

Максим Шадько

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

РЕАЛІЗАЦІЯ СОНОРНОЇ МОДАЛЬНОСТІ У «НЕБЕЗПЕЧНІЙ НОЧІ» ДЖ. КЕЙДЖА

Шадько М. О. Реалізація сонорної модальності у «Небезпечній ночі» Дж. Кейджа. У статті розглядається творчість видатного експериментатора ХХ століття Дж. Кейджа. Серед його численних винаходів особливе місце відведено специфічному різновиду клавішного інструменту, який отримав назву «підготовлене фортепіано». У низці опусів, створених для нього, виділяється сюїта «Небезпечна ніч» (1944), якій судилося стати першою повноцінною самостійною художньою концепцією неприкладного значення. Незвичні методи композиції потребували й нових методів аналізу. Саме тому М. Переверзевою була розроблена теоретично-аналітична база та термінологічний апарат для вивчення творів композитора. Запропонований нею термін «сонорна модальність» розповсюджується на більшість творів для «підготовленого фортепіано» та передбачає поєднання двох підходів – колористичного та структурного, що виражено у ретельній розробці для кожного з них особливого «соноряду» з різноманітних звуків та шумів. Подібні структури на макро- та мікрорівнях присутні у «Небезпечній ночі», що дозволило виявити у ній втілення принципів «сонорної модальності». Визначено, що у побудові форми окремих частин циклічної композиції автором використані певні числові пропорції, що узгоджується із так званою «технікою числових рядів».

Ключові слова: підготовлене фортепіано, сонорна модальність, соноряд, техніка числових рядів, секція, «Небезпечна ніч» Дж. Кейджа.

Шадько М. А. Реализация сонорной модальности в «Опасной ночи» Дж. Кейджа. В статье рассматривается творчество выдающегося экспериментатора ХХ века Дж. Кейджа. Среди его многочисленных изобретений особое место предназначено специфической разновидности клавишного инструмента, получившего название «подготовленное фортепиано». В ряду опусов, созданных для него, выделяется сюита «Опасная ночь» (1944), которой суждено было стать первой полноценной самостоятельной художественной концепцией неприкладного значения. Непривычные методы композиции требовали и новых методов анализа. Именно поэтому М. Переверзевой была разработана теоретически-аналитическая база и терминологический апарат для изучения сочинений композитора. Предложенный ею термин «сонорная модальность» распространяется на большинство произведений для подготовленного фортепиано и предполагает объединение двух

подходов – колористического и структурного, выраженных в тщательной разработке для каждого из них особенного «соноряда» из разнообразных звуков и шумов. Подобные структуры на макро- и микроуровнях присутствуют и в «Опасной ночи», что позволило выявить в ней воплощение принципов «сонорной модальности». Определено, что в построении формы отдельных частей циклической композиции автором использованы определённые числовые пропорции, согласующиеся с так называемой «техникой числовых рядов».

Ключевые слова: подготовленное фортепиано, сонорная модальность, соноряд, техника числовых рядов, секция, «Опасная ночь» Дж. Кейджа.

Shadko M. O. Realization of the principles of sonor modality in “The Perilous Night” by J. Cage.

Background. At the beginning of the 20th century American music gradually emerges from the shadow of Europe and takes its rightful place. This unique cultural phenomenon arises from the creative work of a brilliant generation of artists. Some authors preferred to develop traditional methods of compositions, others expressed non-traditional, sometimes even shocking, views on the very process of creativity and tasks of art in general. Different thinking, non-standard sound perception, a special approach to creation based on rejection of the ordinary and lack of borders – all this distinguished Americans not only from European traditionalists, but also from modernists.

Objectives. The purpose of the paper is to determine peculiarities of implementation of innovative ideas in J. Cage’s cycle "The Perilous Night" for prepared piano.

Methods. The study uses a comprehensive approach with the application of intonational, semantic, structural and functional methods for analyzing musical text.

Results. The most famous and influential figure in American music of the last century was John Cage (1912–1992), whose name became synonymous with everything most epic and radical in music. It is difficult to characterize this person only as a composer, since the range of his interests was extremely wide: he was also a writer, philosopher, inventor, performer, lecturer, organizer of performances, etc. The most famous invention of J. Cage turned out to be a "prepared piano". This instrument reflects the composer's inclination towards percussions, that is, the active engagement of noises as the main musical material and thirst for experiments. A more mature example of putting J. Cage’s innovative ideas in life is his suite "The Perilous Night", composed in 1944. It was this piece which became the first large-scale opus for prepared piano, written not for accompaniment, but as an independent artistic concept. This opus is a unique example where the author, who actively rejected the idea of expressing feelings through music, speaks with us in the language of emotions.

"The Perilous night", as well as other works for prepared piano, is designed in the technique which M. Pereverzeva calls "sononant modality". This name indicates the combination of two approaches – a coloristic and a structural one. The composer achieves organic in this alliance by creating for each opus a certain series made up not

of traditional musical sounds, but of noises, overtones and other colorful sonorities. So, J. Cage seems to play a game with the performer, creating a certain puzzle that must be decrypted in the process of preparing for the performance. The key to it is the so-called "preparation chart", which always precedes the musical text and contains the following mandatory columns: 1. a sound written in notes; 2. material necessary for preparation, 3. strings, between which it must be put (from left to right); 4. distance of material placement, calculated from the damper (in inches). The expanded chart of "The Perilous night" is visually divided into two sections, since each of these elements is duplicated; so, on the left side we find mainly soft and wooden objects (foam rubber, felt, bamboo wedge), and on the right side there are metal things (screws and bolts with or without a nut). A full "tone row" appears only in the chart and can be used when talking about the cycle as a whole. In each of the six pieces, the composer operates a certain set of sounds, which of course belong to it, but they are employed extremely selectively, depending on specific artistic tasks. Thus, all numbers receive their unique combination of voices that form a "microtone row" of miniatures. The number of sonants in it varies from five to eighteen and does not depend on the size of the piece.

In the cycle, there is a multilevel relationship between its parts, which, on the one hand, coloristically and texture-rhythmically are in contrast with each other, ensuring contraposition of states and diversity of colours, and, on the other hand, make internal connections that provide the indivisibility and logic of the cyclic composition.

No less individually J. Cage interprets the principle of applying certain numerical proportions in the process of developing a musical composition. Basing on the combination of Eastern trends, primarily Indian talas and ragas, and Western music, he formed the basis of the so-called "rhythmic pattern" of the composer. In all six parts of "The Perilous Night" you can trace the effect of numerical proportions at different levels of the pattern. One of them is the "square root principle", which, in particular, determines the logic of the composition of the third piece. J. Cage uses two bar lines to separate twelve sections of twelve bars, that is, 12 to the 2nd power. The first four sections are rich in sound events, they feature different texture techniques and many tone colours in all sorts of combinations. The basic principle of development is the variation of primary elements, but no section repeats in exactly the same way. Another picture is observed in the last eight bars. Repetition here is used not at the level of elements, but at the level of sections. The fifth section is exactly equal to the eighth, and the sixth – to the seventh, ninth and eleventh ones. Visually, this is accentuated by the traditional mark of reprise, which of course is compulsory otherwise the form is distorted. It seems that here J. Cage looks for the end of the piece, and eventually focuses on the last four bars of the sixth (seventh, ninth and eleventh) sections, which become the tenth and twelfth sections respectively, and gradually fade in space.

Conclusions. J. Cage's suite "The Perilous Night" occupies an important place in his creative work. This is his first large-scale work for prepared piano, which does not depend on a dance, as it has a unique dramaturgy based on reflection of the emotional state of a person. At the same time, the cycle harmoniously combines principles of sonant modality and numerical series technique, which are typical for the composer.

Keywords: prepared piano, sononant modality, tone row, numerical series technique, "The Perilous Night" by J. Cage.

Постанова проблеми. На початку ХХ століття американська музика поступово виходить із тіні європейської та займає рівне їй за значущістю місце. Цей унікальний культурний феномен виникає завдяки творчості блискучої генерації митців, серед яких відомі на весь світ Ч. Айвз, Е. Варез, Г. Кауелл, Дж. Гершвін, Л. Бернстайн, А. Копланд, С. Барбер, Дж. Кейдж, М. Фелдман, Ф. Гласс, С. Райх та інші. Деякі з цих авторів надали перевагу розробці традиційних методів композиції, інші ж вирізнялися нетрадиційними, іноді навіть шокуючими поглядами на сам процес творчості та завдання мистецтва у цілому. Інакомислення, нестандартне звукове сприйняття, особливий підхід до творення, заснованого на відмові від звичного та відсутності кордонів – все це вирізняло американців не тільки від європейських традиціоналістів, але й від модерністів. Незважаючи на появу низки досліджень, присвячених американській музиці ХХ століття, сучасне вітчизняне музикознавство все ще має прогалини у розв'язанні багатьох питань щодо авторських винаходів та розгляді творів, які залишаються поза увагою науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні десятиліття була видана низка фундаментальних праць, спрямована на поширення інформації про сучасну американську музичну культуру та діяльність видатних її представників. Найвизначнішими серед них є колективні навчальні посібники «Історія зарубіжної музики. ХХ століття» (2005) [2], «Музична культура США ХХ століття» (2007) [7] та монографії О. Манулкіної (2010) [6] й С. Сіґіди (2012) [10]. Дослідники відзначають, що ключовий вектор розвитку новітньої американської музики склали пошуки, названі «ультрамодернізмом» або «експериментаторством», які сприймаються світом її своєрідним обличчям. Так, Ч. Айвз фактично став пророком у своїх перших спробах колажної техніки та алеаторики, широко використовував дисонанси (навіть кластери), складну поліритмію та політональність, задіював різноманітні просторові ефекти у симфонічній музиці. Е. Варез називав свої твори «організованими звуками» [2:458], вивів на перший план колорит і тембр звука, незалежно від його висоти, адже вважав температурацію «штучно нав'язаною схемою, що позбавила музику тієї свободи, якої вона заслуговує та яку їй необ-

хідно повернути»¹ [7:141]. Г. Кауелл експериментував з поліметрією, сонорикою, мобільними та «еластичними» формами, мікрохроматикою, нетиповими способами гри на фортепіано та кластерами². М. Фелдман, бажаючи «звільнити звук», писав надзвичайно тихі звукові картини, кожен мазок у яких був самостійною звуковою подією, та розробляв власну графічну нотацію, яка часто-густо передбачала певну свободу для виконавців³ [7:303–304]. Ключовою для нашої статті стала монографія М. Переверзевої (2006) [8], присвячена Дж. Кейджу. У ній музикознавець не тільки детально висвітлює життя, творчість та художньо-естетичну концепцію композитора, але й розробляє поняття та методи аналізу, які виявилися перспективними для подальшого застосування.

Мета статті полягає у визначенні особливостей втілення новаторських ідей у циклі «Небезпечна ніч» для підготовленого фортепіано Дж. Кейджа.

Виклад основного матеріалу. Найвідомішою та найвпливовішою фігурою американської музики минулого століття був Джон Кейдж (1912–1992), ім'я якого стало синонімом усього найбільш епатажного та радикального, що є у музиці. Цю людину важко охарактеризувати лише як композитора, адже коло його інтересів було надзвичайно широким: він був одночасно літератором, філософом, винахідником, виконавцем, лектором, організатором перформансів тощо. «Музика Кейджа – це його спосіб висловлювати думки та устремління, розмовляти з оточуючими, це його філософія», – пише музикознавець О. Дубинець [1:200]. Для багатьох композиторів Дж. Кейдж став «дороговказною

¹ Певно, саме це переконання стало підґрунтям незгасаючого інтересу композитора до ударних інструментів, які не тільки у великій кількості включалися у партитури («Америку» 1918–1921, «Гіперпризма» 1922–1923, «Інтегралі» 1924–1925 тощо), але й стали «головними героями» окремих творів («Октандр» 1923, «Іонізація» 1929–1931). Цікавився композитор і конструюванням та використанням нових інструментів: «Я мрію про інструменти, слухняні до моєї думки – ті, що створять цілий новий світ звуків, про котрі ми раніше не підозрювали: ті, що будуть слухняні моему внутрішньому ритму» (цит. за: [6:161]).

² До інтересів Г. Кауелла входила також і робота над розробкою нових інструментів. Відомо, що у співдружності з відомим винахідником Л. Терменом композитор створив інструмент, що мав назву «*ритмікон*» [2:481].

³ Наприклад, у оркестровій п'єсі «Перетини» засобами графічної нотації (у даному випадку прямокутниками) зображений лише регістр інструменту. Які саме звуки слід зіграти, виконавець вирішує самостійно [7:304].

зіркою», а для дослідників та критиків – «золотою жилою», адже мабуть ні про кого стільки не писали, не говорили та не сперечалися. Доречно буде повторити тут загальновідому тезу про те, що його новації зумовили майже всі течії та напрямки, характерні для другої половини ХХ століття. Серед найбільш авторитетних відкриттів називають «метод випадкових дій», який вплинув на формування алеаторики в Європі; трактування шуму та тиші як повноцінних учасників музичного процесу¹; різновиди графічної нотації; експерименти з електронною музикою та ударними інструментами², ритмічними структурами, технікою колажу; використання паттернів, які склали основу майбутнього мінімалізму; організація «хеппенінгів»; недетермінованість; «техніка часових меж» та багато всього іншого [1:191–200; 6:400; 8].

Однак, чи не найвідомішим винаходом Дж. Кейджа судилося стати «підготовленому фортепіано» («*prepared piano*»). Його поява видається досить закономірною, адже цей інструмент відображає тяжіння композитора до ударних, тобто активне задіяння шумів як основного музичного матеріалу, з одного боку, та потяг до експериментів, з другого боку. «Якою є природа експериментальної дії? – питає Дж. Кейдж. – Це просто дія, результат якої не можна передбачити» [4:206]. Внаслідок саме такого акту і виникає «*prepared piano*». Доцільно нагадати, що ідея підготовки виникла у Дж. Кейджа за потреби відтворити звучання ударної групи при її формальній відсутності. Саме так і народилася «Вакханалія» (1940) – перший твір для підготовленого фортепіано. Історія його створення стала свого роду легендою, яку Дж. Кейдж не тільки часто ретранслявав у інтерв'ю, але й виклав у своїй праці «Передмова до добре підготовленого фортепіано». Отриманий експериментальним шляхом звуковий результат настільки вразив та захопив композитора, що «Вакханалія» була закінчена у найкоротші терміни та сприяла появі нових творів з подальшою розробкою знайдених винаходів: «Тотемний пращур» (1942), «Примітив» (1942), «В ім'я Голокосту» (1942), «Наша весна прийде» (1943), «Кімната» (1943) та інші. Слід зазначити, що усі

¹ На думку Дж. Кейджа, «шуми так само корисні для нової музики, як і так звані музичні тони, з тієї простої причини, що вони є звуки» (цит. за: [4:206]).

² Ударними «інструментами» у «Музиці гостинної» виступають дерев'яні столи, підлога, рами вікон, двері та журнали [6:415].

названі композиції, як і «Вакханалія», були призначені для супроводу до танцювальних номерів, тобто мали прикладне значення.

Одним із більш зрілих прикладів втілення інноваційних ідей Дж. Кейджа постає сюїта «Небезпечна ніч», створена композитором у 1944 році. Саме вона стала першим масштабним опусом для підготовленого фортепіано, написаним не для супроводу, а як самостійний художній твір. Дослідники вказують на автобіографічний характер опусу, відображення у ньому почуттів від нещодавнього розриву із дружиною. Композитор так сформулював його внутрішній зміст: «самотність та жах, що приходить до людини, коли любов стає нещасливою» (цит. за: [6:421]). Тобто «Небезпечна ніч» є унікальним прикладом, де автор, який активно відкидав ідею вираження почуттів через музику, говорить з нами мовою емоцій. На жаль, цей твір не був прийнятий широкою публікою, що змусило Дж. Кейджа відтепер назажди відмовитися від подібної відвертості [6:421–422].

«Небезпечна ніч», як і інші твори для підготовленого фортепіано, написана у техніці, яку М. Переверзева іменує «сонорна модальність». Ця назва вказує на поєднання двох підходів – колористичного та структурного. Органіки у цьому союзі композитор досягає створенням для кожного опусу певного ряду, що складається не з традиційних музичних звуків, а з шумів, призвуків та інших барвистих звучностей. Отримана «*tones scale*»¹, яку М. Переверзева нарікає «*сонорядом*», стає основою подальших композиційних розробок [8:179–180]. Виходить, що Дж. Кейдж ніби грає з виконавцем у гру, пропонуючи певну головоломку, яку той має дешифрувати у процесі підготовки до виступу. Ключем до неї виступає так звана «таблиця підготовки», що завжди передує безпосередньо нотному тексту та містить наступні обов'язкові графи: 1. звук, що записаний за допомогою нотації; 2. матеріал, потрібний для підготовки, 3. струни, між якими треба його розташувати (зліва направо); 4. відстань розміщення матеріалу, що рахується від демпфера (у дюймах)². Розширена таблиця «Небезпечної ночі» візуально розподіляється на дві частини, адже кожен з цих елементів дублюється

¹ «Шкала звуків», вислів Дж. Кейджа [8:180]

² Підкреслимо, що композитор орієнтувався на певні моделі роялів фірми «*Steinway*», про що свідчить авторський коментар. На інших інструментах виконавцю доведеться самостійно варіювати місцезнаходження предметів [9:38].

ся, при цьому в лівій частині знаходимо переважно м'які та дерев'яні предмети (пориста гума, фетр, бамбуковий клин), а у правій – металеві (шурупи та болти з гайкою, чи без неї). Цікаво, що перша колонка повторена не «дослівно»: замість нот в останній графі бачимо відповідні їм латинські літери¹ [9:38–39].

Повний «соноряд» сюїти налічує двадцять шість сонорів, шістнадцять з яких підготовлені одним предметом та десять – одразу двома. Цей факт говорить про постійну зацікавленість Дж. Кейджа до пошуку все нових й нових тембрових комбінацій та наближення музичного процесу до художнього. У такому контексті фортепіано постає палітрою, на якій шляхом змішання фарб композитор трансформує знайдені раніше кольори. Згідно з правою стороною таблиці, двадцять п'ять звуків мають глушник: у сімнадцяти випадках це м'який предмет (фетр у різних видах – стандартний, дві паралельні смужки або подвійний – та пориста гума), у двох – бамбуковий клин, у чотирьох – болт, обмотаний фетром та два найнижчі у ряду звуки препаруються одним дерев'яним клином, що обмотаний лейкопластиром². У десяти комбінованих варіантах, композитор об'єднує металеві матеріали лише з м'якими та дерев'яними глушниками. Інші ж варіанти останніх є самоцінним тембром, знайденим у низькому регістрі інструменту. Лише в одному випадку Дж. Кейдж взагалі не задіює глушник: *des*² змінюється лише одним, але також унікальним для даної партитури металевим предметом – малим болтом, що розміщується між другою та третьою струнами роялю. Отриманий сонор легко відрізнити від інших на слух. Він постає подвоєним нижньою октавою основним тоном, тому є посиленням за гучністю.

Важливо, що повний «соноряд» фігурує лише у таблиці та може бути використаний у розмові про цикл в цілому. У кожній з шести п'єс композитор оперує певним набором звуків, які звісно входять у нього, про-

¹ Російське видання «П'єси американських композиторів ХХ століття» 1991 року включає у себе і «Небезпечну ніч» Дж. Кейджа. Згідно зі вступною статтею, перекладом «таблиці підготовки» займався відомий піаніст О. Любимов, якого музикознавець О. Манулкіна називає «апостолом Кейджа у Радянському союзі» [6:399]. Спираючись на власний виконавський досвід, він не тільки залишив невеличкі практичні поради у вигляді приміток, але й трошки адаптував таблицю під наше сприйняття, замінивши незвичні дюйми на більш зручні сантиметри [9:38–39].

² Механіка роялю передбачає лише одну басову струну у найнижчих регістрах. Тому цей глушник розміщується між струнами одразу двох тонів.

те задіюються надзвичайно вибірково залежно від конкретних художніх завдань. Таким чином, всі номери отримують свою унікальну комбінацію тембрів, що утворюють «мікросоноряд» мініатюри. Кількість сонорів, включених у нього, варіюється від п'яти до вісімнадцяти та не залежить від розміру п'єси. Наприклад, найменший номер, який складається лише з двадцяти чотирьох тактів, налічує цілих п'ятнадцять «сонорних одиниць»¹ проти десяти найбільшого номера, що має сто шістьдесят два такти. Така невідповідність наводить на думку про сприйняття Дж. Кейджем тембру не тільки як певної прикраси, але й як важливого будівного компоненту циклічної форми. Мова йде про те, що історично характерний для жанру сюїти принцип контрасту між частинами виражений тут у співставленні «мікросонорядів», кількісний показник яких підпорядкований певним закономірностям. Перша з них виявляється у максимальному розкритті потенціалу невеличкого ряду на досить довгій дистанції завдяки фактурно-ритмічному варіюванню. Такий спосіб спостерігаємо у першому номері, де лише шість сонорів постають у різних комбінаціях протягом 100 тактів, та у останньому, шостому, де ритмічні модифікації десяти сонорів заповнюють 162 такти. Для другої закономірності притаманне використання вельми багатого ряду на короткій дистанції. Отримані «швидкоплинності» відзначені великим тембровим різноманіттям. До таких належать другий номер, який має десять сонорів і 36 тактів, та п'ятий – п'ятнадцять сонорів і 24 такти. Дві мініатюри, що залишилися, марковані власними унікальними рисами. Так, у третій п'єсі композитор застосовує калейдоскоп барв – вісімнадцять «сонорних одиниць» – якими малює задуману картину на просторі 144 тактів, тобто фактично об'єднує обидві закономірності. Це дає привід вважати її центром циклу. У наступній, четвертій п'єсі реалізується ідея «швидкоплинності» на усіх рівнях: п'ять елементів «мікросоноряду», повторність паттерну з двох звуків у партії правої руки з різними інтонаційно-ритмічними варіантами комплексу з трьох тонів у партії лівої, досить швидкий темп, завдяки якому стискується час звучання 49 тактів. За таким принципом усі частини утворюють пари: перша – шоста, друга – п'ята, третя – четверта. Цікаво, що на подібні зв'язки Дж. Кейдж власноруч натякає і темповими позначеннями:

¹ Термін М. Переверзевої [8:189].

- \bullet = 176 – у першій та шостій п'єсах¹;
 ♩ = 92 – у другій та п'ятій;
 ♪ = 80 – у третій та четвертій.

Таким чином у циклі виникають багаторівневі відносини між частинами, які, з одного боку, колористично та фактурно-ритмічно контрастують між собою, забезпечуючи протиставлення станів та розмаїття барв, а з другого боку – формують внутрішні зв'язки, котрі забезпечують неподільність та відбивають логіку циклічної композиції.

Розглянемо «мікросоноряд» першого номеру. Він налічує шість сонорних одиниць, які відповідають на клавіатурі фортепіано наступним звукам – F_1 , D , f , fis^1 , g^1 , as^1 . Фактично, композитор охоплює у цій невеликій послідовності чотири нижні октави фортепіано, не виходячи за рамки першої. Цей факт, однак, залишається лише для візуального та тактильного сприйняття матеріалу, адже завдяки підготовці усі ці звуки змінюються до невпізнанності, ніби втрачають своє справжнє обличчя та одягають маски. Натомість отримуємо зовсім іншу, неочікувану висоту чи взагалі шум, в одному випадку, або заміну основного тону на його гармоніку, чи просто призвуки, в іншому. Важливим у цьому процесі, на наш погляд, є місце розміщення препаруючих матеріалів, вказане у таблиці, оскільки від цього залежить кінцевий звуковий результат. Тож, представимо кожен елемент «мікросоноряду» окремо²:

- F_1 препаровано дерев'яним клином, що обмотаний лейкопластиром (6,8 см від демпфера³), який глушить звук, перетворюючи його на шумовий;
- D – болтом, що обмотаний фетром (12,7 см), завдяки чому виникає ілюзія удару по бонангу;
- f – бамбуковим клином між першою та другою струнами (5,7 см) та болтом між другою та третьою (5 см). У підсумку отри-

¹ У шостому номері композитор пише – *quartetto=176 or faster*, передбачаючи можливість більш швидкого виконання.

² Аналізується запис гри піаніста *Giancarlo Simonacci*, який виконує усі твори для підготовленого фортепіано Дж. Кейджа [11]. Зазначимо, що інші прослухані записи можуть не відповідати описаним тембрам.

³ Далі також вказується відстань від демпфера.

муємо яскраво виражений металевий призвук, який залишає по собі шлейф обертонів;

- *fis^l* – пористою гумою, розміщеною між усіма трьома струнами (12,7 см). Задана відстань дозволяє видобути октавну гармоніку, яку ми власне й чуємо;

- *g^l* – двома паралельними смужками фетру також між усіма трьома струнами (перша на відстані 7,6 см, друга – 8,8 см), що сильно глушать звук при збереженні певної висоти;

- *as^l* – однією смужкою фетру між трьома струнами (10,1 см). Звуковий результат схожий на попередній [9:38–39].

З описаного випливає, що замість монохромного малюнку олівцем, який начебто візуально передбачений нотним текстом, виходить барвистий калейдоскоп звукових подій. Кожен сонор, багаторазово повторюючись у різних ритмічних та динамічних варіантах, постає у множині відтінків. Підкреслимо, що подібний аналіз усіх шести п'єс постає окремим спеціальним завданням, вирішення якого виходить за межі цієї статті, але, незважаючи на свою складність, є перспективним для виявлення закономірностей глибинного рівня.

Не менш індивідуально трактує Дж. Кейдж принцип застосування певних числових пропорцій у процесі побудови музичного твору. Заснований на поєднанні віянь східної, в першу чергу індійських талу і рагі, та західної музики, він склав основу так званої «ритмічної структури», яку М. Переверзева характеризує, як «кристал з симетричними гранями, відшліфованими математичними операціями. Числовий ряд організує форму творів на різних її рівнях: він визначає ритм тактів, об'єднаних у групи – у секції і блоки» [8:205]. Такий підхід отримав назву «техніка числового ряду» й був застосований Дж. Кейджем у багатьох опусах. Не минула впливу цієї техніки й сюїта «Небезпечна ніч». В усіх шести частинах можна прослідкувати дію числових пропорцій на різних рівнях побудови.

Першу п'єсу композитор візуально розподіляє на шість нерівних секцій, відокремлюючи кожну з них подвійною тактовою рисою. Перші три мають по десять тактів, четверта – сорок, п'ята – двадцять та шоста знову десять, тобто маємо числовий ряд 10+10+10+40+20+10, що в сумі дає сто тактів. Однак не все так просто. При більш детальному вивченні виявляємо, що на кожні десять тактів п'єси, навіть на ті, які не виділені композитором, розповсюджується своя числова пропорція, а саме

6+1+3, де цифрою 1 позначено такт-паузу. Цей принцип експонується у перших трьох секціях і дотримується надалі, інколи з невеликим варіюванням: в одному випадку паузу замінює затримана ціла тривалість, в інших двох пауза скорочена на одну чверть. Якщо орієнтуватися на такий поділ, то в композиції мініатюри легко знайти прояв так званого «принципу квадратного кореня»¹, який передбачає виділення секцій, виходячи з квадратного кореня загальної кількості тактів². Чому ж тоді композитор не відокремлює кожні десять тактів? На наш погляд, Дж. Кейдж хотів окреслити межі задуманої їм музичної форми. Спираючись на авторські позначки, визначаємо перші три секції як експонування основних ідей, четверту і п'яту – як розробки обраних для кожної елементів, шосту – як завершення, що повертає початкову структуру.

Другу п'єсу, судячи з нотного тексту, Дж. Кейдж мислить монолітно, без розподілу на менші блоки. Загалом воно й зрозуміло, бо № 2 охоплює лишень тридцять шість тактів, викладення є переважно восьмими та практично не має неозвучених пауз. Однак, придивившись до змін у партії лівої руки, все ж можна розподілити єдину лінію на певні відрізки, керуючись логікою інтонаційних змін. У результаті отримуємо ряд 11+7+12+5+1, де протягом одинадцяти тактів ритмічно варіюються два звуки у лівій руці, сім тактів вона відпочиває, дванадцять тактів грає сталу фігуру, п'ять тактів заповнює паузи у партії правої руки. Останній такт замикає побудову.

Яскравим проявом вже названого вище «принципу квадратного кореня» є третя п'єса. Тут він затверджується як на структурному, так і на візуальному рівнях, адже композитор не ховає його, вуалюючи розставленими позначками, як у першій частині, а чітко виділяє двома тактовими рисками дванадцять секцій по дванадцять тактів, тобто 12 у ступені 2. У цій частині спостерігається цікаве співвідношення. Перші чотири секції багаті на звукові події, у них використовуються різні фактурні прийоми та багато тембрів у всіляких комбінаціях. Основним принципом розвитку виступає варіювання первинних елементів, однак жодна секція дослівно не повторюється. Інша картина спостерігається в наступних восьми секціях. Повторність тут розповсюджується на рівні не елементів, а секцій: п'ята цілком дорівнює восьмій, а шоста тотожна сьомій, дев'ятій та оди-

¹ Термін М. Переверзевої [8:205–206].

² $\sqrt{100} = 10$.

надцятій. Візуально це підкреслено традиційною позначкою репризи, яка звісно є обов'язковою, інакше порушується форма. Складається враження, що Дж. Кейдж таким чином ніби шукає, як саме має закінчитися п'єса, та врешті решт зосереджується на останніх чотирьох тактах шостої (сьомої, дев'ятої та одинадцятої) секції, які стають десятою та дванадцятою секціями відповідно та поступово завмирають у просторі.

Четверта п'єса також побудована за «принципом квадратного косяка». Вона складається з семи секцій по сім тактів – 7 у ступені 2. Оскільки загальна кількість дорівнює сорока дев'яти, цей номер єдиний у циклі має непарну суму тактів. Він являє собою своєрідне *perpetuum mobile*, адже партія правої руки від початку до кінця грає незмінний паттерн з восьмих тонів.

Найбільш мініатюрною у циклі вийшла п'ята п'єса – загалом двадцять чотири такти. Дж. Кейдж розділяє її лише на дві секції по дванадцять тактів. Незвичною однак є внутрішня побудова секцій, адже числові пропорції тут досить незвичні. Виокремити їх візуально досить просто, достатньо задіяти динамічний та реєстровий показники. Тож, перша секція містить наступні співвідношення тактів: 1,5+3,5+1,5+5,5. На слух така асиметрія сприймається досить цікаво, оскільки асоціюється з ігровими фігурами омани, несподіваної підміни. Друга секція сприймається більш врівноваженою – 6+6, де в перших шести тактах переважає тиша, а не звуки, останні шість гармонійно завершують дисгармонійну побудову п'ятьма ударами по заглушеному g^2 .

Фінальна шоста п'єса одночасно є й найбільш розгорнутою у циклі. Вона займає собою $5\frac{1}{3}$ сторінок нотного тексту. Не дивлячись на масштаби, тут композитор фактурно-ритмічно варіює усього декілька звуків, що візуально ясно простежується. Дж. Кейдж за допомогою подвійної тактової риски виділяє тут сім секцій: 18+36+36+18+18+18+18. Отже, головує у цій побудові цифра вісімнадцять, адже якщо уважно подивитися у нотний текст, то кожна секція з тридцяти шести тактів цілком безболісно ділиться навпіл. Винахідливо композитор грається із принципом повторності, застосовуючи його для побудов різної довжини. Так, перша секція цілком симетрична – 9=9. У другій – ситуація ускладнюється: 5=5+4=4+5=5+4=4. Надалі кількість повторених тактів поступово зменшується, доходячи до одноразового повтору кожного такту, однак Дж. Кейдж чергує принцип дімініювання з пере-

одичним поверненням до симетричних $9=9$. Такою є й остання секція. В ній поступово затверджуються чотири крайні точки основного соноряду сюїти: F_1 та e^4 у перших дев'яти тактах і E_1 та h^3 у останніх.

Висновки і перспективи. Сюїта «Небезпечна ніч» займає важливе місце у творчому доробку Дж. Кейджа. Ставши першим незалежним від танцю твором крупної форми для підготовленого фортепіано, вона отримала й унікальну для індивідуального стилю драматургію, засновану на віддзеркаленні емоційного стану людини. У циклі гармонійно поєднуються принципи сонорної модальності та техніки числових рядів, які є одними з характерних авторських композиційних прийомів. Розгляд принципів втілення сонорної модальності у різних творах для підготовленого фортепіано задля осмислення еволюції композиторського мислення постає актуальним завданням сучасного мистецтвознавства, обумовлюючи перспективність подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 191–201.
2. История зарубежной музыки. XX век : учебн. пособ. / отв. ред. Н. А. Гаврилова. Москва : Музыка, 2005. 576 с.
3. Кейдж Дж. Будущее музыки: Credo. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 210–211.
4. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 205–210.
5. Кейдж Дж. Экспериментальная музыка (фрагмент). *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 211.
6. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд. Ивана Ламбаха, 2010. 784 с., ил.
7. Музыкальная культура США XX века : учебн. пособ. / отв. ред. М. В. Переверзева. Москва : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2007. 481 с.
8. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : монография. Москва : РУСАКИ, 2006. 333 с., ил., нот.
9. Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано / сост. А. Хитрук. Москва : Музыка, 1991. 80 с.
10. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности : Очерки. Москва : Композитор, 2012. 504 с.

11. John Cage, The Perilous Night (1943–44). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/9TH7AYZANXM> (дата звернення: 03.01.2019).

REFERENCES

1. Dubinets, E. (1997). Tvorchestvo skvoz prizmu notatsii [Creativity through the lens of notation]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), pp. 191–201. [in Russian].
2. Istoriya zarubezhnoy muzyiki. XX vek [History of foreign music. XX century]. (2005). Moscow: Muzyika, 576 p. [in Russian].
3. Keydzh, D. (1997). Buduschee muzyiki: Credo [The Future of music: Credo]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), pp. 210–211. [in Russian].
4. Keydzh, D. (1997). Istoriya eksperimentalnoy muzyiki v SShA [History of experimental music in the United States]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), pp. 205–210. [in Russian].
5. Keydzh, D. (1997). Eksperimentalnaya muzyika (fragment) [Experimental music (extract)]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), p. 211. [in Russian].
6. Manulkina, O. (2010). *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyika XX veka* [From Ives to Adams: American music of XX century]. Saint Petersburg: Izdatelstvo Ivana Lambaha, 784 p. [in Russian].
7. Muzyikalnaya kultura SShA XX veka [Musical culture of the USA of the XX century]. (2007). Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 481 p. [in Russian].
8. Pereverzeva, M. (2006). *Dzhon Keydzh: zhizn, tvorchestvo, estetika* [John Cage: live, creativity, esthetics]. Moscow: RUSAKI, 333 p. [in Russian].
9. Pesyi amerikanskih kompozitorov XX veka dlya fortepiano [Pieces by American composers XX century]. (1991). Moscow: Muzyika, 80 p. [in Russian].
10. Sigida, S. (2012). *Muzyikalnaya kultura SShA kontsa XVIII – pervoy polovinyi HH veka. Stanovlenie natsionalnoy identichnosti* [USA's musical culture from the end of the XVIII to first half of the XX century. Formation of national identity]. Moscow: Kompozitor, 504 p. [in Russian].
11. John Cage, The Perilous Night (1943–44). (2012). [video] Available at: <https://youtu.be/9TH7AYZANXM> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2019 р.