

Ю. Н. Холопов

ВКЛАД КЕЙДЖА В МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ XX ВЕКА

«Все есть музыка», — провозгласили два великих новатора XX века, Кейдж и Штокхаузен. За подобными броскими афоризмами, которые надо еще долго осмысливать, стоят те «бездны», видеть которые за банальностями загадок музыки призывал еще один великий новатор — Антон Веберн. К этому он прибавлял еще: что такое музыка? что такое искусство вообще? — точно, как если бы речь шла об осмыслении творчества Кейджа. А «спасенье» Веберн усматривал в том, чтобы «быть духовно активным»!¹ Попытка сформулировать и охарактеризовать, что именно внес американский композитор Джон Кейдж в современное музыкальное мышление, в то, что есть искусство звуков сегодня, является задачей настоящей статьи.

В России открытие Кейджа, по сути, еще только происходит в наше время, и наша конференция — первая по Кейджу. Десятилетиями он воспринимался как какой-то маргинал, почти что чужак, с подчас околумузыкальными идеями. А то, что мы здесь подразумеваем под «вкладом в музыкальное мышление», еще совсем недавно отвергалось именно за «авангардизм». Даже во вполне научно корректном издании, в музыкальной энциклопедии, мы читаем следующие установочные положения относительно «авангардизма», к которому, естественно, отнесен и Кейдж: «Корни современного авангардизма — в идеально-эстетических установках *декагентских, модернистских* художественных течений начала XX века (футуризм, дадаизм, сюрреализм и др.). [...] Авангардизм порожден современным *буржуазным* обществом, многие представители которого живут в атмосфере *острого душевного разлага*. Авангардизм глубоко противоречив, отражая *противоречие* самого *буржуазного* общества, [...] *нигилистический дух* авангардизма [...] В области музыки *эксперименты* приверженцев авангардизма нередко приводят к *разрушению эстетических и технических основ музыкального искусства*» (курсив мой. — Ю. Х.)².

¹ Веберн А. Путь к новой музыке // Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 12.

² Шнейерсон Г. М. Авангардизм // МЭ. Т. 1. М., 1973. Стб. 26–27.

- Важнейшими вехами открытия Кейджа в нашей стране стали:
- 1974 год — статья А. Б. Любимова о Кейдже в третьем томе МЭ,
 - 1989 год — приезд Кейджа в СССР, исполнение на Международном музыкальном фестивале в Ленинграде «Музыки для 14», встреча с музыкантами Ленинградской консерватории,
 - 1998 год — художественное открытие Кейджа, большой концерт из его произведений в Малом зале Московской консерватории,
 - 1990-е годы — публикация отдельных текстов Кейджа и исследовательских работ о нем (в книге Н. К. Дроздецкой и Г. И. Сулпоневой³, в журнале «Музыкальная академия»⁴),
 - 2002 год — первое относительно полное исследование музыки Кейджа в дипломной работе М. В. Переверзевой⁵.

Картина стала более ясной, мнение публики заметно переменялось в пользу Кейджа, но до настоящего, полного осмысления открывающихся «бездн» еще далеко. Место Кейджа-художника в эволюции музыки, значимость его новаторских открытий еще надлежит уточнить и закрепить в той панораме потрясения основ, которой прославил себя XX век.

1. Кейдж и новое искусство XX века

Рассматривая XX век в аспекте радикальных музыкальных новаций, целесообразно разделить его на две половины, условно обозначив их кодовыми названиями «Авангард-I» и «Авангард-II». Хронологические границы двух мощных всплесков творческой активности примерно таковы.

Авангард-I: 1908 – 1913 – 1921 – 1925 –

Новации — новая тональность на основе гемитоники (часто под названием «атональность»), новая модальность натуральных и симметричных ладов, микрохроматика, додекафония и серийность; открытие многопараметровости. Творчество на основе *традиционных* форм.

Авангард-II: 1948 – 1950 – 1956 – 1968 –

³ Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни; Сулпонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. М., 1993.

⁴ Кейдж Дж. Будущее музыки: Кредо // Музыкальная академия, 1997. № 2. С. 211; он же. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. С. 205–209.

⁵ Переверзева М. В. Джон Кейдж: некоторые вопросы теории, истории, эстетики: Дипломная работа / МГК, 2002. Автор этих строк в определенной мере опирается на работу Переверзевой.

Новации — сериализм, сонорика, алеаторика, электронная музыка и конкретная музыка, пространственная музыка, новая тембология, хэппенинг, микс-арт. Ведущая тенденция — композиция на основе *нетрадиционных форм* «индивидуального проекта» (ИП).

В эту схему двух авангардов хорошо укладывается картина новаторских достижений по линиям Айвза — Скрябина — Веберна, Булеза — Штокхаузена — Фернехоу, нынешних молодых. Но не вписывается фигура самого крайнего из авангардистов — Джона Кейджа. Создается впечатление, что он забежал раньше времени. По своей эстетике и творческим установкам Кейдж — типичный Авангард-II, впереди многих, создававших новейшую музыку второй половины века. Но начал он свой путь новатора не после Второй мировой войны, а еще в 30-е годы, когда иные из корифеев второго Авангарда еще только осваивали азы музыки.

Похоже, что Кейдж так и родился со своим новаторством. Он сам пишет, что, будучи ребенком, он «любил все звуки, включая и немusикальные»⁶. Учась у Шёнберга (1934 — 1936), Кейдж осознал уже наметившийся радикальный разрыв своей индивидуальности с методами традиционной композиции. И «сверхноваторская» нововенская додекафония для него сразу оказалась традиционным академизмом. Вместо традиционной (уж 20 лет!) 12-тоновой серии он сочинил для пьесы ряд из 25 полутонов. Правоверным шёнбергианцем он не стал. «Спустя два года [обучения] нам обоим стало ясно, что у меня не было никакого чувства гармонии», — писал Кейдж; Шёнберг, высоко оценивая талант Кейджа-ученика, говорил, однако, что «он не композитор, а изобретатель, но — гениальный»⁷. Кейдж осознал музыкальное значение тишины, но также — шумового звука; вскоре он набрел на идею препарированного рояля, превратив, таким образом, «королевский» инструмент в оркестр ударных и заполнив тем самым некое «пространство» между звучаниями инструментов, принадлежащих по классификации к разным группам.

Это становление радикально новой концепции музыки относится еще к 30-м годам. Важнейшие сочинения и идеи Кейджа:

- 1933 год: Соната на два голоса для двух или более инструментов,
- 1934 год: Композиция на три голоса для трех или более инструментов с определенным диапазоном,
- 1935 год: Квартет для ударных инструментов,
- 1936 год: Трио для ударных,

⁶ Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. С. 106.

⁷ Цит. по: Переверзева М. В. Джон Кейдж: некоторые вопросы теории, истории, эстетики. С. 9–10.

- 1938 год: пьеса «Вакханалия» для препарированного рояля,
- 1939 год: «Воображаемый пейзаж» для приглушенного рояля, двух грамофонов с переменными скоростями, ленты с записью синусоидальных звуков и китайских тарелок,
- 1940 год: «Вторая конструкция» для четырех ударников,
- 1940 год: сюита «Музыка жилой комнаты» для ударных, «которые могут быть найдены в жилой комнате: мебель, книги, бумаги, окна, стены, двери», и разговорного квартета,
- 1943 год: «Она спит» («She is Asleep») — I. Для 12 том-томов, II. Для голоса и препарированного рояля,
- 1943 год: сюита «Amores»; части I и IV для препарированных роялей, I и II — для двух ударных трио.

Все это, с первых же сочинений, — типичный Авангард-II, с его сонористикой, индивидуальными композиционными формами, вариабельностью составов, новой, сонористической модальностью. Однако хронологически — все еще пока в период «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока, Вариаций для оркестра Веберна, «Ромео» и «Золушки» Прокофьева, Квинтета Шостаковича.

Оглядывая весь творческий путь Кейджа, мы теперь воспринимаем его как творца множества новых музыкальных идей. Кейдж принадлежит к тем, кто сделал *новую эру* искусства звуков. Если период XVII — XIX веков принято называть Новым временем, то XX — XXI (и далее) тогда будет «Новейшим временем». Ряд художественно-творческих концепций Кейджа хорошо высвечивают именно то новейшее, что отчленяет нашу эпоху от предыдущих.

2. Кейдж о Кейдже

Композитор сам по-своему конкретно описал свой творческий путь (жаль, что лишь по 1962 год); если угодно, это тоже эскизный очерк вклада композитора в искусство музыки, естественно, на языке техник композиции⁸:

- «хроматические композиции» [где применяются все тоны хроматической гаммы в определенном композитором звуковом объеме, причем повторение звука данной высоты избегается так долго, как только возможно] (1933 — 1934)⁹;
- композиции с заданными ритмическими моделями, либо — звуковыми рядами-фрагментами (1935 — 1938);
- композиции для танца, фильма и театра (с 1935);

⁸ Кейдж Дж. Предисловие к перечню сочинений, 1962. Цит. по: Cage, John // Riemann Musiklexikon. Ergänzungsband. Personenteil A — K/Hg. v. C. Dahlhaus. Mainz, 1972. S. 179.

⁹ Фраза в оригинале трудно понимаема. Исправлена редакцией словаря.

- композиции с применением ритмических структур: форма в целом состоит из частей такого количества, какое имеет всякая малая часть, причем они — как крупные, так и мелкие — в одинаковой пропорции (1939 — 1956);
 - подчеркнуто экспрессивные композиции (1938 — 1951);
 - композиции, которые используют таблицы и реализуются по ним (1951);
 - композиции, оперирующие случайностью (с 1951);
 - композиции с применением уже имеющихся или специально изобретенных трафаретов (с 1952);
 - композиции, получающиеся при использовании дефектов листа нотной бумаги, на которой она пишется (с 1952);
 - композиции без особенной связи голосов с партитурой (с 1954);
 - композиции, неопределенные в отношении их исполнения (с 1958).
- (К сожалению, нет аналогичной авторской схемы за 1962 — 1992 годы.)

3. Новые музыкально-художественные концепции Кейджа

Полную панораму новаторских идей мы получим, мысленно пролив его авторский перечень еще на 30 лет.

Перечисление и объяснение одних только конкретных музыкальных идей Кейджа уже создает необыкновенно яркую картину его творческих достижений. Но в нем можно выделить и *обобщающие концепции*, и области концепций, обозначающие высший уровень вклада этого композитора в музыкальное мышление века. Сделаем это в виде схематичного перечисления с минимальными пояснениями.

3.1. Расширение пространства музыки

Симптоматично, что еще в 1949 году Кейдж получил премию «за расширение границ искусства музыки» от Национальной академии искусств и литературы. Так как музыка — искусство звуков, то расширение ее границ есть прежде всего использование *нового звучащего материала* для ее создания.

Своего рода знаковым приемом Кейджа является здесь эффект *препарированного рояля*, что делает недействительными прежние критерии музыкальной композиции, начиная уже с музыкального строя (у Кейджа — как бы «гармонизованный нестрой»).

Раздвижение границ материала в другую сторону — шумовая музыка, или брьюитизм («шумофония»). Кейдж, отнюдь не изобре-

татель шумовой музыки¹⁰, опять-таки придал шумам значение еще одной звуковой области, подключаемой к уже и без того значительно расширенной шкале музыкальных звуковысот. В определенных отношениях препарированные звуки рояля можно рассматривать как площадку на середине пути между обычной тоновой музыкой и «шумофонией».

В наше время нетрудно видеть и музыкально-онтологическую причастность расширения материально-звукового пространства музыки. Процесс обусловлен эмансипацией диссонанса, произошедшей в искусстве звуков XX века. Преодолев барьер диссонанса, музыка получает принципиальную возможность оперировать не только свободными диссонансами (если выразить это в числах, то вплоть до 15:16) и кластерами (модель — 16:17:18:19:20), согласно натуральному звукоряду, но и более сложными отношениями. Однако они лежат как раз в области *сонорных* звучаний (пока еще с различимыми высотами интервалов) и *сонористики* — то есть музыки из звуков уже неопределенной высоты, а они-то и суть *шумы*.

Тем самым музыка переходит в *третье измерение* (см. III), считая первым горизонталь, а вторым — вертикаль:

- I. — время-горизонталь, издревле мелодия;
- II. — гармония-вертикаль вместе с горизонталью;
- III. — глубина-краска-стерео (третье измерение) одновременно с горизонталью и вертикалью, то есть с I и II (иначе не может быть третье)¹¹.

Другое следствие той же тенденции — оппозиция звука и *незвучания*, звука и тишины. Расширение функции паузы («*tacet*») иногда превращает ее в музыкальный материал, равноправный со звучанием. Такова, например, пьеса для фортепиано «Ожидание» (1952), открывающаяся, при выписанном темпе $\text{♩} = 80$ и метре $\frac{8}{8}$, четырьмя группами строго пропорционированных тактов молчания: по 3 (= 24 доли), 9 (= 72), 3 (= 24) и 1 (= 8), а заканчивается пьеса их сокращенной репризой — по 1 (= 8 долей) и 3 (= 24) — *пример 1а, б*.

Знаковое произведение эпохи в музыке молчания — знаменитая пьеса Кейджа «4'33''» в трех частях (*пример 2*).

¹⁰ Когда Кейджу было два годика, итальянец Луиджи Руссолю создал свои шумевшие пьесы для 19 шумовых инструментов, которые он назвал «интонарумори» (что-то вроде «шумофоны»). Одна из четырех пьес носила урбанистическое название «Скопление самолетов и автомобилей» — совершенно в духе Кейджа.

¹¹ *Stuckenschmidt H. H. Die dritte Epoche // Die Reihe, 1954. № 1. S. 17–19.*

1

Дж. Кейдж. Ожидание

2

Дж. Кейдж. 4'33"

I
ТАСЕТ
II
ТАСЕТ
III
ТАСЕТ

3.2. Новая эстетика музыки

Она вырисовывается уже, если мы попытаемся музыкально пережить описанное в пункте 3.1. — «Расширение звукового пространства музыки». Когда об этом писали враги Новейшей музыки, то слово «эстетика» у них шло в кавычках — как лжеэстетика, как фикция музыки. Не вдаваясь в толстовский вопрос, что такое искусство, что такое эстетика, для упрощения будем иметь в виду то, что представляет *позитивную ценность* в искусстве Кейджа, в чем для нас музыка, что дает эстетическое удовлетворение, в чем мысль, красота.

3.2.1. Новая эстетика: в чем музыка? Поистине гениальному менталитету художника удастся внушительно и безоговорочно показать найденный им новый слой того, что до него никоим образом не было музыкой, а у него слышно именно как музыка. Например, «Песенники» как действия (перформансы), исполненные в концерте 5 сентября 2002 года. И *тексты* «Лекции о Ничто» и «Лекции о Нечто».

3.2.2. Столь же проникновенна найденная Кейджем *философия времени*. Совершенно новая концепция времени-течения вне ограничения сосчитанного долями и равномерного и элементарно орга-

низованного ими процесса движения временных единиц. Можно сравнить с допущением *чистого времени*, на белом фоне которого он вырисовывает *не связанные* с его мерностью звуковые *события*.

Неслучайны появившиеся в XX веке названия художественных произведений с привлечением слова «время»:

- «Хронохромия» Мессиаана¹²,
- его же «Квартет на конец времени», «Взгляд времени»,
- «Меры времени» Штокхаузена,
- его же «Грядущим временам»,
- «Узелки времени» Волконского,
- «Фигуры времени» Губайдулиной,
- «Эхо времени и реки» Крама,
- его же «Дух времени»,
- «Измерения времени и тишины» Пендеревского,
- «Дыхание исчерпанного времени» Тарнопольского¹³.

Прорывы столь метафизической проблематики суть знаки уже свершившихся изменений в самых глубинных пластах сущности музыки.

3.2.3. Изменение самого *предмета* музыки. Традиционное ощущение предмета музыки состоит в проекции нашего эстетического чувства на данную конкретную звуковую структуру, с ее метrorитмической симметрией, отождествлением музыки с гармонией звуковысот, процессом чувственного переживания красоты ее формы. Сохраняя это традиционное ощущение предмета музыки, Кейдж прибавляет к нему много нового, подчас столь необычайного, что музыкант при первом восприятии нового не склонен считать слышимое музыкой, хочет отнести его к не-музыке. Так, *текст* «Лекции о Ничто» и «Лекции о Нечто» традиционному восприятию кажутся просто словесными произведениями, которые решительно не относятся к музыке. Но группы текста следуют у Кейджа определенной ритмической *структуре*. И этот-то ритм, несомненно, принадлежит именно музыке, а не словесному изложению информации.

Естественно, такая постановка вопроса может вызвать резкие возражения, между тем автор этих строк многократно пользовался аналогичным приемом словесного замещения музыкального текста для того, чтобы простейшим образом облегчить восприятие некоторых сложных гармонических структур, в частности начального семитакта Вариаций ор. 27 Веберна. Чтобы дать первое представ-

¹² Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М., 2002.

¹³ Правда, у Гайдна симфонию № 64 A-dur называют «Tempora mutantur» («Времена меняются»), что идет, по-видимому, от самого Гайдна. Конечно, там нет проблемы времени.

ление о чисто музыкальной логике (подчеркиваю: чисто музыкальной!), можно предварить исполнение *словесным* аналогом в расчете на то, чтобы тотчас же после этого сыграть первый семитакт, и оказывается, чисто музыкальная логика уже легко схватывается. Конечно, логика чисто музыкальная, переданная словесной фразой, может производить впечатление отсутствия смысла, зато она — точно как у Кейджа в «Лекции о Ничто» — фиксирует музыку как такую. Итак, сначала фраза-аналог, а далее тут же — тема-семитакт:

Если здесь *a*, то там — *b*,

а если здесь *b*, то там — *a* (см. пример 3, точно в таком же времени).

3

А. Веберн. Вариации оп. 27, I часть

Получается такая же, в буквальном смысле *лексическая музыка*, какая и у Кейджа. Отсюда следующий вопрос, можно сказать, «вопрос Кейджа»:

3.2.4. *В чем музыка?* Забегая наперед, ответим сразу: в гармонии, в слаженности, в том числе и *вне* звука, именно в том значении, в каком сказали Кейдж и Штокхаузен. Это, конечно, величайшее новаторство. Но как будто бы, вспоминается нам, это где-то уже было, что-то мы слышали подобное. Оказывается, это новаторство через головы многих веков смотрит на нас из древнего мира, более того, смотрит оттуда, откуда началась наша музыка, первоначально — *музикья*. Оказывается, наша музыка началась как раз с того места, которое у нас теперь вызывает недоверие, — а музыка ли это? В самом деле, музыка — это μουσική, в смысле τέχνη, то есть «дело мус»¹⁴, а мусы были такие: Каллиопа, Клио, Мельпомена, Эвтерпа, Эрато, Терпсихора, Талия, Полигимния и Урания.

Здесь в изобилии представлены мусы поэзии (словно специально для «Лекции о Ничто» и «Лекции о Нечто»), есть мусы театра и

¹⁴ Такое написание этого слова по-русски, точнее передающего его произношение согласно правилам греческого языка, Ю. Н. Холопов предпочитал принятому в русском языке написанию «музы». Так как оба варианта допустимы, мы оставляем здесь авторское написание, к тому же выявляющее связь с коренным словом — мусикé. Так же мы поступает со словом «Авангард», оставляя его в авторском правописании — с прописной буквы. (Примеч. редколлегии.)

даже муса истории (!) и небесного свода (!), почти что Кейджевой эклиптики; есть муса танца (это, конечно, для Каннингема), театральная муса — это аудиовизуальное искусство; муса истории тоже для Кейджа с его текстом «Неопределенность: 186 историй». Если кто-то считает, что у Кейджа музыкальная композиция кончилась, то среди девяти мус нет одной — мусы музыки. Единственная муса «поющая» (Мельпомена) — тоже театральная (словно для «Театральной пьесы» Кейджа), она была мусой высокой трагедии. Тогда получается, что на каком-то витке спирали развитие музыки оказалось в чем-то неуловимо повторяющим древний смысл μουσική. Во всяком случае ничто из этого не только не противоречит эстетике и художественной природе Кейджа, но словно специально объясняет его новации. (А уж не был ли Кейдж десятой мусой? Правда, все те были женщинами.)

3.3. *Формы музыки Кейджа*. Новое содержание естественно ставит вопрос о материале и формах музыки Кейджа. При такой музыкально-эстетической концепции должны бы быть и соответствующие ей формы. Например, если наш ритм, вышедший из-под контроля песенной формы, обрел новые пространства, в том числе и внезвуковые (вспомним наших мус), то, несомненно, оставаясь компонентом мус, притом первым составляющим (А. Ф. Лосев сказал, что «ритм — это музыка без звуков»), таким образом, по-прежнему является тем, который стоит «в начале» (согласно известной парфразе Ханса Бюлова). Новаторское решение Кейджа можно сформулировать так: форма есть звуковая реализация музыкальной мысли (здесь наша мысль идет по древней триаде «форма — материал — идея»). К тому же в расширенном понимании первоосновы музыки ритма реализация музыкальной мысли не обязательно связывается с традиционным звуковым материалом (см. пример 1), и материалом музыки могут быть различные другие элементы.

Далее, форма эта не обязательно имеет статус «opus perfectum et absolutum». Форма может быть как стабильной, так и мобильной, так как и то, и другое, согласно определению, может быть реализацией музыкальной мысли композитора. Например, могут быть задействованы элементы формы из «Apartment house» — «Многоквартирного дома».

Наконец, еще одна проблема, которая тоже может показаться далекой от музыкально-художественных концепций.

3.4. *Кейдж и религия*. И в этой области Кейдж оказывается одной из ведущих фигур в эволюции музыкально-художественного сознания нашего времени. Религиозные сюжеты, настроения, свойства менталитета вообще очень близко соприкасаются с феноменом

художественного творчества. Уже по одному этому категории религиозного сознания относятся к важнейшим в области художественного мировоззрения. Общим мнением теперь кажется, что XX век отмечен какими-то радикальными переменами в религиозном сознании, начиная с (подчас яростного) атеизма до, наоборот, полного погружения в религию. По-видимому, XX век нужно понимать как эпоху резкого перелома в развитии религиозного сознания вообще. Упрощенно говоря, после «первой религии» — язычества и находящейся в достаточно обозримом времени «второй религии» — христианства наступила не ревизия христианства, а поворот к некоему тотальному религиозному синтезу, так сказать, к «третьей религии».

В духовной эволюции Кейджа важное, может быть, определяющее значение имел аналогичный переход от традиционной западной христианской религии к восточной метафизике, религии дзэн-буддизма. Конечно, едва ли это можно рассматривать как упомянутую «третью религию», но то, что это очень яркий пример эволюции за пределы христианской религии, совершенно очевидный факт. Да и категории «Ничто» и «Нечто» также имеют свои соответствия в религии дзэн. Это деликатная тема требовала бы очень обстоятельного изложения весьма далекого от нас идейного и конфессионального материала, что здесь едва ли возможно.

4. Наши параллели

То, что художественная концепция Кейджа не является чем-то маргинальным, частным, доказывается тем, что ей находят соответствия в неожиданной области — в регионе русской культуры. Едва ли можно говорить о школе Кейджа или о подражателях, но можно найти явления параллельные, в определенной степени сходные с кейджевскими идеями и тенденциями. С некоторой осторожностью можно усматривать эти параллели в творчестве и деятельности некоторых нынешних русских композиторов. Назовем имена И. Г. Соколова, В. И. Мартынова, С. А. Загния. Можно сослаться также на некоторые высказывания В. А. Екимовского в его книге «Автобиография» (М., 1997).

Среди художественных идей Ивана Глебовича Соколова — расширение художественного пространства музыки, в частности, новый синтез звука и слова, искусство стереофонического звука, новые формы (также с включением идеи третьего измерения).

Владимир Иванович Мартынов как композитор и мыслитель кое в чем пошел едва ли не дальше самого Кейджа. Недавно издана его новая книга под симптоматичным названием «Конец времени ком-

позиторов». Хотя едва ли можно согласиться с многими положениями этой книги, несомненно новый охват истории музыкальной композиции в ее соотношении с музыкой-потоксом (подобно принципиально открытой форме некоторых композиций Кейджа) представляет собой явную параллель к самым смелым идеям Джона Кейджа. Несмотря на кажущуюся невероятность предзнаменования «конца времен», наша современность там и сям подсказывает аргументы в пользу такой фантастической позиции: перестал писать великий композитор Пьер Булез, не сочиняет Волконский, не создает музыку Караманов, в свое время творчески регрессировал Шнитке, в крупном плане эволюции музыки ее очевидной деградацией является так называемый минимализм...

Явная параллель также — это творческие идеи московского композитора Сергея Анатольевича Загния. И здесь — идеи новых пространств музыки, в частности заполнения интервала между звуком и графикой, направление «метамузыки», аналогичная постановка вопроса «А в чем музыка?» и др.

Конечно, это только параллели, но они многозначительны тем, что уходят в некие новые художественные пространства, в те сферы, открытие которых является важнейшим вкладом Кейджа в музыкальное мышление XX века.

Редколлегия:

Ю. Н. Холопов, доктор искусствоведения, профессор
В. С. Ценова, доктор искусствоведения, профессор
М. В. Переверзева

Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. науч. конф. / Редколлегия: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М., 2004. 174 с., нот., илл. — (Науч. тр. Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 46).

Данная книга — первое русскоязычное издание, посвященное Джону Кейджу — крупнейшему американскому композитору-авангардисту, творчество которого вобрало в себя ведущие тенденции музыки XX столетия. В сборник вошли материалы состоявшейся в 2002 году конференции, приуроченной к 90-летию юбилею Кейджа, переводы с английского языка некоторых его текстов, а также полный список сочинений композитора.

Все материалы книги, адресованной музыковедам-специалистам и всем интересующимся проблемами современной музыки, публикуются впервые.

Фото Джона Кейджа выполнено Бетти Фриман (Betty Freeman). Печатается с разрешения Фонда Джона Кейджа (John Cage Trust).