'єси XI». Після антракту її зіграно ще раз, але вже в іншій формі. На великому плакаті (52x93) було надруковано 19 незалежних нотних груп різної тривалості. З іншої сторони листа авторська ремарка: «Виконавець байдуже дивиться на аркуш паперу і починає з будь-якої першої-ліпшої групи; він грає її з будь-якою швидкістю (дрібно надруковані ноти ніколи не беруться до уваги), рівнем гучності й формою артикуляції. Коли перша група підійде до кінця, він читає наступні за нею вказівки швидкості, гучності та артикуляції, дивиться без певних намірів на будь-яку іншу групу й грає її згідно трьох вказівок.» [18, с. 239].

Відносно, керовану алеаторику поділяють на:

1. Алеаторику зовнішньої форми (велика або необмежена);
2. Алеаторика внутрішньої форми (мала та обмежена), яка створюється шляхом алеаторного використання ритму, метру, темпу, мелодики, гармонії, поліфонії та тембрів.

Ознаки великої алеаторики: мінливість, варіабельність, невизначеність форми, тобто кожне нове виконання значно відрізняється від попереднього, але не має випадкового завершеного звучання (Штокхаузен «Фортепіанна п'єса XI», «Цикл для одного ударника», Булез «Третя фортепіанна соната», Донатоні «Для оркестру», Сероцький «Аріасере»). При застосуванні малої алеаторики композитор залишає за собою контроль над цілісністю драматургії. Теоретики трактують її, як свідоме звільнення від стабільності музичного тексту, придання тексту виразності авторського задуму, за рахунок використання «приблизності».

У «Концерті для фортепіано з оркестром Д. Кейджа» (1957 – 1958 р.) слово «концерт» трактується не як жанр, а як виступ на сцені. У цьому творі немає визначеного складу, не зважаючи на назву, та тривалість. Можливе виконання тільки фортепіанної партії, соло з ансамблем чи оркестром. Паралельно може бути виконано інші твори Кейджа 1958 р. : «Арія для голосу» і «Фонтана-мікс» («Fontana Mix»). У цьому творі немає партитури, але є окремі партії, у тому числі для диригента). Партія для фортепіано має 84 фрагмента, які розписано на 63-х аркушах. Виконавцю пропонується вибрати комбінацію, послідовність, кількість повторів матеріалу, при тому що кількість та розташування визначаються методом випадкових дій. Партія фортепіано включає в себе малюнки, геометричні фігури та схеми, тому неможливо передбачити інтерпретацію кожного фрагменту виконавцем.

У ХХ столітті композитори експериментували не тільки з тембрами інструментів, але й з можливостями людського голосу. Якщо у традиційному вокальному співі звуки невизначеної висоти використовуються вкрай рідко (*parlando*, сміх), то сучасна музика відкриває перед виконавцями нові

темброво-збагачені прийоми. Це гліссандо, екмеличний спів, сонорний спів з шумовими призвуками, використання шиплячих та свистячих звуків, спектральний спів, свист, звуки плачу.

До сонорних голосових звуків з невизначеною висотою відносять сміх, шепіт, крик, звуки дихання, приголосні з різними частотами (шиплячі, свистячі). Використовують також говоріння разом з іншими звуками. Наприклад Шенберг у «Місячному П'єро» вводить *Sprechstimme* «розмовний голос», щось середнє між співом та мовою. Виконавець повинен перетворити текст на мовну мелодію.

Продовжуючи тему алеаторики, згадаємо Карла Орфа (1895 – 1982 р.). Німецький композитор відомий не тільки сценічною кантатою «*Carmina Burana*», але й новаторським підходом до навчання дітей. Творча робота, сумісно з Г. Кетман, відобразилась уп'яти томному збірнику «Шульверк» (нім. «*schulwerk*» – шкільна робота). До кожної п'єси написана найпростіша партитура, яка посильна навіть дітям, але в першу чергу вона є посібником для вчителя. За основу береться музика, яка об'єднує разом спів, гру, рухи та імпровізацію. Головним завданням було виховати в дитині «відкритий світ» музичний слух та смак, не обмежуватися музичною європейською класикою XVIII-XIX ст.. Орф вважав, що дітям потрібна спеціальна музика для музикування на початковому етапі. Вона повинна відповідати психіці та бути доступною переживанням малечі.

Дитяча музика, пов'язана з чергування мови, співу, рухів та викриків, є у кожного народу світу. Маленькі виконавці повинні не тільки слухати та відтворювати музику, але й створювати свою – елементарну музику. Тому повна назва звучить так – «Шульверк. Музика для дітей». Кожен з п'яти томів має пісні, танці, мовні декламації, ритмо-мелодичні вправи та інструментальні п'єси. До них додаються авторські ремарки що до виконання та інформація національного походження музичного та поетичного матеріалу. Творча подорож має певну послідовність.

## 1.2. Шум у музиці Джона Кейджа

До 1930-х років академічна музика зазнала багато реформацій: атональність, додекафонія, емансипацію дисонансу. Але вона все ж таки залишалась музикою, яку грають професійні виконавці у філармоніях, концертних залах та інших «спеціальних місцях». Своєю творчістю Джон Кейдж доказав, що музика нового часу може бути виконана ким завгодно (деякі його твори доступні для виконання людей, які не мають музичного слуху), де завгодно (на телебаченні, у галереях сучасного мистецтва, на вулиці), на чому завгодно, це не обов'язково мають бути музичні інструменти (столи, стільці, гальмівні колодки, віконні рами). Музика тепер могла створюватись з чого завгодно. У другій половині ХХ століття багато уваги приділяється саме тембровому окрасу. Якщо раніше Шенберг емансипував дисонанс (не благозвучний інтервал був вільним від розв'язання у благозвучний), то тепер Кейдж міг вивільнити саме звук. Для нього однаковою цінність мав будь-який звук, не важливо на чому зіграний. Композитор наголошував: «Я захоплююся шумами; кожен з них мене цікавить» [8, с. 31].

Джон Кейдж стверджував, що в музиці головним є час. На думку вчителя Шенберга, Кейдж був не здатним відчувати гармонію. Молодий композитор шукав шляхи створення нової системи, яка не потребує звернення до гармонії. Ритм задавав структуру його музиці. Він вивчав природу звуку (висоту, гучність, тембр, тривалість), тиші (мала тільки тривалість) та прийшов до висновку, що час є правильною основою для музики; він охоплює звук та тишу. У 1949 р. Кейдж отримав премію від Національної академії мистецтва та літератури за розширення кордонів у музичному мистецтві, а саме, за використання нового звукового матеріалу для створення музики. Шумова музика отримала нове значення звуковисотності. Якщо раніше музика мала два виміри – час та гармонію, тепер, разом із сонористикою, шумова музика привнесла третій – глибину забарвлення. Іншими словами, музика отримала об'єм та простір.

Джон Кейдж позиціонував себе, як композитор для ударних. Його твори структурно базуються не на частоті, а на категорії тривалості. Для нього музика – це звуки, які розгортаються в часі.

Приводом для написання Джоном Кейджем твору лише для ударних інструментів став творчий союз з німецьким режисером Оскаром Фішингером. Новаторські ідеї, пов'язані зі створенням фільмів, були дуже актуальними на той час. Наум Габо писав: «Скільки звуків знаходяться на вулиці, у домівках, на заводах, у голосах машин, людей, у повітрі, на землі, в предметах. Яка гамма! Перед нами музика майбутнього.» [8, с. 31]. Працюючи над своїм фільмом о кінетичних конструкціях, зазначив, що без музики він буде незавершеним. Щоб тримати глядача в часі, ритм повинен бути музично підкресленим.

Влаштувавшись асистентом у студії Фішингера, Джон Кейдж був глибоко вражений висловом режисера. Оскар Фішингер відмітив, що все в світі має дух і цей дух може бути звільнений за допомогою вібрації. Твором для майбутнього фільму був «Квартет». Інструментами виступало «все, що було під рукою»: столи, книжки, стільці. Після перших звукових «досліджень», до інструментарію додавали: кухонні приладдя, гальмівні колодки автомобілів, різної довжини труби, дерев'яні бруски та сталеві кільця. Також Кейджу вдалось придбати педальну литавру та китайський гонг. У «Квартеті», який складався з чотири частин, композитор мав досвід перших звукових експериментів. Не дивлячись на те, що фільм так і не «побачив світ», робота з Фішингером мала великий вплив на естетичні погляди Джона Кейджа.

Окрім «Квартету» було написано «Трію» для коробочок (вудблуків), бамбукових паличок, там-тамів та великого барабану. Твір мініатюрний за розміром, кожна з трьох частин має тривалість одну-дві хвилини. Друга та третя частини, «Марш» і «Вальс», нагадують марш солдатиків та вальс ляльок, написаний для іграшкового шумового ансамблю. «Іграшкове» звучання досягається тембром бамбукових паличок та коробочок.

У 1938 р. в музичній школі при Каліфорнійському університеті Джон Кейдж розробив факультативний курс «Музичний акомпанемент для ритмічної виразності». Частина курсу була спрямована на експериментальну утилізацію повсякденного матеріалу. Наприклад, перекутали повітряні кульки з рисом в середині, стукали паличками по радіаторах. У цей же час було створено музику для «Акватичного балету», яку було замовлено фізкультурним факультетом університету. Плавці повинні були чути музику під водою та координувати свої дії, синхронно рухаючись. Для цього Кейдж опустив у воду великий гонг. Звук гонгу, вібруючого у воді, було взято на озброєння, як яскравий сонорний ефект.

На шляху розвитку музики для ударних інструментів Джон Кейдж позиціонував себе, як наслідувач сучасних тенденцій Вареза та Кауела. Перший в історії Америки концерт, який складався лише з творів для ударних, відбувся у грудні 1938 р. у виконанні ансамблю Д. Кейджа.

«Перша конструкція (в металі)» (1939) знаменувала собою новий етап творчості композитора. Написана для секстету ударних, до складу якого входили не тільки оркестрові інструменти (там-там, оркестрові та пастуші дзвіночки), а й гонги, китайські та турецькі тарілки, гальмівна колодка з «Квартету» та гонг з «Акватичного балету». Композитор залучав інструменти, які використовували його попередники. Наприклад, ковадло зустрічається в «Іонізації» Вареза, металеві листи – в «Заводі: музиці машин» Мосолова, струнне фортепіано з прутом ми бачимо в «Композиції» Кауела. Образна сфера «Конструкції» нагадує масштабну кузню. Дві наступні «Конструкції» було написано для квартету виконавців.

Темброве забарвлення «Другої конструкції» (1940) підкреслюється наявністю там-тамів, маракас та реттлов. У поєднанні з остинатністю, синкопованим ритмом твір нагадує музику, що супроводжує ритуальний екзотичний танець.

У порівнянні з двома першими конструкціями, інструментальний склад «Третьої конструкції» (1941) було значно розширено, композитор, як і

раніше, застосовував предмети побуту. Наприклад, консервні бляшанки (tincans) застосовувались як колотушки або «реттли» (наповнені цвяхами), як набір малих ударних, висоту яких можна корегувати. Образне наповнення конструкції походить на *perpetuum mobile*. Точне або варіативне повторення фігурацій у різних голосах, як ланцюжок, слідує одне за одним у безперервному русі та підкорюються єдиному пульсу.

«Подвійна музика» (1941) була написана Джоном Кейджем у співавторстві з Лу Харрісоном також для квартету виконавців. Композитори одразу домовились яким буде інструментування та розмір твору (200 тактів) та працювали над своєю частиною окремо один від одного. Кейдж писав партії для першого та третього виконавця (сопрано, тенора), Харрісон – для другого та четвертого (альта та баса). В кінцевому варіанті твору не було перероблено жодної ноти. До складу інструментів входили дзвони, там-тами, гонги, сітру, громо-листя й гальмівні колодки.

Великий вплив на творчість Д. Кейджа мало знайомство з Марселем Дюшаном. Художник працював у техніці *ready-made*, яка створювала предмет мистецтва з будь-чого одним підписом митця. Ідея полягала в тому, що мистецтвом може стати будь-який об'єкт – гарний чи потворний. Кейдж вважав, що музикою може стати будь-який звук, не гарних звуків не існує, тому що звуки – це природний дар, а природа без сумніву прекрасна. У світосприйнятті композитора також знайшло відображення вчення дзен-буддизму, він сприймає життя, як чудову подію, в якій всі її складові прекрасні. Творчий тандем М. Дюшана і Д. Кейджа можна побачити в фільмі «*Dreams that money can buy*» (1947) та композиції «Диско».

Абсолютно в протилежному русі творчого шляху Кейдж рушив у середині ХХ ст.. Тепер основна ідея його музики полягала в балансі тиші та звуку, де тиша – це теж звук, а не повна його відсутність або нічого. Концепція тиші яскраво відображена у п'єсі «4'33», де слухач є важливою складовою всього процесу. «Я вважаю, що, ймовірно, найкраща моя річ,

принаймні, та, що найбільше мені подобається, це п'єса тиші», – говорив Кейдж у інтерв'ю 1991 року [8, с. 120].

Прем'єра беззвучної п'єси «4'33» (1952 р.) стала справжнім проривом. Джон Кейдж і раніше експериментував з тишею в «Music of Changes». Про свій намір написати «Тиху молитву» автор говорив у лекції 1948 року «Сповідь композитора». На створення п'єси його надихнули білі картини Роберта Раушинберга. Полотна художника в галереї ніколи не були абсолютно білими: на них «падали» тіні відвідувачів, сонячні промені, залежачи від часу доби, картини виглядали по-різному.

«4'33» – це 4 хвилини 33 секунди, під час яких виконавець не відтворює ні єдиного звуку. П'єса має три частини: I – 30'', II – 2'33'', III – 1'40'', темп = 60. Вона може бути виконана на будь-якому інструменті. Прем'єра відбулася 29 серпня 1952 р. у містечку Вудсток штату Нью-Йорк. Піаніст Девід Тюдор сидів за роялем з хронометром. Він підіймав та опускав кришку інструменту, тим самим позначав переходи до другої та третьої частини.

В історії музики п'єса «4'33» є не першим твором тиші. Ще в 1897 р. друг Еріка Саті, французький журналіст та літератор Альфонс Алле представив світу «Граурний марш для похорону великого глухого», який складався з 24 «пустих» тактів. У цьому гумористичному марші одні вбачають ідею безмовності справжньої скорботи, інші – знущання над хворобою Бетховена, начебто глухому музика не потрібна. В творі Альфонсо Алле сама ідея значно відрізняється від задуми Кейджа.

В «4'33» є яскравого відображення набула ідея неможливості тиші. Ця п'єса також про взаємовідношення виконавця з публікою, про рамки, в які свідомо поміщують музику, її виконання в спеціальних місцях (ефект «4'33» можливий лише у концертній залі). «У Кейджа запитували: що якщо під час виконання твору в залі буде відбуватися якийсь шум, Кейдж відповідав, що це навіть на найкраще. Такий твір допомагає слухачам зосередитись на оточуючих звуках, на нашому житті, прислухатися до них та навчитися їх чути та, найголовніше, зрозуміти, наскільки вони прекрасні.» [14].

Композитор хотів показати, що навколишні звуки створюють музику набагато цікавішу. Те, що публіка прийняла за тишу, було сповнено випадковими звуками. Кейдж згадував, що на прем'єрі в першій частині можливо було почути вітер за вікном, краплі дощу – у другій частині, цікаві звуки самої публіки, яка прямувала до виходу – у третій частині.

У філософії поняттями «порожнеча», «небуття», «ніщо» почали цікавитись ще за часів Шопенгауера та Ніцше, також зустрічаються у західних працях Сарта, Вітгенштейна, Юнга, Хайдеггера. Великий вплив на композитора мала східна філософія, в якій ідея порожнечі є центральною. Зруйнувати причинно-наслідкові зв'язки та досягти просвітлення можна тільки через розумове мовчання, відсутність емоцій та думок. У творчості Джон Кейдж багато уваги приділяв паузам та порожнечі. Великий вплив мали лекції з дзен-буддизму Судзуки, індійські вчення про дев'ять перманентних емоцій, в центрі яких знаходиться нічим не забарвлена емоція спокою, свободи від симпатій та антипатій.

У свідомості Кейджа концепція тиші складалась поступово. Тиша, у вигляді довгих пауз, зустрічається в таких творах, як «Музика для Марселя Дюшана», «Концерт для підготовленого фортепіано» (III частина), «Дует для двох флейт». У «Музиці змін» тиша займає таке ж рівноправне місце, як і звуки.

«4'33» має дві нотації. Перша (1952 р.) має традицій нотний стан з тактовими рисами, була використана Девідом Тюдором на прем'єрі. Піаніст згадував, що партія була нотована в стилі «Музики змін». Це були два нотних стана з чотиридольним розміром та структурним поділом, які вказували на постійний темп. На теперішній час вважається зниклою. Друга (1953 р.) – графічний рукопис композитора, подарований Ірвіну Кремену. Це просторово-часове зображення частин, де одна секунда дорівнюється 1/8 дюйма та по формі нагадує білі картини Раушинберга. Партитура має назви частин (*tacet, tacet, tacet*) та інструкцію.

П'єса «4'33» допомагає зрозуміти особливості культури ХХ століття. Лев Рубінштейн говорив, що «4'33» Джона Кейджа, в якій яскраво відображається відношення до тиші, пауз, порожнечі в цілому, мали великий вплив безпосередньо на його діяльність та кола московських концептуалістів.

У 60-ті роки Джон Кейдж багато уваги приділяє електронній музиці. Він трактував її, як музику, що створюється за допомогою альтернативних звукових джерел та варіантами їх обробки технічними засобами. Такими як: магнітофони, радіоприймачі, програвачі та підсилювачі. У своїй роботі композитор використовував різні види мікрофонів – це контактні, п'єзоелектричні сенсори, які переводили коливання твердих матеріалів у звукові сигнали, ларингофони, які знімали звуки від зіткнення з горлом. Кейдж використовував будь-яку можливість для втілення експериментів, більшість сонорних відкриттів було зроблено прямо на сцені, за що його охрестили піонером живої електроніки.

Яскравим прикладом є «Музика каретки». Назва бере походження від невеликої деталі звукознімача «каретки», що знаходиться всередині програвача. Це електромеханічний компонент, який тримає голку та перетворює вібрації у звукові сигнали, що потрапляють у підсилювач. Кейдж замінював голку на інші невеличкі предмети – зубочистки, шматочок дроту, сірник, пір'ячко та прутик. Звуки, які утворювались в наслідок коливання цих предметів, підсилювались мікрофонами. Кількість виконавців на сцені залежала від кількості «кареток». Кейдж використовував мікрофони для підсилення «маленьких» звуків, які неможливо почути людині в звичайних обставинах.

У своїй роботі Джон Кейдж також користувався «музикою з плівки». Композитор записував звуки на плівку магнітофону та перероблював її різними прийомами – мікшированням, накладанням, семплюванням – або залишав у початковому варіанті. Найчастіше подібні експерименти проводились спільно з іншими композиторами та виконавцями. Так «Розарт-мікс» було створено в співпраці з композитором Альвіном Люсьє, де

останній відповідав за підготовчу частину. Кейдж доручив Люсьє записати на плівку будь-які звуки (розмова, музика), дрібно нарізати її (не більше 4-5 дюймів) та з'єднати так, щоб вийшло декілька коротких, середніх і дуже довгих відрізків. При цьому не обов'язково дотримуватись певної послідовності, а визначити довжину випадковістю.

Наймасштабнішим електроакустичним експериментом вважають музику до музицирку «HPSCHD», яку Кейдж розробив разом із композитором Леджареном Хіллером. Хіллер викладав на музичній кафедрі Іллінойського університету, де заснував одну з найперших електронних студій в країні, за його допомогою Джон Кейдж отримав вільний доступ до музичної «лабораторії». Десять місяців вони записували десятки двадцятихвилинних плівок із звуками, створених за допомогою комп'ютера. Звуки та їх довжина прописувались згідно системи, за допомогою серії шансових операцій: п'ять октав клавесину було розділено на звукоряди, в результаті чого кожен звукоряд містив від п'яти до п'ятдесяти шести тонів разом із діатонічними, хроматичними та мікротоновими звуками, за довжиною та тембром які походили на клавесинні. Також запрограмували трансформовані звуки соло на клавесині. Одна з партій починалась музикою з «Музичної гри» Моцарта, та продовжувалась іншими його творами. Були партії, де крім Моцарта додавались твори Кейджа та Хіллера, музика Бетховена, Шопена, Шумана, Луї Моро Готчока, Бузоні, Айвза та Шенберга. У цій роботі поєднувались програмування Хіллера та шансові операції Кейджа. До цього часу молодим композитором Едом Кобриним було розроблено комп'ютерну версію І-цзін, яка давала можливість не використовувати монети в шансових операціях.

Електроакустичні експерименти, як самостійні твори («Музика каретки», «Розарт-мікс», «Варіації II») або мультимедійні дії, були невід'ємною частиною театру Кейджа – звукового, театру хешпенінгов і театру перформансу. Слухачі мали змогу прийняти участь у деяких «виставах». Так у «Me wante mooseic day» пропонувалось самим вибрати та поставити пластинки у програвач, які знаходились на столах. На прем'єрі

«Ньюпорт-мікса» (перформенс у вигляді вечері на яхті) гості повинні були мати плівочний луп, як пропуск.

### *Висновки до Розділу 1*

Спочатку музику шуму сприймали, як музику виключно для ударних інструментів. З часом стали використовувати предмети навколишнього світу без певного звучання. Джон Кейдж відтворив та показав прошарок того, що раніше не вважали музикою, створивши нову музичну естетику. Він стверджував, що музикою може бути все, не тільки те, що прийнято вважати у класичному розумінні, але й, наприклад, словесний текст, який знаходиться в певній ритмічній структурі. Поняття музичної форми також переглянуто композитором. «Формою є звукова реалізація музичної думки – тобто тиша і паузи також є важливою складовою музичної думки.» [14].

Композитор дає можливість виконавцям відчувати себе рівноправним творцем музичного твору. Тепер музикант ладен сам обирати музичний інструмент, тембр, темп, в якому буде виконуватися композиція.

## РОЗДІЛ 2.

### «LIVING ROOM MUSIC»: МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКІ ПРОЧИТАННЯ

#### 2.1. Музичний текст, його виконавські прочитання та композиційні особливості «Living room music»

Квартет «Living room music» було написано в 1940 році та присвячено Ксенії – тодішній дружині Джона Кейжа. У творі яскраво відображено принцип використання предметів навколишнього середовища, як музичних інструментів. Про що й свідчить його назва. Квартет має чотири частини: I ч. – «To begin» (укр. початок), II ч. – «Story» (укр. історія), III ч. – «Melody» (укр. мелодія), IV ч. – «End» (укр. кінець). Композитор спеціально не позначає інструменти в партитурі, розраховуючи на фантазію виконавців. Класичні ударні не використовуються. Крайні частини «Початок» та «Кінець» виконуються ударним ансамблем та мають поліритмічну партитуру. Виконавці можуть використовувати будь-які побутові предмети чи архітектурні елементи в якості інструменту. Ними можуть бути великі книги, газети, журнали, дерев'яні меблі й сама вітальня з її підлогою, стелею, стінами та віконними рамами. Друга частина «Історія» перетворюється на розмовний квартет, що повністю складається з репетитивного тексту поеми Гертруди Стайн «Світ круглий», який промовляють чи співають. Третя частина «Мелодія» не обов'язкова для виконання. Вона включає в себе мелодію – інструментальне соло, яке може бути виконано на будь-якому «підходящому» інструменті. Партитура має мелодичну лінію та три ударні інструменти.

Ця музика не є формальною, вона була задумана як домашні розваги. Більшість виконавці творів Джона Кейджа були без професійної музичної освіти. Його перші ансамблі склалися зі знайомих палітурників. У «Living room music» вони сидять за столом та грають за ради задоволення.

У своїй директиві до партитури, Кейдж дає такі поради та вказівки що до виконання «Living room music». Градації від високого до низького звуків повинні бути розділені від 1-го до 4-го виконавця.

В якості інструментів можуть бути використані будь-які елементи домашнього побуту чи інтер'єру. Композитор наводить приклад інструментального складу:

1-й виконавець – газети, журнали чи картон;

2-й виконавець – дерев'яні меблі, такі як стіл;

3-й виконавець – великі книги;

4-й виконавець – віконна дерев'яна рама, підлога, стіна чи двері.

Якщо в сюїту включена «Melody», її відтворюють на будь-якому підходящому інструменті, струнному, духовому, чи клавішному, незалежно від того препаровано його чи ні.

Вісімка зі штилем вгору – нота з акцентом, вісімка зі штилем донизу – грається без акценту. Композитор пропонує такий варіант виконання, де перші три гравці використовують три середні пальці обох рук, 4-й гравець - кулаки. Звичайні барабани не використовуються.

У перших двох частинах ми бачимо рекомендації та роз'яснення. Так у I ч. «To begin» в останньому такті написано: «Suddenly quired and veriticeably sloving down», що українською: «Раптом заспокоївся та дуже помітно коситься вниз». Перед II ч. «Story», надруковано уривок з поеми Гертруди Стайн: «Once upon a time the world was round and you could go on it around and around» [63], що у перекладі на українську – «Колись світ був круглим, і ви могли ходити по ньому всюди і навколо». У цій частині ми бачимо такі вказівки автора: half = voice (укр. напівголос), whisper as in whisper (укр. шепіт), half = voice «i» as in «time» (укр. на півголосом «і» так само як і «час»), whisper «si» very sibilant ( укр. шепіт «сі» дуже потужний), whistle (укр. свист), sibilant «ce» (укр. потужне «се»), «zz» as in buzz (укр. «zz» як гудіння).

**I ч. «To begin»** написано у простій двочастинній формі, у розмірі чотири чверті. Партії прописано для ударного складу інструментів. Розпочинається зі вступу, тривалістю 6 тактів. Усі чотири партії грають 1-й такт в унісон. Наступні 2 такти тривалості залишаються ті ж самі, що і на початку (вісімки), але бачимо відмінність акцентів, завдяки чому змінюється сприйняття ритму. Композитор прописує для кожного виконавця свою динамічну лінію. Так уже в першому такті парті 1 та 3 розпочинаються в динаміці *mf*, а 2 та 4 партії – *p*, *cresc.* та *dim.* для кожного виконавця настають у свій час та не перекликаються з іншими. Перший період (літера А) містить 2 речення (6 + 6). У першому реченні (1 – 6 т. А), на фоні основної ритмічної лінії партії 2, ми бачимо виділені голоси інших учасників, за рахунок нової ритмічної фігурації – квартолі: партія 1 (2 – 3 т. А), партія 2 (4 – 6 т. А). У другому реченні (7 – 12 т. А) бачимо той же принцип, але тепер основний ритмічний малюнок грає виконавець партії 1, а квартолі з'являються у : партії 2 (8 – 10 т. А), партії 3 (10 – 12 т. А). І тільки в 12 такті А в партії 4 з'являється квінтоль. У першому періоді музиканти грають не водночас. Так перші 3 такти А чуто лише виконавців партії 1 та 2, з 4-го такту долучається партія 3 (4 – 6 т. А), і тільки з 6-го такту А – партія 4.

Другий період (літера В) містить 2 не симетричні речення (6 + 10) та має більш насичену фактуру, за рахунок ущільнення музичної тканини, появи нових акцентів й більш збагаченої динаміки. У першому реченні (1 – 6 т. В) ми також бачимо квартольну фігурацію, але вже тільки в партії 2 (2 – 6 т. В), що підкреслюється динамічними хвилями *f – p – f*. Друге речення (7 – 16 т. В) розгорнуте. Фактура насичена більш дрібними тривалостями (вісімками), у майже кожному голосі, крім партії 1, почергово з'являється нова ритмічна фігурація – триоль: партія 2 (2 т., 6 – 7 т. В), партія 3 (4 – 5 т. В), партія 4 (9 т. В). Динаміка поступово росте від *mf* до *ff* та завершується *ffz* у всіх голосах. Двотактове доповнення (17 – 18 т. В) ставить крапку всієї частини.

**II ч. «Story».** (Основні ритмічні фігури другої частини – восьма, шістнадцята, пунктир як ритмічна ланка та ідентичні паузи.

Автор ділить форму на 5 частин, що можна тлумачити по-різному. Справа в тому, що у нотах проставлені латинськими літерами розділи форми, і не усі вони симетричні:

Щось на кшталт вступу	A	B	C	D
7 тактів	7 тактів	7 тактів	7 тактів	22 такти

Якщо вдаватись до кабалістики або цифрового символізму, то можна сказати, що сімка обожноє повноту божества тілесного або циклічність.

У першому розділі лунає перша фраза з цитати письменниці Гертруди Стайн, що написана у передмові: «Once upon a time the world was around and you could go on it around and around». Другий виконавець майже сам-один говорить, лише у 4-тому такті перший голос, що виконує, приміром, звуконаслідувальну функцію, шепоче «ті-ті-ті-ті» на тій же ритмічній основі, на якій базувалась фраза «Once upon a time». Утворюється подоба канону, не безкінечного звичайно, але зберігають його риси до кінця розділу. Також, у четвертому такті четвертий учасник ансамблю каже «Time», розтягуючи слово.

До речі, композитор робить примітки навіть до складів слова, яким чином промовляти той чи інший.

У наступному розділі під літерою A перші чотири такти немає розгалуження на соліста та другорядних голосів. Перший голос продовжує ритмічно шепотіти «ті», а третій акцентувати останній склад у слові «once»,

утворюючи внутрішньотактову синкопу. Певною зупинкою, «кадансом», підсумуванням слугує останній такт розділу, у якому усі чотири голоси промовляють «the world was round», ніби це й була мета попередніх двох розділів – переконати, що колись світ був колоподібний.

Далі настає найспокійніший розділ В. Другий виконавець доповнює цитату, проговорюючи її майже до кінця «and you could go on it». Цей розділ подібний до вступу тим, що перші 4 тактів один учасник промовляє, лише на 5-ому такті «вмикаються» інші.

Перші три розділи витримані у динаміці *p*, умовна кульмінація настає у розділі С, де з самого початку контрастом настає *f*.

С — розділ, де звучить завершення цитати — останні слова «around and around». Третій учасник тягне склад «се», а перші два у динаміці *f* рецитують «it you» з акцентом на займенникові й «around and around». Вперше з'являються тріолі на словах «around and around». Хвильоподібна драматургія проявляє себе у розділі: спочатку відчуваємо наростання на динаміці форте і моментальний спад, бо наймасштабніший розділ починається з *mf*.

Останній розділ. Другий учасник повторює початок усієї частини – ту ж фразу у тому ж ритмі. Останній такт затверджує головну думку «світ був колом», бо усі учасники за винятком останнього повторюють «around». Вперше з'являються динамічні штрихи: крещендо та димінуйендо. Останні п'ять тактів лунає тутті на *ppp*.

Через те, що відсутня будь-яка прив'язка до висотності, неможливо розмежувати «головний» голос та супровід, а значить будь-які гетерофонні замашки вважаються зайвими. Отже, на наш погляд, поліфонічний тип фактури домінує у другій частині. Різноманітні види контрапункту вступають у «гру».

Складається враження, що задача четвертого учасника ритм-ансамблю утворювати певну остинатність. У кожному розділі він або тягне слово «Time» чи звук z, або шепоче окрему ритмобудову. Лише в одному такті він промовляє «the world was around».

**III ч «Melody».** Лише у цій частині залучається звуковисотний музичний інструмент, який виконує роль «першої скрипки». Написано у розмірі чотири чверті. Лунає тональність g-moll з низькою IV та відсутніми II, III та VI ступенями. Основний мотив – фа-дієз, соль-дієз, ре-дієз – дає відчуття порожнечі, невагомості. Мелодія носить медитативний характер. Частина складається з 7 періодів не повторної структури без репризної форми, 1 - 6 мають по 8 тактів, останній 7-й складається з 16 тактів. Є елементи репризності. Основним мотивом (фа-дієз, соль-дієз, ре-дієз) починається та закінчується частина, він зустрічається нам у таких періодах: 1-му (1 т.), 2-му (13 т., 15 т.), 4-му (25 т., 30 т.), 6-му (46 – 47 т.) та 7-му (63 т.). У 5-му періоді настає кульмінація: більш дрібний ритм вісімками в основній мелодії поєднується з ущільненням фактури партій ударних інструментів. У 6-му бачимо поступовий емоційний спад та приходимо у стан спокою вже у завершальному 7-му періоді. Основна динаміка частини – *p*. Іноді нам зустрічається *cresc.* до *mf*, але частина починається *p* та завершується на *ppp*.

**IV ч.«End».** Композитор написав 7 речень по 7 тактів та розширив частину ще двома тактами у розмірі чотири чверті. Склад ударних інструментів, нагадує I ч. «To begin». З кожним новим реченням, ми бачимо поступове ущільнення фактури за рахунок більш дрібних тривалостей, подвоєння партій – *div.*, додавання акцентів. Частина має ознаки канону. В основу покладено ритм: дві вісімки дві чверті з точкою. Починається з проведення основного ритму у 1-й та 4-й партії (1 – 4 т.), з останньої долі 4-го такту, цей же ритм ми бачимо вже у партії 3 (4 – 7 т.), при цьому в партії 4-го виконавця ритмічний малюнок є незмінний аж до 11-го такту. З 14-го

такту його прописано у партіях 1 та 3. У другому реченні (15 – 18 т.) основний мотив проходить в партіях 1 і 2, при цьому видозмінюється у 16-му й 18-му такті (дві вісімки чверть пауза четвертна чверть). У 4-му реченні, з останньої долі 21-го такту, основний ритм проходить у партії 3-го виконавця вже у первісному варіанті (21 – 25 т.), з 26-го такту – лунає у виконанні 2-го гравця (26 – 28 т), а з 5-го речення – знову в партії 3 (29 – 32 т.). З 27-го такту кожна партія поділяється на два голоси : верхній та нижній. З 33-го такту і до кінця прослідкувати, в якій партії проходить основний ритмічний мотив є неможливим. Кульмінаційним представ 7-ме речення – ущільнюється фактура та додаються нові акценти. Завершується частина двотактовим доповненням – тремоло та акцентною першою долею останнього такту ( 50 – 51 т.). Що до динаміки, Кейдж пише *ppp* тільки на початку частини. Проаналізувавши нотний текст, стає зрозумілим, що зберегти цю динаміку до кінця «End» є нездійсненим завданням. Поява нових ритмів, розділення голосів, акценти, дрібні тривалості – все це проковує виконавців робити поступове *cresc.* та збільшувати динаміку до *ff* або навіть *fff*.

Інструменти, що задіяні та можуть бути використані у виконавських версіях «Living room music».

I ч. «To begin»:

1-й виконавець – кухонний ніж, металева трубочка, склянка, банка з жерстяною кришкою, олівці, стіл, ноутбук;

2-й виконавець – столова ложка, кухоль з блюдцем, пальці, скляна бляшанка, електричний чайник, скотч, залізний прут, струна;

3-й виконавець – жерстяна банка, ніж, пальці;

4-й виконавець – пак з соком, велика порожня коробка.

II ч. «Story»:

1-й виконавець – планшет;

2-й виконавець – газета;

3-й виконавець – домашній стаціонарний телефон; журнал;

4-й виконавець – глобус, смартфон;

III ч «Melody»:

1-й виконавець – сільниця, олівці, ноутбук, повітряні кульки, скляні бляшанки;

2-й виконавець – залізні іграшкові машинки, підлога, пальці;

3-й виконавець – дерев'яні палички, металеві каструлі, венеціанська маска, пластикова іграшка з металевими кульками, іграшкова жаба та олівець;

4-й виконавець – синтезатор, маленька клавіатура, латексні рукавички, чоловічки з Lego;

IV ч. «End»:

1-й виконавець – емальовані каструлі, дерев'яні лопатки, ліжко, сушарка для одягу;

2-й виконавець – велика кухонна ложка, черпак, стіл, кипляча вода в каструлі, порохотяг, виделка, кухонна плита, люстра, дерев'яні палички, двері духової шафи, скарбничка з монетами;

3-й виконавець – емальовані кришки від каструль, пластмасовий піднос, швабра з мокрою ганчіркою в відерці з центрифугою;

4-й виконавець – чавунне блюдо, дерев'яні ступки, металева ложка, стіл, каво-машина.

## **2.2. Порівняльний аналіз виконавських версій «Living room music»**

З часу написання квартету «Living room music» існує значна кількість виконавських версій твору. За звичай на просторах Інтернету ми можемо дивитися записи квартету на сцені великого або малого залу, студії звукозапису або невеличкій аудиторії, де музиканти збираються разом. З 2020 року пандемія короно вірусу привнесла свої корективи в життя всього світу, в тому числі й музичного. Країни ввели обмеження на перебування певної кількості осіб в одному приміщенні. Але це не стало на заваді спільному виконанню творів. Технічний розвиток та бажання творити

підштовхнуло виконавців шукати нові можливості запису та відтворення музичних творів. У даному дослідженні буде проаналізовано виконання «Living room music» іспанським перкусійним квартетом «Orcam», де кожен з учасників знаходиться у себе в дома та має змогу використовувати не обмежену кількість інструментів. Розглянемо запис студентського Чаутаукаського художнього колективу «The Chautauqua Inter-Arts Collective», до складу якого входять музиканти, танцюристи та художники-візуалісти. Порівнюючи обидві абсолютно різні інтерпретації одного й того ж твору, можна простежити як відрізняється музичне мислення виконавців, яких відмінностей набуває сприйняття тексту, написаного композитором, техніки дотримання посилянь автора та своє бачення в підборі й використанні інструментів.

**І ч. «Tobegin».** Вже у підготовці перед початком твору ми бачимо відмінності. Студентський квартет збирається на невеличкій сцені, на якій буде проходити перформанс. Хлопці сідають за великий круглий стіл, який виступає в ролі основного ударного інструменту, та обмінюються фразами. При грі вони використовують: партія 1 – два простих олівця; партія 2 – скотч у пластиковій упаковці, металевий прут; партія 3 – дві маленькі палиці для ударних інструментів; партія 4 – велика порожня коробка. Натомість учасники іспанського квартету, перед початком частини, сідають за стіл, кожен у своїй кухні, та готуються до сніданку.

Один із гравців вдаряє ножем по столу, показуючи готовність колективу. Основні інструменти цієї частини: партія 1 – виконавець грає кухонним ножем по банці з варенням та металевою трубкою по склянці з соком; партія 2 – гравець використовує столову ложку та чашку з блюдцем, відбиває ритм пальцями по столу; партія 3 – використовується жерстяна банка з під бобових та вдари по ній пальцями; партія 4 – двома паками з під соку стукають по столу. Вступ розпочинається в унісон. У партії виконавця з жерстяною банкою, за рахунок тембру, добре прослуховуються акцентні

ноти, які, на перший погляд, не виписано у партитурі. Повертаючись до дерективи Кейджа, згадуємо, що вісімка верхнього голосу може бути акцентованою, що ми і чуємо в першій частині. У виконанні «Orcam» у вступі немає яскравої динамічної градації, вказаної в нотах. Добре прослуховується ріст динаміки від *p* до *f* в партії 4 до букви А. У першому періоді (7 – 18 т.) яскраво виражена динамічна градація в партії 1: *f*–*ff*–*p*. У 8 – 10 тактах А з'являється новий інструмент – скляна бляшанка, за рахунок зміни тембру, озвучуються акценти, вказані автором. Виконавець 4 дотримується прописаної динаміки (6 – 12 т. А). У другому періоді (19 – 36 т.) вводиться новий інструмент – чашка, яка відстукує по столу ритми партії 4 разом із паками соку (1 – 5 т. В), що є ініціативою квартету. При цьому виписані акценти не прослуховуються. Звуки бляшанок з під соку не прорізаються крізь голосний тембр чашки, яка не дотримується вказівок. До кінця частини виконавці дотримуються динамічних вказівок. В останньому такті помітне уповільнення.

Що до студентського колективу, перед вступом один із гравців дає відлік. Вони починають перший такт більш дрібними тривалостями, ніж написано композитором, але вже у другому такті все вирівнюється та прослуховуються знайомі ритми. Темп задано значно скоріший, ніж у виконанні іспанського квартету. Частина постає більш зібраною, гра виконавців злагоджена, добре прослуховується зміна динаміки, що не завжди вдається попередньому квартету. Можливо на відчуття цілісності частини впливає те, що гравці сидять разом за одним столом, а не записують кожен партію окремо у себе вдома.

**Пч.** «**Story**», у виконанні «Orcam», більш вільна в своїй інтерпретації. Перші два такти нічим не відрізняються від написаного, починаються у динаміці *p*, звучить партія виконавця 2. Вже з другої долі третього такту чутно зміни, підключається ще один голос, проговорюючи текст основної партії в унісон. У четвертому такті додається новий музикант буквально на

одну фразу «Once upon a time». За нотним записом перші чотири такти виконуються одним голосом. З п'ятого такту звуки на склад «ti» партії 1 звучать гостро та сухо. Натомість «The Chautauqua Inter-Arts Collective» дотримується нотного тексту. В їхньому прочитанні частина звучить камерно, м'якше, ніж у попереднього квартету. Можливо такий ефект зумовлений вимовою англійського тексту, тому що у записі «Orcam» іспанський акцент дає відривчастість та сухість. Отже, учасники дійства відкривають перед собою великі газети, умошуючись на стільцях за одним столом. Частина звучить більш цільно, хлопці добре взаємодіють один з одним. Виконавець партії 2 починає напівголосно у динаміці *pu* спокійному темпі. Зазначимо, обидва квартети виконують «Story» у схожих темпах. З п'ятого такту звуки складу «ti» партії 1 звучать м'яко та приглушено.

З третьої долі другого такту букви А, у записі іспанського квартету, з'являються звуки домашнього стаціонарного телефону, на якому набирають номер в унісон з партією 3 на слова «Once, once». Це продовжується до першої долі п'ятого такту А. У цьому ж п'ятому такті партія 4 виконується на бубні-годиннику. Фраза «the world was round» (7 т. А) звучить протяжно в унісон всіма виконавцями твердим голосом, при цьому один із них прокручує великий глобус.

Буква А, у складі студентського колективу, звучить більш академічно. З п'ятого такту А виконавець партії 4 насвистує нотний текст. В дужках знизу автор рекомендує використовувати свист ремаркою «whistle». Унісонна фраза сьомого такту А звучить на *pp*. Учасники колективу відриваються від «читання» газет та разом шепотять «the world was round», що є повною несподіванкою для слухачів. Добре чутно контраст динаміки від шепіта *pp* до *mf*ногового розділу букви В. Чого не чутно у виконанні квартету «Orcam». При переході до матеріалу букви В зберігається *mf*, хоча в нотах виписана контрастна динаміка. У цьому розділі виконавець другої партії залишається сам, але не на довго. На останніх двох шістнадцятках першого

такту В матеріал партії 2 виконують одразу п'ять голосів на слова «you could go, you could go» . У другій половині другого такту В залишаються два виконавця та проговорюють «and you could go on it». До четвертого такту В виконавець другої партії залишається один. Зауважимо, що в нотному тексті всі чотири такти В виконуються одним голосом. У сьомому такті В матеріал партії 4 виконують одразу два інструменти: бубен-годинник та свист людського голосу.

Протягом усього наступного розділу букви С на задньому плані лунає звук сирени. Він починається з ледь чутного *ppp*, протягом семи тактів поступове *cresc.* приводить до *fff*. Така особливість – знахідка квартету, в нотах ми цього не побачимо. Залігований звук на складі «се» (1 – 4 т. С) в партії 3 музикант бере на одному диханні. Усі виконавці дотримуються динамічних вказівок. Поступове *cresc.*, від *mf*, чутно на звуці «zz» (5 – 7 т.), гравець зображає політ мухи, де ловить її на *ff* у першій долі букви D, хоча у тексті ми бачимо стабільно не змінне *mf*. На перфомансі Чаутаукаського художнього колективу буква С виконана з точними динамічними вказівками композитора. Звук «се» у партії 3 (1 – 4 т. С), на відміно від попереднього виконання, розділений диханням по два такти.

У заключній частині букви D обидва колективи дотримуються авторських вказівок. У виконанні студентського квартету добре чутно динамічні хвилі на протязі 8 – 10 тактів D (*cresc.* – *f* – *dim.*) у партії 2. Наступні три такти (10 – 13 т. D) виділяється хвилеподібна динаміка в партії 4 на тлі *pp* інших виконавців. «The world was round» (14 т. D) проспівується м'яко та приглушено. До кінця частини хлопці дотримуються прописаної динаміки, в передостанньому такті поступово затихають та знімають останню ноту (22 т. D) у повній тиші. На записі іспанського квартету показовим є уривок (10 – 13 т. D), де яскраво вибудовано *cresc.* та *dim.* у партії 4, де виконавець зображає політ крилатої комахи. На два такти (18 – 19 т. D) з'являється п'ятий виконавець, що насвистує матеріал партії 4 разом із

звучанням бубну. Але це мало помітно, щоб почути свист, треба добре прислухатись. Наприкінці частини (21 – 22 т.Д), в партії 3, занадто підкреслено гліссандо до першої долі останнього такту.

**III ч. «Melody».** На записі квартету «Orcam» ми бачимо певну театралізацію частини. Тема основної 4 партії виконується на синтезаторі (звук дзвіночків). Музикант, у латексних рукавичках, грає по клавішах двома чоловічками з Lego, інші іграшки, розташовані на корпусі інструменту, спостерігають за процесом. З 3 такту вступає виконавець 3 партії, він використовує металеві каструлі та дерев'яні палиці. З наступного такту долучаються повітряні кульки, які відстукують ритм по скляних банках, та маленькі іграшкові машинки, що грають по підлозі. У середині другої варіації (13 – 16 т.) вводиться новий інструмент – іграшкова жаба, на ній грають олівцем разом з виконавцем партії 1. З 24 по 26 такти матеріал партії 3 подвоюється за рахунок звуків венеціанської маски, по якій відстукують ритми складеними пальцям рук. З 28 такту повертається первісна група інструментів. Кульмінація у 5-му періоді доповнюється звуками дитячої іграшки, по доріжкам якої запускають металеві кульки (38 – 41 т.), чого ми не бачимо в нотах. З 46 по 49 такти партія 3 нову підсилюється звуками гри на жабі. В останньому 7-му періоді на підлозі, по самодільній дорозі, запускаються гоночні машинки, від яких розходить ся протяжний поступово згасаючий звук (56 т.). В останніх двох тактах частини (63 – 64) один із виконавців додає чотири чверті, граючи їх на венеціанській масці. В партитурі при цьому ми бачимо тільки ноти мелодії. У 64 такті, в ударній групі, композитор відокремлює одну чверть з точкою на третій долі. На записі ми бачимо, як музикант партії 2 зіштовхує машинки між собою на підлозі, що дає протяжний звук, який не може бути коротким.

Що до «The Chautauqua Inter-Arts Collective», перед початком частини, один із виконавців розігрується на маленькому переносному синтезаторі, награвши кілька знайомих мотивів, чим і привертає увагу друзів. Темп

«Melody» жвавіший, ніж у виконанні «Orcam». Набір інструментів майже такий, як і в першій частині, додається сільниця у партії 1. Квартет і в цій частині звучить більш академічно та зібрано, на відміну від музикантів із Іспанії. На протязі усієї частини витримано темп та вказану динаміку, лише у 7-му періоді не прослуховується *dim.* (51 т.). «Мелодія» закінчується тихим гострим ударом на третій долі в партіях ударних інструментів (64 т.).

**IV ч. «End».** Квартет «Orcam» починає частину з «настройки» інструментів. Виконавці ніби то перевіряють звук – двоє із них вдаряють по своїх інструментах, один клацає пальцями, даючи старт. Сценою є кухня, точніше кухні та кімнати із кухонним обладнанням в якості інструментів. Отже, у першому такті вступають два інструменти, а саме чавунне блюдо з дерев'яними ступками та велика ложка з черпаком, які грають по столу. На плиті в цей час кипить вода. Звучить впевнене *mf*, хоча в нотах ми бачимо *ppp*. З 3 такту додається ще один інструмент – порохотяг, він виконує партію 2 (3 – 12 т.), хоча в нотах прописано тільки один голос. З останньої долі 4 такту чути партію 3, виконавець грає на двох емальованих кришках від кастрюль, тримаючи їх, як мідні тарілки. Для приглушення звуку використовує пластмасовий піднос. З 5 такту долучається останній музикант. Перед ним три емальовані каструлі різних розмірів, схожих на барабанну установку. Дерев'яні палички замінюють лопатками. У 3 варіації додаються нові інструменти, чого немає в нотах. Ми бачимо одразу шість виконавців. Ритм основної партії потрепає незначних змін. До партії 4 долучається металева ложка та керамічна цукорниця, до партії 3 – столова ложка та виделка, якими відбивають ритми по плиті (15 – 21 т.). На початку 4 варіації залишається 4 виконавці з основним складом інструментів – це набір кастрюль з дерев'яними лопатками, ложка з черпаком, емальовані кришки та чавунне блюдо зі ступками. У кінці саме цієї варіації з 27 такту ми бачимо *div.* у кожній партії. Музиканти, за своєю ініціативою, додають нові інструменти, що призводить до ущільнення фактури. Нижній голос партії 2

грається дерев'яними паличками по люстрі (27 – 28 т.), наступні такти (29 – 33 т.) цей інструмент виконує обидва голоси партії 3. У 5 варіації верхній голос партії 2 лунає у виконанні дверці духової шафи (29 – 42 т.). З 33 по 35 такти матеріал партії 3 дублюється мокрою шваброю у відерці з центрифугою. Зберігається ритм основної теми, додаються нові акценти. З першого такту 6 варіації і до кінця частини (36 – 51 т.) партію 1 виконує цікавий інструмент: на сушарці для білизни висять три сковороди, по яким відбивають ритм дерев'яними палицями. Ми бачимо, як змінюється головний ритм частини. В останній 7 варіації до 2 партії додаються дзвінкі звуки ложки та виделки (43 – 46 т.), верхній голос цієї ж партії дублює скарбничка з монетами у середині (47 – 51 т.). Розділення голосів, акцентовані ноти, дрібні тривалості зберігаються до кінця частини. У заключних тактах (50 – 51 т.) ми чуємо звуки каво-машини, яка наливає напій у чашку. Утвердження та грандіозний кінець відбувається за рахунок додаткових 2 тактів. Протягом усієї частини ми спостерігаємо динамічний ріст по мірі додавання нових інструментів. «End» починається в динаміці *mf* та доходить до грандіозного *fff*. Джон Кейдж не дає точних динамічних вказівок у хоча у партитурі композитор указує динаміку тільки на початку IV ч., даючи музикантам повну свободу. Лише на початку ми бачимо в партитурі *ppp*, що майже не можливо зберегти до останнього такту з урахуванням особливостей ритму, акцентності та фактри.

Учасники Чаутаукаського художнього колективу мають більш обмежені можливості для залучання нових інструментів. Так, як вони знаходяться в одній аудиторії, основний склад інструментів зберігається. Лише коли ми зустрічаємо в партитурі розділення на голоси (27 т.) додаються нові тембри: у партії 2 – керамічної вази, у партії 3 – жерстяної бляшанки, у партії 4 – музикант відбиває ритм долонею по нозі. Виконавці підійшли більш філігранно до питань динаміки. Частина починається *ppp*, як і написано композитором, на протязі усієї частини роблять поступове *cresc.*

приходячи *doff*. Темп схожий, у виконанні обох квартетів. Уся частина «End» у другій виконавській версії звучить більш благородно та стримано.

### *Висновки до Розділу 2.*

Ударно-мовний квартет «Living room music» яскраво ілюструє експериментальний напрям у творчості Д. Кейджа. У другому розділі розглянуто композиційні особливості «Living room music». Проаналізувавши дві різні інтерпретації твору, дійшли висновків, що виконавська версія The Chautauqua Inter-Arts Collective є більш точною та «академічною» з точки зору прочитання партитури. Студентський ансамбль чітко виконує прописану динаміку, не відходить від тексту, дотримується вказівок автора. Невеличке відхилення бачимо тільки в 1му такті останньої IV частини «End», де виконавці свідомо грають більш дрібні тривалості, ніж задано в тексті. Підбір інструментарію обумовлений знаходженням в одному приміщенні. Натомість у виконанні Secciónpercusión ORCAM enconfinamiento ми бачимо більше свободи. Ударно-мовний квартет виходить за рамки нотного тексту, додаючи свої ритмічні фігури, нові партії, звуки інструментів, які не відтворено в партитурі.

## ВИСНОВКИ

У минулому столітті через кризу музичної мови багато нових тлумачень звуку були впроваджені композиторами-авангардистами та не тільки ними. Кожен митець шукав спосіб висловити своє бачення реальності у новому звучанні і вдавався до нищення старої системи, опрацювання старих методів на новому «ґрунті» (додекатона техніка композиції базувалася на принципах поліфонії суворого стилю, але з атональним матеріалом), звернення до традицій інших країн тощо.

У першому розділі розглянуто роль і місце шумових звуків в академічній музиці ХХ ст. та вплив творчості Джона Кейджа на подальший розвиток музики шуму. Композитор дав можливість виконавцям бути співавторами, повноцінними учасниками творення мистецтва тут і зараз. За переконанням композитора музиканти можуть самі обирати інструменти, знаходити нові темброві забарвлення, добувати звуки не типовими класичними прийомами, впроваджувати нові штрихи та техніки гри. Кейдж звільнив музикантів від «абсолютної монархії» диригента, надав їм право голосу, підкреслив їхнє значення в інтерпретації твору.

У другому розділі проаналізовано формобудову, ритмічну специфіку, композиційні особливості твору «Living room music». Зазначено засади композитора відносно виконання на кшталт вільного вибору інструментів, використання побутових предметів як музичних; виявлено та здійснено порівняльний аналіз виконавських версій квартету «Living room music».

Виконання «Living room music» іспанським перкусійним квартетом «Orcam» презентує нову реальність – через пандемію корона вірусу кожен учасник перебуває у себе в дома та має змогу використовувати не обмежену кількість інструментів. Студентський Чаутаукаський художній колектив «The Chautauqua Inter-Arts Collective» вирізняється складом виконавців, бо містить музикантів, танцюристів та художників-візуалістів.

Вже сам вибір предметів говорить про різноманітність підходів до цього твору, бо перформанс студентів переповідає нам певний сюжет: кожен з учасників готує сніданок.

Новий погляд на звук, увага до нього, як до самостійної одиниці художнього змісту, відбивається на усіх рівнях будови твору. Через свободу інтерпретації, вільний вибір тлумачень «Living room music» зацікавлює не виключно музикантів та робить його доступним до сприйняття чималій аудиторії. А музичний текст не вимагає технічних складнощів, запозичення окремих інструментів, спеціальної акустики чи місця на сцені. «Сценою», як бачимо з інтерпретації, може слугувати навіть кухня.

Отож, у майбутньому світ збагатиться численними інтерпретаціями твору Дж. Кейджа.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акоюн Л. Аналіз глибинної структури музичного тексту. М. : Практика, 1995. 256 с.
2. Арановський М., Баєва А., ред. ХХ ст. Зарубіжна музика: Очерки та документи. Вип. 1. М. : Музика, 1995. С. 20.
3. Афанас'єв Б. Музична форма як процес. Ленінград : Музика, 1971. 378 с.
4. Велика російська енциклопедія. URL : <https://bigenc.ru/music/text/2090594> (дата звернення 07.02.2021).
5. Голдберг Р. Мистецтво перформансу. Від футуризму до наших днів. Москва, 2014. С. 152 – 157.
6. Григоренко О.Г. Джон Кейдж та шансові операції // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 27. С. 161 – 170.
7. Григоренко О. Джон Кейдж твори для ударних (1935 – 1943) : емансипація звуку // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 25. С. 176 – 187.
8. Григоренко О. Джон Кейдж Творчість. Київ : Музична Україна, 2012. 226 с.
9. Джон Кейдж – композитор, художник и философ. // youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AZUmr6e5zAw> (дата звернення 17.07.2020).
10. Дроздецька Н. Джон Кейдж: творчий процес як екологія життя. – М., 1993. 15 с.
11. Дубинець О. Знаки звуків: про сучасну музичну нотацію. К. : Гамаюн, 1999. 310 с.
12. Еко У. Відкритий твір: форма та невизначеність у сучасній поезії. СПб. : Symposium, 2006. С. 21.
13. Зенкін К. Джон Кейдж і «час нуль» культури // Джон Кейдж. К 90-річчю з дня народження: матеріали научної конференції. – М., 2004. С. 67 – 78.

14. Ікра «Джон Кейдж: великий композитор чи геніальний дивак?». URL : <http://ikra-in.com/chitat/dzhon-kejdzh-genialnyj-komozitor-ili-velikij-chudak.html> (дата звернення 23.04.2021).
15. Капічіна О. Східна музична традиція та її місце в музично-семіотичному мисленні опус-музики ХХ століття // Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. Вип. 13. С. 10 – 16.
16. Кейдж Дж. Історія експериментальної музики в США – Музична академія, 1997. № 2. С. 205 – 210.
17. Кейдж Дж. Майбутнє музики : Кредо – Музична академія, 1997. № 2. С. 210 – 211.
18. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття. М. : Музика, 1976. 267 с.
19. Конен В. Шляхи американської музики. М. : Радянський композитор, 1977. С. 350, 351, 352, 353, 387, 388.
20. Криличевський І. Карлхайнц Штокхаузен. Історія самого впливального композитора ХХ века. URL : <https://artifex.ru/музыка/карлхайнц-штокхаузен/> (дата звернення 20.05.2021).
21. Курочко М. Штокхаузен Карлхайнц. URL : <http://muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=170&informationtype=full> (дата звернення 24.05.2021).
22. Ліпов А. Бути Джоном Кейджем. З історії американської експериментальної музики. Стаття 1 // Філософія та культура. — 2017. – № 5. – С. 131 – 151.
23. Лосев А. Міф, число, сутність. М. : Думка, 1995. 919 с.
24. Любимов А. Кейдж Джон // Музична енциклопедія. Т. 3. М. : Радянська Енциклопедія, 1974, с.768 – 769.
25. Манулкіна О. Джон Кейдж та історія американської музики // Наук. вісн. Моск. консерваторії. 2013. Вип. 2. С. 83 – 97.

26. Невський С. Карлхайнц Штокхаузен: «Современная музыка – это я». URL : <https://www.dw.com/ru/карлхайнц-штокхаузен-современная-музыка-это-я> (дата звернення 22.05.2021).
27. Павлішин С. Музыка двадцятого століття. Навч. посіб. Львів : Бак, 2005. 212 с.
28. Петров В. Акціонізм Джона Кейджа: основні форми та специфіка їх втілення // Культура та мистецтво. – 2014. – № 4. С. 444 – 456.
29. Петров В. Музична тиша та шумова музика Джона Кейджа: принципи інтеграції шуму в музичну композицію // Культура та мистецтво. – 2015. – № 5. С. 479 – 490.
30. Петрусєва Н. Про листування П'єра Булезата Джона Кейджа // Музыка та час. М., 2011 – № 1. С. 18 – 21.
31. Переверзева М. Визнання композитора / Джон Кейдж // Наук. вісн. Моск. консерваторії. 2014. Вип. 1 (16). С. 108 – 124.
32. Переверзева М. Джон Кейдж : життя, творчість, естетика – Москва : Русаки, 2006. – 336 с.
33. Питання музикознавства. Щорічник, Т. 2, 1955, М., 1956, С. 476 – 477.
34. Пясковський І. Логіка музичного мислення. К. : Музична Україна, 1987. 277 с.
35. Рахманова А. Дивний геній: Карлхайнц Штокхаузен. URL : <https://www.dw.com/ru/%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D1%86%D1%88%D1%82%D0%BE%D0%BA%D1%85%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BD/a-2995006> (дата звернення 22.05.2021).
36. Рославець О. Руйнування образу. К. : Мистецтво, 1974. 372 с.
37. Садих-Заде Г. Вісімнадцять поглядів на американську музику : Кейдж // Муз. життя. 2012. Вип. 12. С. 80 – 81.

38. Саті Х. Эрік Саті малий цитатник мао. URL:  
[http://khanograf.ru/arte/%D0%AD%D1%80%D0%B8%D0%BA\\_%D0%A1%D0%B0%D1%82%D0%B8\\_\(%D1%86%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA\)](http://khanograf.ru/arte/%D0%AD%D1%80%D0%B8%D0%BA_%D0%A1%D0%B0%D1%82%D0%B8_(%D1%86%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA)) (дата звернення 25. 05. 2021).
39. Станіславська К. Театралізація інструментального виконавства у зарубіжній музичній культурі // Мистецтвознавчі записки . Київ, 2010. Вип. 17. С. 27 – 34.
40. Тютюнникова Т. Що таке «Шульверк» К. Орфа. Орф фокус. URL :<https://www.orff.ru/chto-takoe-shulverk-k-orfa> (дата звернення 24. 05. 2021).
41. Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К]. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. – С. 523 – 524.
42. Холопов Ю. Внесок Кейджа в музичне мислення ХХ ст.. // Джон Кейдж. До 90-річчя з дня народження: матеріали наукової конференції. М., 2004. С. 79 – 90.
43. Холопов Ю., Кірілліна Л., Кюрегян Т., Ценова В. Музично-теоретичні системи. М. : Композитор, 2006. 631 с.
44. Ценова В. Теорія сучасної композиції. Москва : Музика, 2005. 321 с.
45. Шенберг А. Стиль та думка: статті та матеріали. М. : Композитор, 2006. С 15 – 19.
46. Шнеєрсон Г. Про музику живу та мертву. М. : Суч. композитор, 1964, – С. 311 – 318.
47. Berio L. Remembering the future. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2006. P. 2.
48. Bernstein D., Hatch C. Writing through John Cage`s music, poetry and art. Chicago : University of Chicago Press, 2001. P. 3.
49. Brown K. John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind. Crown Point Press. 2001. P. 5.

50. Cage J., Kostelanetz R. «Conversation with John Cage» – John Cage : documentary monograph in modern art. Ed. R. Kostelanetz. New York : Praeger, 1970, pp. 6 – 35.
51. Curreri E. «A Case Study in John-Cage-Centered Music Therapy». MA Thesis, New York University. 2008. P. 21.
52. Fetterman W. John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances. Routledge. 1996. P. 23.
53. Haskins. R. «An Anarchic Society of Sounds»: The Number Pieces of John Cage. Ph.D., Musicology, Eastman School of Music, University of Rochester. 2004. pp. 327 – 355.
54. Kostelanetz R. Conversing with Cage. – New York : Rutledge, 2003. P. 286.
55. Living Room Music – John Cage//facebook. URL : <https://de-de.facebook.com/EIUBands/videos/living-room-music-john-cage/2632017100414129/> (дата звернення 11.05.2021).
56. Living Room Music – John Cage// youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xnciJhue24o> (дата звернення 11.12.2020).
57. Living Room Music – John Cage (1940) – Secciónpercusión ORCAM enconfinamiento// youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eKLNRAvFQn4> (дата звернення 26.04.2021).
58. “Living Room Music” by John Cage (Zeitgeist lead by Julian Loida)//youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Z4FI60rwa64> (дата звернення 11.02.2021).
59. Nicholls D. The Cambridge Companion to John Cage. Cambridge University Press, 2002. P. 7 – 9.
60. Percussions de Strasbourg - CoVideo20 - John CAGE - Living Room Music -//youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rkj8V7ELkBY> (дата звернення 11.05.2021).

61. Perloff, Marjorie, Junkerman, Charles. John Cage: Composed in America : University of Chicago Press, 1994. P. 17.
62. Pritchett J. John Cage: Choral music (a timeline). URL : <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/choral.html> (дата звернення 11. 12. 2020).
63. Pritchett J. The Music of John Cage. New York : Cambridge University Press, 1993. P. 273.
64. Schaeffer P. À la recherche d'une musique concrète. Paris: Seuil, 1952. P. 232.
65. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Seuil, 1977. P. 720.
66. Square Peg Round Hole - "Living Room Music" by John Cage // youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=soHjrf1Yvw> (дата звернення 15.12.2020).
67. Stein G. The World is Round : Harper Collins, 2013. 154 p.
68. Stevenson R. John Cage on his 70<sup>th</sup> Birthday. West Coast Background // Inter-American Music Review 5/2 (Fall 1982). – pp. 5 – 12.
69. Taruskin R. Oxford History of Western Music, The. Vol. 5. Oxford: Oxford UP, Inc. Indeterminacy, 2005. p. 55–101.
70. Winifred P. Aleatoricism for the Game Music Composer URL : <https://winifredphillips.wordpress.com/2015/07/23/aleatoricism-for-the-game-music-composer/> (дата звернення 17.12.2020).