

**Дун Цзе**

аспирант

Московский государственный  
университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия

E-mail: phucaute@yandex.ru

## ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ АВАНГАРДЕ ХХ ВЕКА: ЗВУКОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ, АЛЕАТОРИКА И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СЕМАНТИКИ

Статья посвящена исследованию радикальных трансформаций музыкального языка в истории европейской культуры в контексте авангардных течений XX века. Основываясь на трудах Ю. Н. Холопова, автор рассматривает эволюцию музыкальных революций. Ключевой тезис заключается в том, что модернизм в музыке, воплощенный в экспериментах композиторов-авангардистов, привел к переосмыслинию традиционных представлений о сущности звуковой природы музыкального произведения, его структуры и роли слушателя. Подчеркивается влияние индустриального общества и эстетического насыщения на поиск новых форм выражения, а также философский диалог с идеями постструктурализма. Исследование демонстрирует, что авангард XX века расширил акустические и семантические рамки музыки, превратив ее в открытую систему, где звук, контекст и случайность становятся равнозначными элементами.

**Ключевые слова:** музыкальный авангард, традиция и инновация, Джон Кейдж, конкретная музыка, алеаторика, звуковые эксперименты

**Для цитирования:** Дун Цзе. Преодоление традиции в музыкальном авангарде XX века: звуковые эксперименты, алеаторика и переосмысление семантики / Дун Цзе // Вестник культуры и искусств. — 2025. — № 4 (84) — С. 117–127.

**Dong Jie**

post-graduate student

Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia

E-mail: phucaute@yandex.ru

## Transcending Tradition in the Musical Avant-Garde of the 20th Century: Sound Experiments, Aelectric Music, and the Reinterpretation of Semantics

This article investigates the radical transformations of musical language in the history of European culture within the context of 20th-century avant-garde movements. Drawing on the works of Yuri N. Kholopov, the author examines the evolution of musical revolutions. The central thesis posits that modernism in music, embodied in the experiments of avant-garde composers, led to a redefinition of traditional conceptions regarding the essence of sound in musical works, their structure, and the role of the listener. The study highlights the influence of industrial society and aesthetic saturation on the search for new forms of expression, as well as the philosophical dialogue with poststructuralist ideas. The research demonstrates that the 20th-century avant-garde expanded the acoustic and semantic boundaries of music, transforming

it into an open system where sound, context, and chance become equally significant elements.

**Keywords:** *musical avant-garde, tradition and innovation, John Cage, musique concrète, aleatoric music, sound experiments*

**For citing:** Dong Jie. 2025. Transcending Tradition in the Musical Avant-Garde of the 20th Century: sound Experiments, Aleatoric Music, and the Reinterpretation of Semantics. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Culture and Arts Herald]*. No 4 (84): 117–127. (In Russ.).

Актуальность настоящей статьи обусловлена необходимостью осмыслиения радикальных трансформаций музыкального языка в XX веке, прежде всего в рамках авангардных течений (Авангард-II), которые привели к фундаментальному пересмотру сущности звука, структуры произведения и роли слушателя. Эти трансформации, выразившиеся в экспериментах с новыми тембрами, включением шумов, алеаторикой и концепцией «беззвучия» (наиболее ярко представленной в творчестве Джона Кейджа), расширили акустические и семантические границы музыки, превратив ее в открытую систему. Понимание диалектики «традиции» и «инновации» в этом контексте, а также влияния индустриального общества, эстетического насыщения и философских идей (включая диалог с постструктурализмом) на поиск новых форм выражения, является ключевым для анализа современной музыкальной культуры.

Степень изученности проблемы. Данная статья опирается главным образом на фундаментальные труды отечественного музыкoveda Ю. Н. Холопова, который предложил концептуальное деление музыкального авангарда XX века на «Авангард-I» и «Авангард-II» и глубоко исследовал эволюцию музыкального мышления, изменяющуюся сущность музыки и новые парадигмы музыкальной эстетики. Его работы [4–7] задают основной теоретический ракурс анализа. Также привлекаются исследования по конкретной музыке и алеаторике [9; 10], эстетике современной западной музыки [8] и непосредственно тексты ключевых композиторов-авангардистов (А. Веберн, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) и их теоретическое осмысление [2; 11; 12]. Целью статьи является исследование новаторских принципов работы с музыкальным и звуковым материалом и новых принципов композиции, разработанных в рамках Авангарда-II (1948–1968 гг.), и их вклада в переосмысление сущности музыки.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: а) проанализировать эволюцию звукового материала (от традиционных музыкальных звуков к шумам и «беззвучию») и методов его организации (конкретная музыка, алеаторика); б) рассмотреть причины радикального разрыва с традицией (эстетическое насыщение, влияние индустриального общества, стремление к индивидуализации формы); в) исследовать философско-эстетические последствия этих трансформаций, в частности, изменение роли слушателя и размытие границ между искусством и жизнью. В качестве методологической основы используются методы историко-культурного анализа (для рассмотрения диалектики традиции и инновации), сравнительного анализа музыкальных текстов и манифестов авангарда, а также структурно-семантического анализа для выявления новых принципов организации звука и их эстетического значения.

История европейской музыки представляет собой череду «революций». Под «революциями» мы понимаем достаточно радикальные и при этом в исторических масштабах внезапные трансформации музыкального языка, синтаксиса, средств выразительности. Эту историю можно проследить на терминологическом материале, в частности, изучая условия, причины и частоту появления в текстах различных эпох слова «новый», словосочетания «новая музыка» и их производных. Этот вопрос подробно обсуждается в работе советского и российского музыкoveda Ю. Н. Холопова [5].

В настоящей статье мы не будем обсуждать вопрос причин такого явления, хотя можно предположить, что в немалой степени основанием этого является тот факт, что в отличие от всех других искусств музыка в наименьшей степени доступна сохранению в материальном виде. Нотные системы сменяются и становятся непонятными, живая практика меняет мелодику, впитывая новые звучания и меняя традици-

онные, привычные мелодии. Может показаться парадоксальным, но в этой модели устная традиция передачи информации оказывается более стойкой к веяниям времени, чем письменная фиксация. За пределами устной культуры музыкальная история имеет тенденцию к быстрому «выветриванию» и забвению<sup>1</sup>.

Можно сказать, что новаторство в некотором смысле — ориентированность на авангардизм — присуще историческому пути музыки в большей степени, чем пути какого-нибудь другого вида искусства. В этом смыслеочно вошедшие в терминологический ряд эстетики, истории и теории искусства понятия «авангард» или «модернизм» (когда речь заходит об искусстве ХХ века, да и не только) являются для искусства музыки указанием лишь на очередной этап модернизма в ее истории<sup>2</sup>.

Модернизм, как бы он не проявлялся, всегда предполагает и то, что преодолевается в результате модернизации. Этот фундамент можно обозначить термином «традиция», — то, что становится и признается нормой. Можно также использовать (с определенными оговорками) термин «классика»<sup>3</sup>. Таким образом, история музыки характеризуется диалектикой взаимодействия «традиции» и «инновации», модернизации.

Прежде, чем приступить к основному анализу, необходимо провести четкое определение категории «традиционная музыка», используемой в данной статье. В данной работе под «традицией» и «традиционной музыкой» понимается западноевропейская музыкальная традиция, основания которой в практическом отношении восходят к богослужебной певческой

<sup>1</sup> Это подтверждается историей западноевропейской музыки с тех пор, как она становится композиторской и переходит к нормам письменной фиксации. Хронологически эта эпоха начинается в XII—XIII веках с появлением правил записи многоголосной композиции, изобретением нотного стана и системы сольмизации (реформа Гвидо Аритинского), сделавших возможным не запоминать, а уметь читать музыку.

<sup>2</sup> В качестве небольшой иллюстрации истории термина «модернизм» можно привести слова английского анонимного источника XIII века, который, обсуждая новаторские приемы композиторской техники органистов парижской школы Нотр-Дам, использует выражения *«novitates parisensis»* — новшества (новаторство) парижан (лат.).

<sup>3</sup> *Classicus* — образцовый (лат.)

традиции, а в содержательно-мелодическом плане — к григорианскому хоралу. Данная традиция хотя и претерпела существенные изменения — в области мелодического материала, организации музыкальной формы и социальной функции — характеризуется сложившейся целостной и сложной системой композиционных норм, правил работы с музыкальным материалом, о чем свидетельствует обширное творческое наследие многочисленных выдающихся композиторов и канонические произведения, подтвердившие статус традиционной музыки как неотъемлемой части культурного наследия человечества. Однако процессы культурных трансформаций приводят к тому, что традиционная музыка в определенный момент истории достигает своего пика, сталкивается с необходимостью преодоления внутренних ограничений, что приводит к поиску новых форм выражения. В практическом отношении это побуждает композиторов-авангардистов обратиться к стратегиями радикального разрыва с традицией и поиску инноваций. Для представителей авангардной музыки границы «традиции» охватывают все ключевые черты, которые определяют сущность художественной музыки: звуковой материал, управляемый субъектом, рациональные структуры и чувственное восприятие. Стремление к преодолению этих границ и установление новых принципов стало центральной задачей для композиторов авангарда в ХХ веке. Рассматривая ХХ век в аспекте радикальных музыкальных новаций, музыковед Ю. Н. Холопов предложил разделить его на две части, условно обозначив их названиями «Авангард-I» (1908–1925 гг.) и «Авангард-II» (1948–1968 гг.) [4, с. 80]. Как отмечает Ю. Н. Холопов, «поколение композиторов Авангарда-II, как и предшествовавшее им поколение Авангарда-I, стояло перед дилеммой классического / радикального — проблемой выбора между продолжением традиций и их ниспровержением» [3, с. 9]. Предложенное деление отражает существенное различие между двумя формами «революционных» поисков первой половины и, соответственно, второй половины ХХ века.

Радикальный процесс музыкальных инноваций ХХ века вызывает ряд вопросов, являю-

щихся предметом данного исследования: каким образом следует воспринимать и понимать новаторские достижения музыкального авангарда XX века и что они привнесли в музыкальную культуру? Каковы отношения между авангардной музыкой, традиционной музыкальной культурой и культурными явлениями XX века в межкультурной перспективе?

Объем данной статьи не позволяет рассмотреть все аспекты поставленных вопросов, поэтому мы сосредоточимся лишь на некоторых, касающихся новых принципов работы с музыкальным и звуковым материалом и новых принципов композиции.

Звук, организованный в соответствии с определенными нормами и правилами, составляет саму сущность музыки. Можно сказать, что музыка — это искусство, посредством которого человек осваивает мир звуков. И на этом пути человек никогда не останавливался, последовательно открывая новые и новые формы организации музыкального материала. Антон Веберн, австрийский композитор, ученик Арнольда Шенберга, в своих «Лекциях о музыке» предлагает собственный исторически обоснованный взгляд на эволюцию музыкального языка: «Если вначале для выражения мыслей было достаточно одного голоса, то позже появились такие мысли, которым этот способ выражения уже не удовлетворял, так что пришлось расширить музыкальное пространство, добавить к одному голосу другие голоса... Мысль рассредоточена в пространстве, она заключена не в одном-единственном голосе — один голос не может выразить ее полностью — это может сделать лишь союз голосов. Мысль потребовала воплощения в нескольких голосах» [2, с. 31–59]. Таким образом, в процессе эволюции способов выражения музыкальной мысли в европейской культуре формируются два типа музыкальной фактуры: гомофония и полифония.

На этом долгом пути музыкальное эстетическое чувство неизменно стремится обрести красоту в движении и сочетании звуковых форм. Что оставалось практически неизменным — это сам звук и трактовка звука как музыкального. Можно предположить, что музыкально-эстетический базис в теоретическом

смысле был заложен пифагорейским учением о математических отношениях. С тех времен, с VI века до н. э., музыкальное чувство опиралось на очень близкие акустические интуиции, определяя музыкальный звук как математически определенную реальность. Эта традиция была пересмотрена в авангардных поисках композиторов XX века. Композиторы Авангарда-II уже не ограничиваются использованием только традиционных музыкальных звуков; одним из наиболее наглядных примеров предложенных решений в поиске нового является модификация музыкальных инструментов и разработка новых тембров.

Помимо получения новых тембров путем изменения техники исполнения и позиций игры на музыкальных инструментах (например, игра на скрипке с использованием обратной стороны струны смычка), композиторы Авангарда-II также расширяют потенциал производства звука. Это было достигнуто за счет изменения строения инструментов, включая добавление новых материалов, что позволило получить новые звуковые эффекты или имитировать тембры других музыкальных инструментов, не меняя традиционных методов их игры.

Еще в начале XX века композиторы начали экспериментировать с использованием традиционных музыкальных инструментов для создания новых тембров. Например, в опере Мориса Равеля «Дитя и волшебство» (1925) на струны фортепиано кладут бумагу для имитации звучания клавесина. Позднее появляется техника непосредственного щипка струн фортепиано пальцами или метод использования «подготовленного фортепиано» (Prepared piano), при котором на струны фортепиано помещаются винты, гайки, куски ткани, деревянные планки, резиновые и пластиковые изделия. Это изменяет частоту колебаний струн, снижает амплитуду, модифицирует тембр, регулирует громкость и выделяет обертоны, создавая новые звуковые символы.

Будучи признанным авторитетом авангардной музыки, американский композитор Джон Кейдж (John Milton Cage Jr, 1912–1992) всегда занимал лидирующую позицию в центре авангардного искусства, его имя упоминается в почти каждом исследовании музыки XX

века. В 1934–1936 годах он изучал контрапункт и другие композиционные техники у Арнольда Шенберга. Додекафония Шенберга, предоставляющая равное значение каждой ноте и подыгрывающая традиционное разделение на консонансы и диссонансы, вызвала у Кейджа глубокий интерес к инновациям в музыке. Кейдж был очарован идеей расширения допустимого в музыке пространства звуков, считая, что сама природа звука обладает особым очарованием. «Если слово “музыка” для инструментальной музыки XVIII и XIX веков было священным и внушающим уважение, то мы можем заменить его более значимым термином. А именно: организация звука» [11, с. 3]. Он считал, что звуки реального мира имеют «больше смысла» по сравнению с традиционными музыкальными понятиями и что организация звука сама по себе достаточно привлекательна, чтобы удовлетворить аудиальные чувства человека. В 1940 году Джон Кейдж начал заниматься разработкой и созданием произведений для подготовленного фортепиано<sup>4</sup>.

Развитие Авангарда-II не ограничивалось лишь модификацией традиционных музыкальных инструментов. Более радикальным является интерес, который композиторы-авангардисты стали проявлять к звуку как естественному явлению окружающей среды. Этот интерес к не-музыкальному материалу (с точки зрения традиционных подходов) привел к появлению *конкретной музыки*. В музыкальной энциклопедии она определяется как «звуковые композиции, создаваемые с помощью записи на магнитофонную ленту различных природных или искусственных звучаний, их преобразования, смешения и монтажа... В конкретной музыке в известной мере используются звучания человеческих голосов и музыкальных инструментов, однако основным материалом для построения произв. Конкретной музыки являются всевозможные шумы, возникающие в процессе жизни» [10, с. 903–904].

<sup>4</sup> Джон Кейдж создал более тридцати произведений с использованием этой техники, среди которых «Земля вновь пронесет» (And the Earth Shall Bear Again, 1942), «Как будто невозмутимое волнение» (Tossed as it is Untroubled, 1943), «Музыка для Марселя Дюшана» (Music for Marcel Duchamp, для подготовленного фортепиано, 1947).

Таким образом, в сочинения композиторов второй половины ХХ века стали проникать естественные звуки (шумы), как, например, у известного авангардного композитора Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), который расширил используемый им материал от собственно музыкальных звуков до звуков вообще. Он утверждал, что в выразительном смысле музыкальные звуки и шумы находятся в равных условиях. Более того, музыкальный звук может превратиться в шум из-за его непериодичности: «Мы открыли определенные законы связи между природой звука и музыкальной гаммой, на основе которых может быть совершено творчество. Гармония и мелодия больше не являются системами абстракции, применяемыми к любому звуку, который мы можем выбрать в качестве материала» [12, с. 110–111]. В своей работе «Моменты» (Momente для сопрано, четырех хоровых групп, четырех труб, четырех тромбонов, двух электроорганов и трех ударников, 1962–1964) он использовал большое количество естественных звуков, таких как речь и крики, которые были объединены методами звукового монтажа. Кроме того, Штокхаузен указывал, что при одновременном использовании шумов и музыкальных звуков в произведении необходимо учитывать их частотные диапазоны, чтобы избежать маскирования музыкальных звуков шумами и наоборот. Это также частично обусловлено эстетическими соображениями, поскольку замысел композитора предполагал, что слушатель полностью ощутит привлекательность звука самого по себе.

Музыкальный авангард второй половины столетия характеризуется беспрецедентной экспериментальностью и субверсивными инновациями в отношении музыкального материала, что привело не только к расширению звукового пространства, но и к изменению способов музыкального выражения. Ранее выразительность музыки опиралась на мелодию, гармонию или могла зависеть (как, например, в программной музыке) от точного заголовка для вызова ассоциаций у слушателя. Теперь же звуки (шумы) непосредственно входят в музыкальные произведения, позволяя содержанию «музыки» выражаться напрямую, без

необходимости прятаться за «вуалью» традиционных форм. В процессе расширения звукового пространства, с одной стороны, изменяется доминирующее положение музыкальных инструментов в традиционной музыкальной культуре, где они теперь рассматриваются просто как источники звуков. С другой стороны, разрушаются границы между искусством и жизнью, и такие характеристики традиционного музыкального языка<sup>5</sup>, как его *неестественность*<sup>6</sup> и *нетождественность*<sup>7</sup>, также размываются в определенной степени. Ю. Н. Холопов в своей работе «О сущности музыки» выделяет три характеристики изменившейся сущности музыкального: «измене-

<sup>5</sup> Всем нам приходилось слышать и пользоваться словосочетаниями «язык музыки», «музыкальный язык», и смысл, стоящий за ними, вполне нам очевиден. За «фасадом» этих выражений стоит одно широко распространенное убеждение в том, что музыка — это искусство выражения и изложения. ([1, с. 61])

<sup>6</sup> Звуки, составляющие музыку, отличаются от разнообразных шумов, которые мы слышим в повседневной жизни (например, звуки природы), а также от речевых звуков, используемых для общения. Повседневные шумы или звуки всегда являются признаком какого-либо объекта или процесса его движения, в то время как звуки, используемые в языке, служат носителями для концептуальных символов языка. Звуки, используемые в музыке, не являются ни признаками каких-либо природных объектов, ни носителями их символов, а выбраны человечеством из природных звуков посредством особых методов на протяжении долгой истории и, после некоторой абстракции, в различных культурных контекстах становятся частью организованных систем. Таким образом, музыкальный звуковой материал является абстрактным и семантически неопределенным. Когда эти звуки существуют независимо, они представляют только самих себя; однако, когда они становятся частью целостной музыкальной композиции, они могут выражать и отражать что-то, отличное от самих себя, какой-то объект или процесс.

<sup>7</sup> Очевидно, что музыка не может создавать образы так, как это делает изобразительное искусство. В музыке формирование образов, как это бывает в некоторых программах музыкальных произведений, может осуществляться только косвенно, через ассоциации и воображение человека. Другими словами, если музыка должна предоставить визуальные элементы, как у изобразительного искусства, это может быть достигнуто только косвенно и неоднозначно, через ассоциации, вызванные звуковым движением. Без поддержки других видов искусств музыка не способна осуществлять детальное и точное изображение объективного мира, как это делает изобразительное искусство.

ния охватываемого ею “объема”, расширение (иногда огромное) ее границ (вплоть до вещей ранее “немузыкальных” — но, оказывается, мусических), в той или иной мере новое ощущение самого звучащего материала» [7, с. 6–17].

Добавление шума не только вносит изменения в звуковое восприятие музыки, но также в определенной степени изменяет ее сущность. В отличие от музыкальных звуков, шум лишен определенности. Все шумы, входящие в музыкальное произведение в течение определенного времени, могут полностью измениться при смене места или времени исполнения, что находится вне контроля композитора. На подобном принципе построен один из важных типов композиции в авангардной музыке-II, — алеаторика, представляющая собой «течение в современной музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства. Элемент случайности вносится в музыку различными методами <...> Применяется и иной метод: внесение элементов случая в процессе исполнения пьесы. Это достигается перестановкой по воле исполнителя отдельных ее кусков (К. Штокхаузен, Klavierstücke, XI) <...> В этих случаях принцип алеаторики по существу снимает с композитора всякую ответственность за свое произведение, перекладывая ее на исполнителей, вольных каждый раз по-своему реализовать намеченную схему». [9, с. 16] После экспериментов Дж. Кейджа композиторы, благодаря обретенной свободе в выборе звуков, могли использовать любые звуки в качестве источника для своих творений. Доказательством этого является активное применение разнообразного звукового ресурса, при этом шум становится важным характерным фактором новых экспериментов. В этой связи возникает вопрос: что побудило композиторов отказаться от традиционных музыкальных материалов, таких как музыкальные звуки, и обратиться к разработке пространства звуков (шумов)?

Причины перехода материалов музыкального творчества от музыкальных звуков к звукам в целом многообразны. Помимо реалий индустриального общества, которое сделало мир более механизированным и более «шумным»,

невозможно игнорировать и чисто эстетические причины, в частности, эффект эстетического насыщения. Люди, пресытившиеся консонансами в системе мажорных и минорных гармоний, постепенно начинают чувствовать скуку, что в психологии называется «адаптацией», а в эстетике — «эстетической усталостью» или «эстетическим насыщением». Немаловажным фактором, возможно, является и нежелание молодого поколения композиторов писать «как раньше», поскольку в этом случае возникает ощущение повторения, движения по «проторенной колее», отсутствия момента творческого поиска. Вследствие всего этого возникает стремление к поиску новых, индивидуализированных музыкальных форм. И не только поиск, но и само создание музыкального материала становятся важными моментами сочинения: «для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» [6, с. 244–266].

На протяжении долгого времени музыка как искусство звуков<sup>8</sup>, обеспечивала свою аудиторию определенным эстетическим удовольствием и формировала собственные семантические пространства. Это достигалось за счет использования художественно допустимых и организованных в структурированное движение музыкальной формы звуков в качестве материальной основы. В отдельные периоды своей истории, семантика музыкального языка даже сближалась с семантической плотностью вербальных форм: «Характер воздействия музыкального произведения легко поддается сравнению с информационным потоком вербального характера, т. е. с языком. Подобие это становится тем более очевидным, что основывается на следующем убеждении: музыкальное произведение, вернее, композитор посредством своего сочинения что-то «говорит», неким осо-

бым образом обращается к слушателю, вызываая ответную реакцию последнего в виде переживаний и эмоциональных состояний» [1, с. 61]. Похожая мысль высказана и русским музыковедом Б. В. Асафьевым: «мелодия и речь суть равноправные две ветви интонационного потока» [7, с. 6–17]. Другими словами, художественная ценность музыки возникает в результате неразрывного процесса, который начинается с создания музыкальной информации, ее передачи и заканчивается приемом информации слушателем. Основная причина, по которой эти три разных уровня объединяются в многослойный, но единый процесс, заключается в движении звуковых форм.

Однако с развитием музыкального искусства в двадцатом веке, интуитивное восприятие и рациональный анализ звуков столкнулись с беспрецедентными вызовами. Если традиционная музыка представляла собой «упорядоченное чередование звуков и тишины, где чем совершеннее формируется звуковая модель, тем более богатым и приятным становится аудиторное воздействие» [14, с. 199], то Джон Кейдж не ограничился добавлением шумов в музыкальные произведения и провел эксперименты, которые можно назвать провокационными, продвигая музыку от звучания к «беззвучию».

«Нам действительно необходима структура, способная пробудить внутренний голос» [11, с. 8], и «тишина» является началом слушания. 29 августа 1952 года в концертном зале Вудстока (Нью-Йорк) состоялась премьера во многом провокационного произведения Джона Кейджа — музыкального произведения «беззвучного» «для любых инструментов» под названием «4 минуты 33 секунды». Пианист Дэвид Юджин Тьюдор (David Eugene Tudor, 1926–1996) вышел на сцену, сел за фортепиано, включил таймер и разделил произведение на три части — 30 секунд, 2 минуты 23 секунды и 1 минуту 40 секунд — путем открытия и закрытия крышки фортепиано, в течение всего времени не касаясь клавиш. «В течение первой части аудитория сохраняла тишину, во второй начались шепотки, а последняя часть превратилась в неудержимый гневный гвалт. Большая часть аудитории отреагировала так, как будто

<sup>8</sup> Основой искусства музыки является использование ею отобранных и обобщенных звуков в качестве своего материала, то что мы называем «музыкальным звуком». Музыка, таким образом, представляет собой искусство звука, которое определяется определенными качественными и количественными характеристиками своего материала.

их дразнили, меньшая часть смотрела на это с холодным отстранением, еще меньшая, кажется, поняла что-то» [15, с. 85]. Тема «беззвучия» тонула в аплодисментах и ожиданиях аудитории, в их гневе и освистывании, в их раздражении и молчании. «Беззвучное» звучание началось с активного вслушивания и закончилось отказом слушать. На самом деле соавторами этого произведения были сами присутствующие слушатели, и композитор надеялся, что они будут слушать свои собственные звуки, тем самым пробуждая новое размышление о понятии «звук».

Таким образом, возникает вопрос: можно ли назвать беззвучную композицию «4 минуты 33 секунды» «музыкальным произведением»? В своей работе «Тенденции в эстетике современной западной музыки» Т. В. Чередниченко отмечает в качестве одного из традиционных признаков музыкального произведения — самозабвенное погружение слушателя в «opus perfectum et absolutum»<sup>9</sup> [8, с. 143], так как, согласно В. Г. Вакенродеру, «претензии абсолютной музыки как “прекрасного без понятия”, “целесообразного без цели” существовать ради самой себя — вместо того, чтобы опираться на внешние обстоятельства или иллюстрировать текст, закономерны <...> по той причине, что она уводит слушателя к само- и мирозабвенному созерцанию, для которого музыкальное произведение выступает в качестве “обособленного мира для себя самого”» [Там же]. Именно в этом смысле «4 минуты 33 секунды» можно рассматривать как «абсолютную музыку» или как «особое музыкальное произведение».

Произведение Джона Кейджа «4 минуты 33 секунды» впервые и сразу с предельной бескомпромиссностью ввело концепцию «беззвучия» в музыкальное творчество, преобразуя звуки окружающей среды, возникающие во время исполнения на месте, в главные *активные факторы* композиции, в то время как собственно музыкальные звуки отступают на второй план. «Беззвучие» не означает абсолютную тишину; как относительное понятие оно означает, что, когда музыкальные звуки пре-

кращаются, другие звуки окружающей среды становятся доступными для восприятия слушателя. Абсолютного беззвучия в физическом или акустическом смысле не существует; акустически определенное беззвучие означает, что в течение определенного времени «акустический анализ показывает звуковые стимулы ниже порога восприятия» [13, с. 251]. Из этого мы можем понять, что так называемое «беззвучие» всегда содержит звуки, будь они заметны или нет. Джон Кейдж был приглашен в акустическую анэхойдную камеру Гарвардского университета, место абсолютной тишины, но даже там он не испытал ожидаемого ощущения беззвучия, поскольку даже в этом изолированном пространстве он «слышал» собственный сердечный ритм. Это укрепило его уверенность в том, что истинно абсолютной тишины не существует. Звук является необходимым условием для того, чтобы стать музыкальным символом, поэтому, поскольку «беззвучие» содержит звуки, оно обладает потенциалом стать музыкой, и таким образом, Джон Кейдж рассматривает «беззвучие» как равноправную музыку. В этом смысле, использование термина «тишина» вместо «беззвучия» в контексте авангардной музыки II является очевидно более предпочтительным выбором. «Итак, вслушиваясь (а не анализируя), исследователь как бы становится частью музыки. Но тем самым музыка становится частью исследователя. А став частью субъекта, музыка вбирает смыслы, существующие в его сознании. Поэтому исследователь оказывается в ситуации вслушивания в себя, понимания своего понимания» [8, с. 43]. Это также применимо и к обычной аудитории.

На протяжении всей истории музыки ни один композитор не смог так, как Джон Кейдж, совместить музыкальные звуки и шумы, время и пространство, слуховое и визуальное, идеальное и реальное, образы и понятия, абстракцию и конкретику, освобождение и восприятие в неразделимое целое, способствуя диалогу между традицией и инновацией. Это открыло новую эру для авангардных художников в критическом исследовании форм художественного творчества, что несомненно является выдающимся новшеством Кейджа в процессе музыкальных экспериментов.

<sup>9</sup> Совершенное и законченное произведение (лат.).

Границы между звуком и беззвучием в звуковых экспериментах Джона Кейджа стали еще более размытыми, что заставляет нас осознать, что их взаимоотношения не противопоставлены, а взаимно включают друг друга. Музыка может отказаться от искусственно созданных музыкальных звуков, позволяя другим звукам природы входить в ее область случайным или преднамеренным образом. С другой стороны, интеграция естественных звуков (шумов) и разработка концепции «беззвучия» в музыкальной культуре вызывает закономерные сомнения в определении музыки. Музыка без звука, используя метод остранения, нарушает привычные модели восприятия музыки слушателями, вызывая эффект шока, о котором говорил Вальтер Беньямин, и позволяет в современном художественном контексте продолжать философский диалог и рефлексию на тему «Что такое музыка?».

Известная фраза Джона Кейджа гласит: «Все — музыка». Через десять лет после этого, в 1962 году, он создал произведение «4 минуты 33 секунды» № 2 (также известное как «0 минут 00 секунд»), написанное для любого исполнителя. Это произведение Кейдж «исполнил» сам: на сцене он нарезал различные овощи на тонкие ломтики, поместил их в электрический блендер, измельчил до состояния сока и выпил его. Таким образом, в «0 минут 00 секунд» Кейдж продвинул идею случайности дальше, чем в «4 минуты 33 секунды». Если в «4 минуты 33 секунды» все еще существовали такие традиционные параметры музыкального произведения, как указание «для любого инструмента», деление на три части, да и временное ограничение, в течение которого произведение должно «прозвучать», то в «0 минут 00 секунд» Кейдж не только исключил время, но и саму концепцию «музыки». В произведении отсутствуют элементы, которые можно было бы использовать в качестве композиционных, а есть лишь серия действий, например, исполненные самим Кейджем обыденные действия, сопровождаемые повседневными шумами, что и составило суть всего произведения.

С философской точки зрения А. Ф. Лосева, сущность музыки как феномена искусства — «жизнь Числа во Времени» [7, с. 6–17],

так как именно с музыкальным числом связаны первичные (и в этом смысле основополагающие) компоненты музыкальной красоты как прекрасной гармонии звуков [5, с. 73]. И новая духовная ситуация, выразившаяся в музыкальном искусстве XX века, вновь заставляет мысль изменить взгляд на отношение между музыкой и числом [Там же, с. 74]. Если мы скажем, что двенадцатitonовая музыка Шенберга основывается на гармонической логике и представляет собой цифровое музыкальное мышление предельной логической абстрактности, отражающее дисгармонию, вызванную механизацией современной жизни, то обнаружим, что Кейдж пошел противоположным путем. Он отказался от любых внутренних связей между звуками, создавая произведения с помощью бесцельных, остранных методов, создающих случайные музыкальные события, чтобы вызвать у слушателей размышления и критику о самой концепции музыки. С одной стороны, это активный ответ на «Фонтан» Марселя Дюшана и «Белые картины» (White Painting, 1951) Роберта Раушенберга<sup>10</sup>, с другой же стороны, в этом можно увидеть своеобразное предвосхищение постструктуралистской программы «смерти автора»<sup>11</sup>.

Итак, мы можем сделать следующие выводы. Радикальные эксперименты музыкального авангарда второй половины XX века (Авангард-II), прежде всего в творчестве Джона Кейджа, Карлхайнца Штокхаузена и их современников, осуществили фундаментальную трансформацию онтологических оснований музыки. Посредством инновационных стратегий работы со звуковым материалом — включая модификацию инструментов, интеграцию шумов (конкретная музыка), внедрение принципа случайности (алеаторика) и концептуализацию «беззвучия» — произошло беспрецедентное, в сравнении с традиционными подходами, расширение акустических и семантических границ музыкального искус-

<sup>10</sup> Известно, что Джон Кейдж активно общался с такими художниками, как Дюшан и Раушенберг в течение своей творческой карьеры, и «4 минуты 33 секунды» было создано в 1952 году после встречи с Раушенбергом.

<sup>11</sup> Программное эссе Ролана Барта «Смерть автора» было опубликовано в 1968 г.

ства. Музыка эволюционировала в открытую систему, где звук (включая вне-музыкальные элементы), контекст исполнения и стохастические факторы обрели равный онтологический статус. Этот парадигмальный сдвиг, обусловленный эстетическим насыщением традиционными формами, влиянием индустриального общества и диалогом с философией постструктурализма, привел к деконструкции бинарных оппозиций «искусство/жизнь», «звук/тишина», «композитор/исполнитель/слушатель». Работы Кейджа, синтезирующие вре-

менные, пространственные и перцептивные измерения, кульминирующие в акциях типа «0 минут 00 секунд», не только подвели итог поискам Авангарда-II, но и инициировали рефлексию о самой природе музыки как феномена, предвосхитив теоретические концепции «смерти автора» и утвердив слушателя в качестве со-творца художественного события. Таким образом, авангард XX века осуществил не просто обновление музыкального языка, но радикальную онтологическую ревизию понятия «музыка» как такового.

### Список литературы

1. Богомолов, А. Г. Звук и смысл / А. Г. Богомолов // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. — 2013. — № 1. — С. 60–73.
2. Веберн, А. Лекции о музыке. Избранные письма / А. Веберн ; пер. с нем. В. Г. Шнитке. — Москва : Музыка, 1975. — С. 31–59.
3. Высоцкая, М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2011. — 440 с.
4. Холопов, Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Ю. Н. Холопов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 79–90.
5. Холопов, Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — Москва : Советский композитор, 1982. — С. 52–104.
6. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Н. Холопов // Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası». — Москва : Композитор, 2015. — С. 244–266.
7. Холопов, Ю. Н. О сущности музыки / Ю. Н. Холопов // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. — С. 6–17.
8. Чередниченко, Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. — Москва : Музыка, 1989. — С. 43–143.
9. Шнеерсон, Г. М. Алеаторика / Г. М. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия Том 1. — Москва : Советская энциклопедия, 1973. — Стб. 93–94.
10. Шнеерсон, Г. М. Конкретная музыка / Г. М. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия Том 2. — Москва : Советская энциклопедия, 1974. — Стб. 903–904.
11. Cage, J. Silence: Lectures and Writings / J. Cage. — Middletown : Wesleyan University Press, 1961. — 276 p.
12. Lippman, E. A. A history of Western musical aesthetics / E. A. Lippman. — University of Nebraska Press, 1994. — 551 p.
13. Margulis, E. H. Moved by Nothing: Listening to Musical Silence / E. H. Margulis // Journal of Music Theory. — 2007. — No 51 (2). — Pp. 245–276.
14. Janaro, R. The Art of Being Human / R. Janaro, Th. Altshuler. — Peking University Press, 2004.

- 
15. Joseph, B. W. John Cage and the architecture of silence / B. W. Joseph. — Cambridge ; Massachusetts, 1997. — P. 80–104.

Получено 23.04.2025

## References

1. Bogomolov A. G. 2013. Sound and meaning *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya [Bulletin of Moscow University. Series 7. Philosophy]*. No 1: 60–73. (In Russ.).
2. Webern A. 1975. Lektsii o muzyke. Izbrannye pis'ma [Lectures on music. Selected letters]. Moscow: Music. Pp. 31–59. (In Russ.).
3. Vysotskaya M. S., Grigorieva G. V. 2011. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [Music of the 20th century: from avant-garde to postmodern]. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovsky. 440 p. (In Russ.).
4. Kholopov Yu. N. 2004. Cage's contribution to musical thinking of the 20th century. *Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya [John Cage. To the 90th birthday]*. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovsky. Pp. 79–90. (In Russ.).
5. Kholopov Yu. N. 1982. Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke [Problems of traditions and innovation in modern music]*. Moscow: Soviet Composer. Pp. 52–104. (In Russ.).
6. Kholopov Yu. N. 2015. New paradigms of musical aesthetics of the twentieth century. *Nauka bez granits. Sbornik statei k 15-letiyu zhurnala "Musiqi dünyası" [Science without borders. Collection of articles for the 15th anniversary of the magazine "Musiqi dünyası"]*. Moscow: Composer. Pp. 244–266. (In Russ.).
7. Kholopov Yu. N. 2003. About the essence of music. *SATOR TENET OPERA ROTAS. Yurii Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola (k 70-letiyu so dnya rozhdeniya) [SATOR TENET OPERA ROTAS. Yuri Nikolaevich Kholopov and his scientific school (on the 70th anniversary of his birth)]*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Pp. 6–17. (In Russ.).
8. Cherednichenko T. V. 1989. Tendentsii sovremennoi zapadnoi muzykal'noi estetiki: K analizu metodologicheskikh. paradoxov nauki o muzyke [Trends in Contemporary Western Musical Aesthetics: Toward an Analysis of Methodological Paradoxes of Music Science]. Moscow: Muzyka. Pp. 43–143. (In Russ.).
9. Shneerson G. M. 1973. Aleatorics [*Musical Encyclopedia. Vol. 1*]. Moscow: Soviet Encyclopedia. Pp. 93–94. (In Russ.).
10. Shneerson G. M. 1974. Concrete Music [*Musical Encyclopedia, Vol. 2*]. Moscow: Sovetskaya Encyclopediya. Pp. 903–904. (In Russ.).
11. Cage J. 1961. Silence: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press. Pp. 276.
12. Lippman E. A. A history of Western musical aesthetics. University of Nebraska Press, 1994. Pp. 551.
13. Margulis E. H. 2007. Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*. No 51 (2): 245–276.
14. Janaro R., Altshuler Th. 2004. The Art of Being Human. Peking University Press.
15. Joseph B. W. 1997. John Cage and the architecture of silence. Cambridge, Massachusetts. Pp. 80–104.

Received 23.04.2025