

УДК 78.071.1(73)"19"  
ББК 85.313(7Сое)6-8Кейдж Д.  
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-6-702-709

А.Н. ЛИПОВ

## ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРА ДЖОНА КЕЙДЖА И ПРОБЛЕМЫ АМЕРИКАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА XX ВЕКА

---

---

**Анатолий Николаевич Липов,**

Институт философии Российской академии наук,  
сектор эстетики,  
научный сотрудник  
Гончарная ул., д. 12, корп. 1, Москва, 109240, Россия

кандидат философских наук  
E-mail: antolip@yandex.ru

---

---

**Реферат.** В статье рассматриваются идейно-теоретические и экспериментальные основания творчества одного из наиболее радикальных композиторов американского музыкального авангарда XX в. Джона Милтона Кейджа (1912–1992), охватывающего область воплощения идеи свободной музыкальной композиции, где в равном положении оказываются звук и шум, звук и молчание, а также эксперименты Кейджа, повлиявшие на мир танца, изобразительного искусства, театра, оперы, альтернативного рока. Освещаются взаимоотношения Дж. Кейджа с одним из лидеров французского музыкального авангарда П. Булезом, представителями американского

авангарда: художником Р. Раушенбергом, хореографом М. Каннингемом и др.

Творчество композитора открыло инновационный ключ новых стилистических изменений, проложивших путь современному искусству постмодерна, художественным запросам, возникшим в конце 1960-х гг., когда сама жизнь Дж. Кейджа определялась многочисленной и интенсивной дружбой с художниками авангардного сообщества. Композитор также радикально изменил восприятие музыки. Его музыкальные идеи во многом определили развитие не только новых тенденций в музыке, но и саму культуру послевоенного авангарда, а экспериментальное музыкальное творчество способствовало разрушению барьеров между такими сферами художественного производства, как музыка, живопись, исполнение танца и др., позволяя осуществляться новой междисциплинарной работе между различными видами искусств. Дж. Кейдж стремился рассматривать все виды звуков в качестве потенциально музыкальных, призывая аудиторию к принятию всех звуковых явлений как равноценных. Он осуществил революцию в музыке таким образом, чтобы стало

возможным сочинять и исполнять любую музыку, какую только можно себе представить, и утверждал, что необходимо стремиться к музыке, в которой звуки не просто звучат.

**Ключевые слова:** философия и эстетика музыки, музыкальный постмодернизм, американский музыкальный экспериментализм, принцип неопределенности, музыка шумов, инструментальный театр, синтез искусств, творчество композитора Дж. Кейджа.

**Для цитирования:** Липов А.Н. Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа и проблемы американского музыкального авангарда XX века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 702–709. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-702-709.

**М**ожно иметь более чем мимолетное знание о музыке, и все же чувствовать, что композитор Джон Кейдж (1912–1992) заслуживает уважения. Это он «написал» музыкальную композицию «4'33"», представлявшую собой 4 минуты 33 секунды молчания; он положил перья и многие другие вещи внутрь фортепиано, чтобы заставить их звучать не так, как фортепиано; он написал произведение «Как можно медленнее» (*As slow as possible*, 1985), не указывая при этом, как именно медленно следует играть.

Спорный и порой высмеиваемый, но, несомненно, влиятельный композитор Дж. Кейдж был радикальным авангардистом, экспериментатором, который вводил аудиторию в шок, восхищение, а иногда и откровенно ее раздражал, провоцируя на осознание того, так ли уж значительно отличаются мышление в музыке и собственный слуховой опыт (ибо, по Кейджу, нет такого понятия, как молчание), побуждая нас прислушиваться к звукам нашего тела после обеда, звукам и шумам с улицы. И действительно, для Кейджа принципиально важным в его творчестве становится шумовое наполнение звукового мира. С течением времени он все чаще использует различные шумовые эффекты, как взятые из окружающего мира (например, шелест листьев, ритм движущихся поездов), так и преднамеренно созданные, фактически смоделировав своеобразную систему музыки шумов.

«Он не композитор, а изобретатель, но гениальный», — такое мнение о Дж. Кейдже выразил его учитель, такой же гениальный изобретатель в музыке А. Шёнберг, который для Дж. Кейджа, по крайней мере в начале его карьеры, был богом [1, р. 128] (цитаты приводятся в нашем переводе — А. Л.). «Вы упретесь в стену и не сможете пробиться сквозь нее», — как-то сказал Кейджу А. Шёнберг, ставя

под сомнение его композиторское будущее. «Тогда я всю жизнь буду биться об эту стену головой», — ответил Кейдж [1, р. 129]. И он стал экспериментировать с электрическими приборами, вкладывать между струнами фортепиано чужеродные детали — болты, шурупы, монеты, войлок, добываясь от инструмента звучания оркестра ударных инструментов, а в ударные инструменты превращать все, что попадется под руку (автопокрышки, тормозные колодки, куски железа, найденные на помойке).

В XX в., когда творил композитор, музыка сильно изменилась. Возможно, проблема Кейджа состояла в том, что он хотел, чтобы люди осознавали звуковой или акустический мир вокруг них. По мнению композитора, в этом случае мы получаем знание о значительно большем мире звуковых возможностей, чем при традиционном обучении знаниям и умению учиться играть на фортепиано, скрипке или даже прослушивании игры целого оркестра.

«Любимой музыкой для меня является та музыка, которую я еще не слышал. <...> Я не слышу музыку, я пишу. Я пишу для того, чтобы услышать музыку, которую я еще не слышал», — заявлял Кейдж в работе «Автобиографическое заявление» (1990) [2, р. 258]. А его акцент не случайность в музыкальном производстве, в отличие от намеренности, отверг традиционные художественные методы и вызвал бурю негодования среди его сверстников. Шок, спровоцированный такими музыкальными произведениями, как «4'33"», еще отражается на процессе создания музыки и сегодня. Радикальный подход композитора к искусству и эстетике музыки продолжает бросать вызов и вдохновлять художников по всему миру.

Возможно поэтому вклад Дж. Кейджа в музыку XX в., литературу и искусство не только определил его место в качестве ведущей фигуры в послевоенном музыкальном авангарде, но и спровоцировал не преходящие споры относительно его творчества и новаций. Радикальное творчество Кейджа побудило многих композиторов к использованию метода случайности в своей работе, в том числе В. Лютославского и М. Кагеля. Благодаря своим уникальным разработкам в области ритма и звуковых элементов, Кейдж оказал влияние на таких музыкантов, как Ф. Гласс, Л.М. Янг и С. Райх, вдохновленных включением нетрадиционных инструментов в композициях Кейджа в конце XX века.

К экспериментальной музыке относят сегодня ряд устоявшихся музыкальных жанров: экспериментальный рок, экспериментальный танец, собственно экспериментальная музыка и экспериментальный джаз. Однако эта классификация не всегда была таковой. Какое-то время экспериментальная музыка в XX в. представляла собой явление, совершенно отличное от других жанров и видов искусства. Помимо собственно самой музыки, это было

политически, социально и философски ориентированное движение, осознающее и позиционирующее себя в качестве нового способа составления, исполнения и даже восприятия музыки. Экспериментальная музыка существовала наряду с модернистской литературой, сюрреализмом, авангардным кино и исполнительским искусством, обобщая, изменяя и претворяя в жизнь вековой опыт.

В 1972 г., когда термин «постмодернизм» начинает получать широкое распространение, Дж. Кейдж предлагает ряд замечаний относительно новой музыки. Вот одно из них, сделанное во время интервью с немецким писателем, композитором и аналитиком в социально-экономической сфере Х.Г. Хелмсом при записи телевизионного фильма *Birdcage* («Клетка для птиц»): «Теперь меня интересуют эти два вида музыки, где с одной стороны, музыка, в которой выражается все... Так что я люблю эту музыку. И вот, все больше и больше в моих выступлениях я стараюсь привести к ситуации, в которой нет никакой разницы между аудиторией и исполнителями... не говоря уже об участии аудитории в чем-то и по проекту композитора. Я говорю о музыке, которая возникает в результате деятельности исполнителей — так называемой аудитории...» [3].

Одна из тенденций неопределенности в музыке рассматривает ее как эстетическое усилие, стремящееся растворить любые фиксированные свойства музыкального звука в некоем подвижном процессе и избавиться от традиционного контроля композитора над материалом. В самой радикальной форме, в представлении Кейджа, все звуки имеют равную ценность: звуки, выбранные композитором, исполнителем, и все непредвиденные и непредсказуемые звуки, которые окружают нас каждый день.

Сочинения Кейджа, его подробные письменные указания для исполнения, объяснения композиционной процедуры и музыкальные партитуры, созданные в течение продолжительной творческой жизни, являются не только своеобразной тенденцией, характерной для авангардной музыки XX в., но и выступают как источник для постмодернистской эстетики. Огромные модальные различия, лежащие в основе его произведений, и живые выступления также указывают на проблемы, присущие применению определения «модерн» или ставящие «постмодернистскую» метку на Кейдже.

В начале 1970-х гг. он поддержал совместные музыкальные спектакли, в которых зрители «работали» вместе с исполнителями, осуществляя слияние искусства с окружающей средой, где воля композитора не ограничивала деятельность участников. Этот дезориентированный и совместный с другими жанрами искусства гетерогенный принцип музыкального спектакля и сегодня представляется постмодернистским. Тем не менее решающим здесь было присутствие эго Кейджа («мне нравит-

ся», «я стараюсь, чтобы добиться»), а также значение, которое он придавал исторической музыкальной практике, направляя разработанный им модернистский курс, не определявшийся только процессом создания музыки, независимо от того, как были вовлечены в него многие участники, полагаясь на свои изобретения из выбранных им же традиций прошлого.

И все же остаются открытыми два вопроса: к какому направлению более всего тяготел композитор — к модернизму или постмодернизму, и как лучше понять его радикальный вклад? Кейдж перемещается между, казалось бы, оппозиционными контекстами постмодернизма 1970–1980-х гг. и европейского модернизма начала XX в., со ссылкой в большей степени к искусству Э. Сати, итальянскому футуризму и дадаизму. Хотя все эти контексты в отношении его экспериментального музыкального радикализма существуют как будто совершенно отдельно, стилистически и хронологически каждый из них является неотъемлемой частью развивающегося творчества композитора.

Однако ни один из них полностью не определяет в полной мере его радикальности. Посредством обсуждения всех этих сравнительных параметров Кейдж выступает в качестве экспериментатора и авангардной фигуры, уверовавшей в свою ответственность за изменение мира через новую музыку. Музыкальные критики использовали понятие «постмодернизм» реже, чем критики в других областях искусства даже тогда, когда музыкальная ткань состояла из цитаты и выделенных звуков. На примере радикальных установок, в частности творчества Кейджа, возникает и более сложный сценарий. Здесь композитор, помимо музыки писавший поэтические тексты и мезостихи (*mesostics*), превратил арифметический счет в визуальный объект и создал музыку, которая должна быть исполнена, по его словам, и для танца, и для театра.

По мнению Г. Сейра, профессора в области истории искусства (США), изложенному в книге «Объект перформанса: американский авангард с 1970 года» (1992), возможно, благодаря революционным изменениям Кейджа, внесенным им в музыкальную композицию, критики незаслуженно обошли вопрос о его постмодернизме, отдав предпочтение определению его, в первую очередь, как лидера американского музыкального авангарда конца XX века [4, р. 64].

Несколько критиков, относящих Кейджа к постмодернизму и идентифицирующих его с этим направлением в искусстве (Г. Сейр, Р.С. Хоббс, Д. Шапиро и др.), начиная со времени совместной работы Кейджа с художником Р. Раушенбергом и хореографом М. Каннингемом в 1952 г., считают творчество композитора значительным импульсом для музыкального авангарда 1970-х годов. Они харак-



теризуют многолетнее сотрудничество Дж. Кейджа и М. Каннингема как «явление», а их совместную работу над экспериментальным танцем в Нью-Йорке как пример «театральности» (термин, применяемый американским критиком модернизма, историком живописи и теоретиком современного искусства М. Фридом для оценки современной живописи и скульптуры, зависящих от отношения к аудитории) [4, р. 19].

Экспериментальная работа «Событие», которую Кейдж создал и поставил в г. Помона (Калифорния, США), заключалась в том, что исполнители, размещенные в проходах среди зрителей, представляли ряд одновременных, но не связанных между собой событий. Дж. Кейдж на лестнице читал одну из лекций средневекового немецкого богослова и философа М. Экхарта и лекции по дзен-буддизму, «Билль о правах» или «Декларацию независимости». Хореограф М. Каннингем танцевал вокруг стульев, авангардный художник Р. Раушенберг стоял перед своими картинами, пианист Д. Тюдор «играл» на «подготовленном фортепиано» и небольшом радио посредством подбора случайных композиций на основе поиска радиопередач, американская поэтесса и писательница М.К. Ричардс и поэт Ч. Олсон, находящиеся в другом конце зала на лестнице, читали свои поэтические произведения. Хотя «Событие» и не представляло собой развернутого подобия театрального повествования, свидетели этого выступления в аудитории, как отмечает писатель М.Э. Харрис, по существу были включены в сам процесс его исполнения [5, р. 226–227].

В этом плане «Событие» Кейджа, безусловно, являлось новой формой театрального действия. Подобная театральность и тесная связь между музыкальным производством и музыкальным составом идентифицировала Дж. Кейджа, Р. Раушенберга и М. Каннингема как создателей постмодернизма. В интервью с композитором Р. Рейнольдсом, известным своей способностью интегрировать разнообразные идеи и ресурсы для беспрепятственного смешения традиционных музыкальных звуков, в том числе исходящих и от новых технологий извлечения звука, Дж. Кейдж пересмотрел характер музыкальной композиции [6, р. 575]. Так как действие музыкальной длительности, по его мнению, может не иметь начала, середины или конца и даже не иметь заметного порядка событий, то подобный процесс не только открывал возможность для применения безграничного числа различных инструментальных приемов, но и формировал обширное поле критики со стороны аудитории.

Французский философ Р. Барт согласился с аргументом, что Дж. Кейдж представил новую музыку [7]. По его мнению, должна быть проведена резкая линия между классической музыкой с ее требованиями, на основе которых слушатели

не только воспринимали, но и расшифровывали фрагменты музыкального кода, и тем, что он назвал «новая музыка как у Кейджа». Эта неоднородность кодов с меняющимися смыслами и рефренами влияла на процесс прослушивания, который Р. Барт в работе «Ответственность форм: критические очерки о музыке, искусстве и представлении» сравнивал с опытом чтения современного текста; подобно тому, как чтение современного текста не состоит только в получении знания или чувства, существуют виды музыкальной композиции, которые требуют от нас «выполнить ее», чтобы работать с музыкой так, чтобы заманить нас в неизвестные практики [7, р. 261].

Говоря о влиянии Дж. Кейджа на танец, И. Райнер похвалила прецеденты, установленные для новой иерархически-неопределенной организации Кейджа, но утверждала, что эта нон-иерархия до сих пор не удалась, чтобы позволить Кейджу «проснуться в отличной от нас жизни» [8, р. 274]. Т. Адорно открыто напал на Кейджа в отношении провозглашенной им практики неопределенности и свободы, а также идеи того, чтобы звуки были звуками, а эстетическое проникновение композиции соприкасалось с ее окружением. Вместо этого Т. Адорно утверждал относительную автономию произведения искусства от социальных условий, полагая, что независимость композитора состоит в отсутствии какого-либо контроля таким образом, чтобы его работа приобретала критическую функцию по отношению к обществу [9, р. 204].

В работе «Воображаемый музей музыкальных произведений: эссе о философии музыки» (1994) Л. Гоер пошла иным путем, оценивая радикальные представления Кейджа о соотношении музыки и окружающей природы. Она утверждала, что Кейджу не удалось полностью исключить контроль над музыкальным действием со стороны композитора. Следовательно, расстояние от его теории случайных методов, идей и стремлений до фактической музыкальной практики приводят к подобному расколу [10, р. 112].

В то время как Т. Райнер и Т. Адорно полагали, что сильное эго художника будет формулировать критику социальных условий, Л. Гоер утверждала, что выступления Кейджа — это результат мощного эго, ведущего к методу случайного выбора в композиционном процессе. Лирическая комедия «Ловушка Медузы» (1913) французского композитора Э. Сати, которую он написал одновременно и как текст, и как случайную музыку, была возрождена в качестве фрагмента фестиваля Э. Сати, организованного Кейджем в Северной Каролине в 1948 году. Комедия сопровождалась танцами в исполнении хореографа и танцора М. Каннингема и партии фортепиано (Дж. Кейдж), где американский архитектор, дизайнер, инженер и изобретатель Б. Фуллер был

представлен в образе «барона Медузы», а хореограф М. Каннингем — в образе механической обезьяны.

Однако даже при наличии подобного сценария, построенного практически на основе случайного метода, «Ловушка медузы» представляла собой эксперименты с абсурдной игрой слов, дизъюнкциями между диалогом, сценическим действием и смешанной техникой (танец, театр, музыка). Уже упомянутое аналогичное художественное действие «Событие» совпало по времени с организацией концертов новых звуков дадаистов и итальянских футуристов и созданием ими новой формы поэтической декламации. Пионер футуристической музыки Л. Руссо, сломавший ограниченный круг чистых звуков, создал тогда группу экспериментальных музыкальных инструментов под общим названием *intonorumori* (*intoners* — тоновый и итал. *rumore* — шум), чтобы исполнять музыку, изложенную в его ранее написанном манифесте «Искусство шумов» (1913) [11].

По утверждению Дж. Притчетта, биографа Кейджа, Л. Руссо предназначал такие инструменты для создания шума и звуков, разделенных на шесть тембровых типов (стрелы, свистки, шепот, крики, звуки ударных, вокал человека и животных), предполагая, что это попури будет имитировать звуки улицы и народной жизни. Интерес Кейджа к шуму в качестве основного материала музыки показывает, что он был знаком с произведениями Руссо [12, р. 24].

Во время пребывания Дж. Кейджа в Париже в 1949 г. от американского композитора и музыкального критика В. Томсона поступило предложение начать сотрудничество с П. Булезом, выдающимся французским композитором послевоенного авангарда. Кейдж принял его, и между композиторами возникла тесная дружба, продолжавшаяся долгие годы посредством переписки. Изучение их взаимоотношений, общности взглядов на музыкальную композицию, их постепенное расхождение, как пишет Ж.-Ж. Натизз в работе «Музыка и дискурс: к симптоматике музыки», представляет новый контекст в оценке Кейджа как постмодерниста [13]. Когда Дж. Кейдж впервые встретился с П. Булезом, он искал некое подобие матрицы, на основе которой смог бы организовать свою музыкальную работу, в частности ее ритмическую структуру.

Письмо, которое Кейдж получил от Булеза в августе 1951 г., являет собой один из примеров их парижских бесед. Используя технические термины, Булез описал, как можно обобщить понятие додекафонической серии, чтобы применить его не только к частоте, но и к интенсивности, ритму и даже тембру [14, с. 20–21]. Кейдж фактически сделал заявление, подтвердив общую цель композиторов новой музыки — изолирование и составление отдельных музыкальных параметров таким образом, чтобы эти параметры могли быть интег-

рированы в различные комбинации. Восхищение Кейджа Булезом зависело от их общей заинтересованности покончить с западноевропейской гармонией и определить звук как совокупность тембра, частоты, темпа и длительности.

В своей лекции П. Булез в июне 1949 г. (в это время Кейдж был в Париже) похвалил своего коллегу за использования звуковых комплексов, а не чистых звуков. В опубликованной версии этой лекции, появившейся в 1952 г. Булез расширил эту мысль. Он писал, что мы также обязаны Дж. Кейджу идеей звуковых комплексов, ибо он сочинил произведения, в которых вместо чистых звуков используются аккорды, не имеющие гармонической функции, являющиеся своего рода сплавом звуков, связанных с тембрами, их продолжительностью и интенсивностью [14, с. 24].

В основе дружбы двух молодых композиторов лежал обоюдный интерес к структуре и структурным отношениям между музыкальными параметрами в математических таблицах. Невзирая на то, что композиторы расстались, после их многолетней дружбы Кейдж стал более заинтересован в возможности создания новой ситуации, связанной с «производством» музыки. Однако уже в декабре 1951 г. П. Булез фактически набросился на использование Кейджем процедуры случайного выбора в его композиции «Музыка перемен». При сочинении ее Кейдж использовал китайскую книгу гадания «И-Цзин», на основе которой создавались диаграммы, соответствующие трем музыкальным параметрам: звуку, продолжительности и динамике. Он бросал «кости», получая цифры, относящиеся к разным ячейкам в его графике, и далее на основе звуковой совокупности разрабатывал результирующие частоты, длительность и динамику, вновь бросал кости, чтобы построить следующий звук.

Булез писал, что единственное, чем он не доволен, — это способ абсолютной случайности (способом бросания монеты); случайность должна быть управляема [14, р. 28]. Помимо этого, в отличие от музыкальной практики Булеза музыкальные эксперименты Кейджа включали сотрудничество с любым числом артистов и совместно с другими видами искусства (Каннингемом в танце, Раушенбергом и Джонсом в живописи и сценографии, режиссерами, видеохудожниками). Как полагает Дж. Притчетт, перестраивая модернизм Э. Сати, итальянский футуризм, дадаизм и другие ранние движения модернистов, Кейдж привнес и дал свободу передвижения и свободу участия зрителям в композиционном и исполнительном процессе [12, р. 146].

Невзирая на имеющиеся различия в оценке новой музыки, оба композитора все же имели много общего в плане оценок новых акустических понятий, трактовки музыкального ряда и ритма как альтернативной организации числовых структур,

концепции случайности и др. Оба считали, что при применении последовательной структуры для всех музыкальных компонентов они расширяли и переосмыслили работу, начатую участниками Новой венской школы, чтобы заменить ее функциональную гармонию дисциплинирующим контрапунктом, в котором один звук подразумевает следующий.

Примечательно, что практически каждое десятилетие стиль работы Кейджа резко менялся. Так, в 1950 г. он исследовал процедуры случайности и неопределенности, уникальные графические обозначения. С их помощью музыканты могли реализовать множество способов и средств музыкального исполнения и выражения, вызывая при этом недоуменные вопросы и критические оценки относительно оснований письменного счета или его воспроизведения, которые в музыкальном производстве всегда могли быть изменены. Это подтверждает шотландский композитор С.Г. Ланкастер, цитирующий Дж. Кейджа и американского пианиста, композитора экспериментальной музыки Д. Тюдора в статье «Эстетика и история Сети: влияние технологических изменений на сетевую компьютерную музыку» [15]. Английский композитор, пианист и музыковед М. Найман в опубликованной им в 1974 г. работе «Экспериментальная музыка: Кейдж и за его пределами. Музыка в XX веке» различает экспериментальную музыку Дж. Кейджа, С. Райха и исполнителей, принадлежащих к группе *Fluxus*, в том явлении культуры, которое называется музыкальным авангардом. Он пишет, что экспериментальная музыка фокусируется на ситуациях, в которых звуковые рабочие процессы проходят через множество полей возможностей, чтобы принести неизвестные результаты и показать уникальность отдельных звуковых моментов [16, р. 8].

Такая музыка, по его мнению, может находить свою идентичность, выходя далеко за пределы конкретной аудитории, и восприниматься слухом на основе нетрадиционных методов борьбы со временем и возможностями самих исполнителей, использующих навыки, как правило, не связанные с музыкальностью. В этом смысле экспериментальная музыка часто преподносит исполнителям сюрпризы, трудности в исполнении и напоминает игру, предоставляющую им в то же время и правила толкования, когда могут потребоваться даже новые способы прослушивания [16, р. 91].

Английский композитор экспериментальной музыки К. Кардью даже опубликовал критическое эссе с достаточно откровенным названием «Джон Кейдж — призрак или монстр?» [17]. Благодаря внедрению новых технологий в инструментальное исполнение в контексте синтезированных звуков, расширенные методы производства и исполнения

музыки оказались полезны для смешивания акустической и электроакустической среды, так как оба идиоматически интегрированы в рамках осуществления расширенных методов.

По мнению Дж. Притчетта, Дж. Кейдж пытался создать мир переплетенных звуков, без иерархии среди этих звуков [12, р. 139]. В 1960-х гг. эстетические представления Кейджа несколько изменились. Вместо того чтобы рассматривать музыкальный состав как конкретный объект из звуков, он подошел к нему как к процессу, в котором композитор настраивает электронные компоненты, а исполнитель реализует его «воспроизведение» посредством счета, предложенного композитором в общих чертах, без какой-либо конкретики.

Невзирая на все сложности и разночтения, Дж. Кейдж и сегодня остается, по нашему убеждению, самым радикальным композитором в музыкальном мире XX века. Однако под его внешней благополучностью, шармом и репутацией сверхрадикального композитора скрывается серьезность, обстоятельность всего того, что он делал. На протяжении длительного времени Кейдж «атаковал» практически все без исключения западные музыкальные традиции и формы исполнения музыки — от оркестра до хора и оперы.

И все же, на наш взгляд, ни одна другая фигура в музыке XX в. не была столь нетрадиционной и вместе с тем очень влиятельной. По мнению известного российского музыковеда Ю. Холопова, «в России открытие Кейджа, по сути, еще только происходит в наше время... Десятилетиями он воспринимался как какой-то маргинал, почти что чудак с подчас околмузыкальными идеями. А то, что мы подразумеваем здесь под вкладом в “музыкальное мышление”, еще совсем недавно отвергалось именно за “авангардизм”» [18, с. 79]. Когда другие композиторы экспериментировали с основными элементами музыки, Кейдж безрассудно и наивно сводил многие композиционные решения к случайным операциям, либо оставлял их на выбор исполнителя.

По существу, он покончил с самой основой музыкального различия в композиции, всем тем, что находится между звуками — будь то музыка, звуки или просто шум. Звуки радио, проезжающих машин, водопровода — все это может быть музыкой, если только вы, по выражению самого композитора, слушали и нашли правильный путь. Как отмечает исследователь его творчества М.В. Переверзева, «Кейдж стал “большим взрывом” в мировой музыкальной галактике, перевернув традиционные представления об искусстве. В творчестве Кейджа сформировалась концепция, которой никогда не было — музыка стала бесконечной. Подобно миру, она включала в себя сложные элементы, многие из которых еще не получили четкого теоретического обоснования...» [19, с. 269].



### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hicks M. John Cage's Studies with Schoenberg // American Music. 1990. Vol. 8, № 2. P. 125–140.
2. Cage J. An Autobiographical Statement // John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces / ed. by R. Kostelanetz. New York, 1993. P. 255–267.
3. Cage J. Talking to Hans G. Helms on Music and Politics : annotation for audio recordings. Frankfurt am Main, 1975. Cassette. Mono. P. 90.
4. Sayre H.M. The Object of Performance : The American Avant-Garde Since 1970. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 324 p.
5. Harris M.E. The Arts at Black Montans College. Cambridg : The MIT Press, 1987. 290 p.
6. John Cage and Roger Reynolds : A Conversation // Musical Quarterly. 1979. Vol. 65, № 4. P. 573–594.
7. Barthes R. Responsibility Forms : Critical Essays on Music, Art and Representation. Oxford : Basil Blackwell, 1985. 312 p.
8. Rainer Y. A Woman Who... : Essays, Interviews, Scripts. Baltimore : University Press, 1999. 437 p.
9. Adorno T.W. Aesthetic Theory : (Theory and History of Literature). Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998. 376 p.
10. Goer L. The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music. Oxford : Oxford University Press, 1994. 324 p.
11. Maffina G.F. Luigi Russolo e l'arte dei rumori. Martano, Torino. 1978. 340 p.
12. Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 223 p.
13. Nattiez J. Music and Discourse : Toward a Semiology of Music. Princeton : Princeton University, 1993. 228 p.
14. Пемпушева Н.А. О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. 2011. № 1. С. 18–29.
15. Gresham-Lancaster S. The Aesthetics and History of the Hub : The Effects of Changing Technology on Network Computer Music // Leonardo Music Journal. 1998. Vol. 8. P. 39–40.
16. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond : (Music in the Twentieth Century). 2nd ed. New York, 1999. 218 p.
17. Cardew C. John Cage: Ghost or Monster? // Leonardo Music Journal. 1998. Vol. 8. P. 3–4.
18. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : материалы науч. конф. Москва, 2004. С. 79–90.
19. Переверзева М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Москва : Русаки, 2006. 272 с.

---

---

## THE COMPOSER JOHN CAGE'S EXPERIMENTAL MUSIC AND THE PROBLEMS OF THE AMERICAN MUSICAL AVANT-GARDE OF THE 20TH CENTURY

ANATOLY N. LIPOV

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12, Building 1, Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia

E-mail: antolip@yandex.ru

**Abstract.** *The article focuses on the ideological, theoretical and experimental foundations of the work of one of the most radical composers of the American musical avant-garde of the 20th century, John Milton Cage (1912–1992), covering the embodiment field of the idea of free musical composition, where sound and noise, as well as sound and silence, are in equal position. There are also revealed Cage's experiments, which influenced the world of dance, fine arts, theater, opera, alternative rock, as well as his relationship with one of the leaders of the French musical avant-garde, Pierre Boulez, and with representatives of the American avant-garde – the artist R. Rauschenberg, the choreographer M. Cunningham, and others.*

*The composer's creativity opened the innovative key of new stylistic changes that paved the way for the modern art of postmodernity, the artistic demands that arose in the late 1960s, when the very life of John Cage was determined by numerous and intense friendships with the artists of the avant-garde community. The composer also radically changed the perception of music. His musical ideas largely determined the development not only of new tendencies in music, but also of the culture of the postwar avant-garde, while the experimental musical creativity contributed to destruction of the barriers between various spheres of artistic production – such as music, painting, dance performance – allowing for a new interdisciplinary work between different arts. Cage sought to view all kinds of sounds as potentially musical, urging the audience to accept all sound phenomena as equal. He carried out a revolution in music, in such a way as to make it possible to compose and perform any imaginable music, and claimed that it was necessary to strive for the music in which sounds would not just sound.*

**Key words:** philosophy and aesthetics of music, musical postmodernism, American musical experimentalism, principle of uncertainty, noise music, instrumental theatre, synthesis of arts, work of the composer J. Cage.  
**Citation:** Lipov A.N. The Composer John Cage's Experimental Music and the Problems of the American

Musical Avant-Garde of the 20th Century, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 6, pp. 702–709. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-702-709.

### References

1. Hicks M. John Cage's Studies with Schoenberg, *American Music*, 1990, vol. 8, no. 2, pp. 125–140.
2. Cage J. An Autobiographical Statement, *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*. New York, 1993, pp. 255–267.
3. Cage J. *Talking to Hans G. Helms on Music and Politics: annotation for audio recordings*. Frankfurt am Main, 1975, cassette, mono, p. 90.
4. Sayre H.M. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1992, 324 p.
5. Harris M.E. *The Arts at Black Montans College*. Cambridge, The MIT Press Publ., 1987, 290 p.
6. John Cage and Roger Reynolds: A Conversation, *Musical Quarterly*, 1979, vol. 65, no. 4, pp. 573–594.
7. Barthes R. *Responsibility Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Oxford, Basil Blackwell Publ., 1985, 312 p.
8. Rainer Y. *A Woman Who...: Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore, University Press Publ., 1999, 437 p.
9. Adorno T.W. *Aesthetic Theory: (Theory and History of Literature)*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 1998, 376 p.
10. Goer L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1994, 324 p.
11. Maffina G.F. *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*. Martano, Torino, 1978, 340 p.
12. Pritchett J. *The Music of John Cage*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1993, 223 p.
13. Nattiez J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, Princeton University Publ., 1993, 228 p.
14. Petrusheva N.A. O perepiske P'era Buleza i Dzhona Keidzha [On the Pierre Boulez — John Cage Correspondence], *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2011, no. 1, pp. 18–29.
15. Gresham-Lancaster S. The Aesthetics and History of the Hub: The Effects of Changing Technology on Network Computer Music, *Leonardo Music Journal*, 1998, vol. 8, pp. 39–40.
16. Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond: (Music in the Twentieth Century)*. New York, 1999, 218 p.
17. Cardew C. John Cage: Ghost or Monster? *Leonardo Music Journal*, 1998, vol. 8, pp. 3–4.
18. Kholopov Yu. Vklad Keidzha v muzykal'noe myshlenie XX veka [Cage's Contribution into the Musical Thinking of the 20th Century], *Dzhon Keidzh. K90-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauch. konf.* [John Cage. To the 90th Anniversary of the Birth: Proceedings of the Scientific Conference]. Moscow, 2004, pp. 79–90.
19. Pereverzeva M.V. *Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika* [John Cage: Life, Creativity, Aesthetics]. Moscow, Rusaki Publ., 2006, 272 p.

### НОВИНКА



**Семеновкер Б.А. Эволюция информационной деятельности до книгопечатания.**  
Москва : Пашков дом, 2017. 589 с.

Исследование Б.А. Семеновкера было апробировано отдельными выпусками в 2007—2011 годах. Оно привлекло внимание не только специалистов по научной информации, книжному делу, историков, но и многих читателей, интересующихся ранним периодом развития информационной деятельности.

И вот впервые под одной обложкой представлена эволюция всех видов информационной деятельности от возникновения человечества до книгопечатания. В монографии рассматриваются виды информации, принятые до изобретения письменности, методы хранения, собирания, фиксирования и передачи информации в различных формах. Приводится немало интересных фактов из истории развития письменности, материалов для письма, истории книги, ее создания, распространения и коллекционирования, истории документов и надписей. Значительное место уделяется развитию основных информационных институтов — архивов, библиотек и музеев, различных их видов, необходимых технологических процессов.

По вопросам приобретения:

Отдел книжных изданий: +7 (499) 557-04-70, доб. 25-72, [Pashkov\\_Dom.Book@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom.Book@rsl.ru)

Отдел реализации: +7 (495) 695-59-53, [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)