Віталій ВИШИНСЬКИЙ

OUT OF CAGE: ЧОТИРИ УКРАЇНСЬКІ КЕЙДЖ-МЕДИТАЦІЇ

Віталій Вишинський
Кандидат мистецтвознавства,
доцент катедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ

Анотація
У статті досліджено особливості впливу творчости американського композитора Джона Кейджа на творчість чотирьох українських композиторів; проаналізовано спосіб, у який українські композитори переосмислили засадничі композиційні та концепційні ідеї низки творів Дж. Кейджа, у тому числі його відомої п'єси «4'33"»; висвітлена оригінальність бачення українськими композиторами кейджевої візії музики та творчости.

Ключові слова*: авангард, творчий вплив, Джон Кейдж, українська сучасна музика, українські композитори, Святослав Луньов, Сергій Вілка, Віталій Вишинський, Альберт Саприкін.*

OUT OF CAGE: FOUR UKRAINIAN MEDITATIONS AFTER JOHN CAGE

Vitalii Vyshynskyi
Candidate of Art Studies,
Associate Professor, Department of Theory and History of Culture,
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

Abstract
The article investigates the peculiarities of the influence of the work of the American composer John Cage on the work of four Ukrainian composers; analyses the way in which Ukrainian composers have reinterpreted the fundamental compositional and conceptual ideas of a number of J. Cage's works, including his famous piece 4'33"; highlights the originality of the Ukrainian composers' understanding of Cage's vision of music and creativity.

Keywords: *avant-garde, creative influence, John Cage, Ukrainian contemporary music, Ukrainian composers, Svyatoslav Lunyov, Serhii Vilka, Vitalii Vyshynskyi, Albert Saprykin.*

Творчість митця не є ізольованою, а знаходиться в складному переплетінні найрізноманітніших контекстів. Хай би як сильно митець не намагався бути несхожим на інших, не прагнув знайти неповторні техніки й засоби мистецького творення, з плином часу все очевиднішим стає його тісний зв'язок із минулим, з історією, з іншими мистецькими явищами та особистостями. Авангардне мистецтво, яке, на думку Умберто Еко, прагнуло відхреститися від минулого, зрештою усвідомило неможливість цього. Як наслі-

док, відбулося його переосмислення, «іронічного та без наївности», що втілилося в мистецтві постмодернізму[1]. Тому питання переплетення традиції та новацій часто виявлялося в центрі уваги дослідників. В українському музикознавстві детальний огляд механізмів трансформації успадкованого досвіду в новаторських пошуках митців зробила Олена Зінькевич в книзі «Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект»[2]. У ній дослідниця переконливо продемонструвала, що мистецькі твори не є герметичними, а знаходяться у тісному взаємозв'язку як із текстами, що були частиною власного культурного контексту, так і з текстами інших культур. Це стосується і українського музичного мистецтва другої половини XX століття, яке увібрало в себе як позитивний досвід тогочасного радянського мистецтва, так і досвід західноевропейського музичного авангарду.

Особливу цікавіть викликає питання наявности в історії музичного мистецтва виняткових текстів, які виглядають неповторними. Чи не є такими твори авангарду? Наприклад, культовий твір американського композитора Джона Кейджа «*4'33"*»? Через його оригінальність складно уявити, щоб хтось би наважився творчо переосмислити цей твір, розвинути його ідеї в новий спосіб. А втім такі спроби були. Показовим є випадок британського композитора Майка Батта (*Mike Batt*), який створив твір «*A One Minute Silence*», де музиканти не видають жодного звуку впродовж визначеного часу. Це дійсно дуже схоже на те, що відбувається у творі Дж. Кейджа. У підсумку М. Батт був звинувачений правонаступниками в порушенні авторського права, а тому мав виплатити їм грошову компенсацію[3].

П'єса «*4'33"*» стала темою музичних медитацій також і для низки українських композиторів (серед яких і автор цієї статті). І не тільки цей твір, а й загалом музична поетика Дж. Кейджа. У невеликий проміжок часу з 2009 по 2015 роки українськими митцями було створено цілу низку творів, які були інспіровані ідеями, музикою та особистістю Дж. Кейджа. Нині складно сказати, що стало причиною такого сплеску зацікавленості. Зрештою, пошук відповіді на питання «чому так сталося» не є настільки важливим, як потреба осмислити отриманий творчий результат. У своїх творах українські митці проявили творчу самостійність, часто пропонуючи альтернативу поглядам Дж. Кейджа на музику та композиторську діяльність. Тому і виникає необхідність розібратися з цим детальніше. Першою такою спробою стала наша лекція «Американська музика в рефлексіях українських композиторів»

---

[1] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Еко ; пер с итал. Е. Костюкович. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2007. — С. 77.

[2] Зінькевич О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект / О. Зінькевич; уклад. предм.-імен. покажч. Л. А. Гнатюк. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин : Лисенко М. М., 2023. 224 с.

[3] Monahan M. You can't copyright silence — there's too much of it about // The Telegraph: http://surl.li/qnnbx

1 березня 2023 р. в Українському вільному університеті (м. Мюнхен, Німеччина). Спеціяльно для цієї статті викладені тоді спостереження та висновки були суттєво розвинені та доповнені новими деталями.

Медитація перша: Святослав Луньов

Однією із особливостей кейджевих «*4'33"*» є чітко визначена часова тривалість. У цій п'єсі час — єдиний чітко визначений та незмінний параметр. Це не випадково, адже саме час, на думку композитора, є правильною основою музики, який охоплює як звуки, так і тишу[4]. Утім у випадку з «*4'33"*» метою композитора було не стільки розкрити цю засадничу якість часу, а радше використати його як інструмент перформативного зрушення, під час якого навколишня реальність змінюється і наповнюється іншими, непередбачуваними навіть самим композитором смислами. Час у творі стає рамкою, що обмежує акустичний простір реального світу та переводить його у простір художній[5].

Часова обмеженість в «*4'33"*» подібна до обмеженості клітки, в яку композитор «зачинив» тишу разом зі звуками, що можуть виникнути в її умовах. Проте тиша в «*4'33"*» не є безмовною, як це може видатися. Вона «звучить», наповнюючись випадковими звуками, що знаходяться поза волею композитора та виконавця, які не обтяжені ані культурною, ані художньо-історичною традицією, та головне — звільнені від диктату уявлень і вподобань композитора. Звук стає «таким, яким він є, а не як феномен, більш або менш наближений до попередньо сформованого уявлення»[6], а тиша — не наслідок простої відсутність звуку (музики), а є наслідком відсутности *навмисно* учинених звуків (створеної та виконаної музики)[7]. Пройнятися цим розумінням якраз і можна, опинившись в клітці чотирьох хвилин і тридцяти трьох секунд.

У творі Святослава Луньова[8] «*Соната для віолончелі та фортепіано*», створеному в 2009 році, якраз і маємо справу з ідеєю обмеження, але звуко-

[4] Kostelanetz R. Conversing with Cage / R. Kostelanetz. New York, London : Routledge, 2003. — P. 64.

[5] «Тиша, яка була вирізана показниками хронометра з контексту теперішнього буття, примусила вслухатися в неї та привнесла в мистецтво шматок реального життя, як в рамці уписаної в часі координати», — писала дослідниця О. Дубінець (Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг / Е. Дубинец. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 189).

[6] Cage J. Composition as Process // Cage J. Silence. Lectures and writings. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 23.

[7] Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Манулкина. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — С. 438.

[8] Святослав Луньов (1964) — композитор, викладач. Автор опер, симфонічних творів, камерно-вокальних циклів, інструментальної та електроакустичної музики. Лавреат українських композиторських премій ім. Левка Ревуцького, ім. Бориса Лятошинського та ін., переможець композиторських конкурсів.

висотного, а не часового. Весь тематичний матеріал твору засновано на п'яти тонах — *до, мі, соль, ля, сі*. Звуковисотна організація сонати повністю детермінована означеними тонами, тобто в ній не зустрічається жоден інший тон, окрім цих п'яти. Композитор їх вивів із англійського написання імени та прізвища Джона Кейджа, де в імені *John* третя літера *h* в буквеній нотації позначає тон *сі*, а чотири літери прізвища *Cage* відповідно позначають тони *до*, *ля*, *соль* та *мі*.

Композитор не закріплює за тонами ані певні реґістри, ані динамічні та артикуляційні показники. Він жодним чином не серіалізує отриману послідовність, натомість мислить їх у модальному ключі. Із цих тонів та їхніх реґістрових проєкцій композитор складає ключові теми сонати, формує її ладо-гармонічну логіку. Це дає йому змогу повністю зберегти типову структуру сонатної форми — реалізувати експозиційний розділ із характерною ладовою диспозицією тем головної та побічної партії[9], ідею розробки, репризи та коди[10]. Оскільки тематизм сонати базується лише на визначених нотах, стрижневими композиційними прийомами стали монотематизм та контраст. У створенні контрасту між розділами (жанрового, фактурного, метро-ритмічного, динамічного тощо) композитор проявляє винахідливість і оригінальність. У підсумку музика сонати не втрачає своєї виразности та залишається для слухача постійно цікавою. Вона сповнена емоційности та ліричности, що інколи нагадує зразки музики інших композиторів, як-от В. Сильвестрова чи А. П'ярта. Такі алюзії значно розширюють образно-смисловий та стильовий контексти твору, виводячи його за рамки творчости Дж. Кейджа. Через це може навіть здатися, що в цій сонаті немає нічого від Дж. Кейджа, окрім тонів, отриманих з його імені. Навіть більше: видається, що цей твір засадничо антикейджевий. І це не тільки через те, що соната заснована на принципах класичного формотворення, а її звуковисотна організація повністю детермінована. Головне, що музика сонати є акцентованим продовженням особистости її автора, оскільки несе на собі відбиток його музичних смаків та уподобань, композиторської ерудиції та технічної вправности, освітнього та культурного бекґраунду. Це важливий момент, адже відомо, що мета Дж. Кейджа була протилежною — звільнити музику від почуттів та думок композитора, його симпатій та антипатій, що він прагнув досягти в своїй п'єсі «*4'33"*»[11].

Попри різні позиції композиторів, певна близькість до музики Дж. Кейджа в сонаті С. Луньова все ж таки спостерігається — у підході до звуковисотної організації твору, де віддзеркалилися ідеї техніки гами (*gamut technique*)

[9] Головна партія — тт. 1–16 *in C*. Побічна партія — тт. 40–78 з ладовим центром *in A*.

[10] Розробка від т. 79; реприза від т. 111; кода від т. 145.

[11] Kostelanetz R. Conversing with Cage / R. Kostelanetz. New York, London : Routledge, 2003. — P. 70.

Дж. Кейджа. Вона має модальну природу. Композитор використовує лімітовану кількість незмінних звукових елементів (окремих тонів, інтервалів, або навіть шумів), які, поєднуючись, утворюють різні комбінації мелодичних та гармонічних структур. При цьому гармонія є згорнутим варіантом мелодії і навпаки. У такий спосіб були організовані фортепіанні п'єси Дж. Кейджа «*Dream*» та «*In Landscape*» (1948 р. створення)[12].

Загальна стратегія організації сонати С. Луньова знаходиться у руслі техніки гами Дж. Кейджа: так само маємо лімітовану кількість попередньо визначених тонів, з яких формуються мелодичні та гармонічні комплекси твору. Утім С. Луньов застосовує цю техніку не ортодоксально, звертаючись до традиційних підходів формотворення. Спільним знаменником творчих експериментів обох композиторів стала модальність та пошук її нових композиційних та виразових можливостей.

Медитація друга: Сергій Вілка

Зухвалу альтернативу беззвучним чотирьом хвилинам, тридцяти трьом секундам твору Дж Кейджа запропонував композитор і флейтист Сергій Вілка[13] у своїй п'єсі «*Re: 4'33"*». Вона була створена у 2012 р., а її перше виконання відбулося 29 грудня 2013 р. в залі Національної спілки композиторів України у проєкті ансамблю *Sed Contra* «Поле зору: твори молодих композиторів». На відміну від оригінальної п'єси Дж. Кейджа, яку можна виконати на будь-якому інструменті, «*Re: 4'33"*» С. Вілка має чітко визначений інструментальний склад — альтова флейта, альт, туба та фортепіяно. Вибір цих інструментів був обумовлений тогочасними можливостями ансамблю *Sed Contra*.

Ключем до розуміння ідеї твору є його назва. Очевидно, що позначка «*4'33"*» є відсиланням до твору Кейджа. Знаком *Re:* у віртуальному листуванні позначають лист-відповідь, де *Re* є скороченням від *Reply*. Після цих двох літер має бути зазначена тема листа. З іншого боку, *Re* може бути витлумачене у сенсі *In the matter of* або *On the subject of*, тобто як початковий зворот речення, у якому порушується певне питання (тут *Re* є похідним від лат. *Res /річ/*). У такому вигляді ця позначка використовується у діловому, формальному листуванні. Отже, назва твору Сергія Вілки може бути прочитана як «Відповідь Джону Кейджу на його твір «*4'33"*» або як «Із приводу *4'33"*». І хоча в обох випадках, у центрі — ідея відповіди, між ними все-таки є відмінність. У першому випадку маємо певне проти- або зіставлення позицій

[12] Детальніше див. : Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество / Е. Григоренко. Киев : Музична Україна, 2012. — С. 72–73.

[13] Сергій Вілка (1987) — композитор, флейтист, диригент. Як виконавець здійснив понад 100 світових та українських прем'єр творів сучасних композиторів. Автор інструментальних творів, був співавтором низки оперних проєктів.

композиторів — як результат отримуємо два бачення того, як можуть бути художньо вирішені 4 хвилини 33 секунди часу. У другому випадку це радше епізод роздуму на ширшу тему. Сам роздум залишився за кадром, тоді як на загал було представлено лише один його фрагмент, що стосувався «тихої п'єси» Дж. Кейджа. Обидва ці тлумачення є актуальними для твору. Якщо розглядати п'єсу С. Вілки поза контекстом його творчости, то маємо відповідь — відмінне від Дж. Кейджа бачення змістового наповнення часового відрізка у 4 хвилини 33 секунди. Якщо у Дж. Кейджа це не підготовлені, випадкові звуки, у найкращому випадку звуки тіла слухача (биття серця, дихання тощо), то в п'єсі С. Вілки всі аспекти музичної композиції, як-от метроритм, темп, звуковисотність, паузи, гармонія, тембр, форма, — визначені і чітко зафіксовані. Предметом п'єси С. Вілки є не питання якостей тиші[14], а питання взаємодії людини із часом (суворо лімітованими часовими межами). У такий спосіб С. Вілка актуалізує відомі слова Ігоря Стравінського, що феномен музики існує задля того, аби впорядкувати все, що існує, та «насамперед відносини між людиною та часом». Його реалізація потребує, на думку І. Стравінського, єдиної умови — визначеної побудови[15]. Саме цього і прагне у своїй п'єсі С. Вілка — завершености, упорядкованости, визначености, інваріянтности, що простежується хоча б на рівні складу ансамблю, тоді як п'єса Дж. Кейджа передбачає саме багатоваріянтність в усіх аспектах, окрім часу.

У своїй композиції С. Вілка не прагне розірвати зв'язок із різними художньо-естетичними напрямами музики XX століття. У творі вчувається близькість до засад музичного експресіонізму, до стилістики музики Дьорда Лігеті, Альфреда Шнітке тощо. Як і Дж. Кейдж, С. Вілка шукає нове звучання, експериментує з нетрадиційними прийомами гри на інструментах, прагне надати звуку певної самовизначености. Утім його прагнення радше лежать у руслі загальних тенденцій музики другого авангарду, аніж мотивовані американським експериментатором. Із цього погляду твір С. Вілки є альтернативою творові Дж. Кейджа, а не розвитком його ідей. Для українського композитора було важливим дотримання формальної сторони кейджевого твору, насамперед суворого часового обмеження, яке є ніби рамкою або кліткою, що замкнула у собі розгортання умисно вчинених волею композитора звуків, пауз, ритмів та гармоній. Окрім збереження формальної сторони твору Дж. Кейджа, іншого прояву складових його музичної поетики у п'єсі С. Вілки немає.

[14] Це не означає, що тиша відсутня в п'єсі. Вона є і чітко зафіксована паузами, але в цьому контексті вона використовується як засіб структурування твору.

[15] Stravinsky I. An Autobiography / I. Stravinsky. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1962. P. 54.

Утім цікаво, що у нього є інший твір, також пов'язаний із фігурою та творчістю Дж. Кейджа. Це фортепіянна мініатюра «*Meditation on the joHn CAGE's name*», створена С. Вілкою 2012 року. Своїм витонченим, колористичним (навіть імпресіоністичним) звучанням цей твір нагадує такі фортепіянні роботи Дж. Кейджа, як уже згадані раніше *Dream* та *In a Landscape*. Утім, С. Вілка не використовує кейджеву техніку гами, в якій ці твори були написані. Композиційною ідеєю його твору стала форма варіяцій на мелодичні та гармонічні комплекси, складені з музичних тонів, «прихованих» в англомовному написані імені та прізвищі Дж. Кейджа[16]. У підсумку твір набув рис своєрідної музичної медитації на ім'я композитора, про що й було заявлено в назві цього фортепіянного твору.

Медитація третя: Віталій Вишинський

Зовсім по-інакшому була почута та осмислена творчість Дж. Кейджа автором цієї статті[17]. Отриманий досвід взаємодії з музикою та ідеями американського композитора, зокрема досвід прослуховування його п'єси «*4'33"*», стали бекґраундом твору «*CAGE: Meditation on strings and beyond them*» для скрипки і фортепіяно, написаного у 2014 році. Висвітлимо низку його особливостей.

Назва твору є ключем до його інтерпретації. З одного боку, вона відсилає слухача до фігури Джона Кейджа, оскільки слово *CAGE* є оригінальним написом його прізвища. З іншого боку, назва має налаштувати на певний роздум, адже саме так перекладається з англійської слово *meditation* (від лат. *meditatio* — роздум). Отже, маємо роздум, темою якого є фігура і творчість Джона Кейджа.

Іншою важливою думкою, що криється у назві, є те, що роздум здійснюється за посередництва струн інструментів та має на меті якісну трансформацію — вихід за межі означеної теми, її подолання, що виражено у словосполученні *beyond them* (поза ними — струнами). Це тлумачення посилюється іншим прочитанням слова *CAGE*, а саме у сенсі «клітки» (з англ. *cage* — клітка). У такому розумінні важливою є імпліцитно закладена у цьому слові ідея певної обмеженості, окресленості, визначеності.

Кожна літера слова *CAGE* може бути розглянута як складова системи буквеного позначення музичних тонів, де *C — до, A — ля, G — соль, E — мі.* Про подібний підхід вже йшлося вище, але в цьому випадку означені звуки

[16] Про те, як ці тони «віднаходяться», йшлося раніше, у нарисі про сонату С. Луньова.

[17] Віталій Вишинський (1983) — композитор, викладач, лектор, піаніст. Автор камерно-інструментальних та оркестрових творів, вокальних циклів, театральної музики. Лавреат премії ім. Левка Ревуцького.

не є матеріялом, з якого виросте тематизм твору, а своєрідними структурними маркерами, що позначатимуть кути клітки, якою постає творчість і фігура Кейджа.

Отже, у назві «запакована» низка ідей, як-от: постать і музика Джона Кейджа; роздум; обмеженість; зміна якости та вихід за межі окресленого; чотири літери, які мають музично-звукові еквіваленти та водночас можуть слугувати певними маркерами. Свій розвиток вони отримують уже безпосередньо в композиції, звучанні та графічній фіксації твору. Посиланням до творчости Дж. Кейджа є авторська рекомендація щодо виконання твору за той самий час, що й «п'єса тиші» Кейджа — чотири хвилини та тридцять три секунди. Іншим місточком є епізоди тиші на початку та в кінці твору. П'єса розпочинається тактом, який не містить жодного звуку, натомість повністю заповнений павзами. Обрані тривалості павз укупі з метром втілюють ідею візуалізації числа чотири та трійок. Схожий смисл та графічне оформлення має й останній такт твору, але на відміну від початкового, тут числа уявлені як комбінація чотиридольного та тридольного розмірів. В обох випадках важливим є звершення ідеї тиші, утім її якість є різною: на початку це тиша, що породжує звуки, тоді як завершальна тиша їх поглинає.

Безпосереднім посиланням до творчости Дж. Кейджа стало використання у творі цитат з його «*Лекції про Ніщо*» (*Lecture on Nothing*) та неточної цитати початкових тактів першої п'єси циклу для скрипки та клавішного інструменту «*Six Melodies*» (1950). Це було зроблено, щоб створити відчуття «присутности»[18] Джона Кейджа — спочатку мовчазного, але під тиском тиші ніби змушеного промовляти словами і музикою.

А як щодо ідеї клітки та її меж? У творі вона реалізується через лімітовану тривалість п'єси (чотири хвилини та тридцять три секунди). Твір поділяється на чотири нерівних блоки, тривалість яких обумовлена чітко позначеною швидкістю виконання. Якщо точно дотримуватися авторських темпів, музичне розгортання твору завершується відповідно до встановленої часової межі. Так має бути в ідеалі, утім жива виконавська практика неодмінно внесе свої корективи, адже досягнути точного дотримання зазначених темпів та їхньої флуктуації складно. Тому не виключається можливість спокійнішого виконання, а відтак довшої тривалості твору. Тоді проміжок у чотири хвилини та тридцять три секунди справді стає своєрідною рамкою, межі якої розширює та долає воля виконавців. Ідея виходу за окреслені межі має й інші шляхи реалізації. Твір постає як цілісна будова із внутрішнім членуванням

[18] У творі процитовані такі фрагменти з лекції: «*I am here, and there is nothing to say*»; «*What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking*»; «*Nothing more than nothing can be said*» (Cage J. Lecture on Nothing // Cage J. Silence. Lectures and writings. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. — P. 109, 111).

на чотири розділи. Маркерами початку кожного є звуки *до, ля, соль, мі,* на що вказано безпосередньо у партитурі відповідними музичним звукам латинськими літерами — *C, A, G, E*. Така будова твору повертає до ідеї клітки або рамки (сторонами якої є вказані звуки), обмеженої з обох боків тишею. Квінтесенцією ідеї закритого, детермінованого простору стає четвертий розділ п'єси, де гармонічний та інтонаційний склад партій скрипки і фортепіяно постає виключно із цих чотирьох звуків. Подолання звуковисотної детермінованости, її нівелювання та вихід за встановлені межі відбуваються завдяки грі *glissando* безпосередньо на струнах рояля та поступовому послабленню натягу струни G у скрипки. В останньому випадку вихід за межі виконаний в прямому сенсі, адже перетинається нижня межа скрипкового діяпазону. Відтак прийом гри на струнах роялю є виходом за межі традиційного способу гри виключно на клавішах. Важливо, аби звуковий шлейф не було «обрубано», щоби звуки «повисли» та тривали до повного їхнього згасання. Таким чином, роздум метафорично виходить за межі струн музичних інструментів. Водночас підводиться риска під «об'єктом» медитації — творчим феноменом Джона Кейджа: отримавши наприкінці своє ясне вираження, він розчиняється у вирі звуків і поглинається всеосяжними Тишею та Ніщо.

Медитація четверта: Альберт Саприкін

Наостанок розглянемо твір Альберта Саприкіна[19] «*In Cage*» для скрипки і клавішного інструмента, створений у 2015 році.

Назву твору можна інтерпретувати по-різному — «В Кейджі» або «У клітці»[20]. Обидва варіянти є важливими для розуміння авторських інтенцій. Назвою «В Кейджі» композитор указує на стильову модель, що була для нього орієнтиром під час роботи над твором — творчість Дж. Кейджа. І справді, низкою ознак п'єса А. Саприкіна нагадує п'єси з циклу Дж. Кейджа «*Six Melodies*»: в обох випадках маємо п'єси невеликої тривалости, нескладні для виконання, доступні слухачеві. Окрім того, в обох творах той самий інструментальний склад — скрипку та клавішний інструмент.

Назвою «У клітці» композитор міг указати на деякі особливості організації твору — побудову невеликих замкнених структур (двотактів), заповнених рядом з 12-ти звуків, що підштовхує до думки про використання серійної техніки письма. Утім А. Саприкін не дотримується серійних правил, порушуючи порядок появи звуків. У підсумку він узагалі відмовляється від

[19] Альберт Саприкін (1990) — композитор, музичний менеджер, співзасновник платформи Kyiv Contemporary Music Days. Автор музики різних жанрів і напрямів.

[20] У цьому випадку перед словом *Cage* мав би бути означений або неозначений артикль, але вони відсутні. Тоді можливо, композитор тлумачить слово *cage* як дієслово *to cage* — саджати в клітку або тримати щось/когось замкненим.

серійного підходу на користь вільного музичного розгортання. Тим самим він долає обмеження, що накладала на нього ця техніка письма.

П'єса А. Саприкіна видається спеціяльною композиторською вправою, спрямованою на те, аби відкритися новому досвіду та звільнитися з клітки буквального наслідування настанов авторитетів, навіть таких великих як Дж. Кейдж.

Висновки

В 1980 році Джон Кейдж, відповідаючи на питання про вплив його музики на інших, виразив переконання, що людина може написати лише власні твори, навіть тоді, коли думає, що мали місце якісь впливи[21]. Саме такими особистісними, власними композиціями й виявилися розглянуті в статті твори чотирьох українських композиторів. Попри різний зв'язок з музичною поетикою Дж. Кейджа, всі ці твори є проявом суб'єктності їхніх авторів на рівні як форми, так і змісту. Ідеї, музичні звучання, літературні тексти, композиційні техніки Дж. Кейджа, які безперечно мали вплив на цих композиторів, не стали кліткою, що обмежувала їхню винахідливість, а виявилися засобом знаходження нової музичної виразности, нових форм, нових образів, інакших себе. Дослідження музичного феномену Дж. Кейджа виявилося для них не обмеженням себе як композиторів, а знаходженням нового напрямку власного музичного мислення. Це дуже суголосно баченню Джона Кейджа, що метою митця є знаходження способів, аби звуки стали самими собою, адже тоді свідомість людей, що їх створюють та відтворюють, відкриється новим неочікуваним можливостям[22]. Тому залишається сподіватися, що і для слухачів ці, інспіровані творчістю Дж. Кейджа, твори українських композиторів стануть інструментом чи вправою, щоб розширити межі власного музичного досвіду, відкривши щось нове та захопливе в собі та навколишньому світі.

[21] Kostelanetz R. Conversing with Cage / R. Kostelanetz. New York, London : Routledge, 2003. — P. 211.

[22] Kostelanetz R. Conversing with Cage / R. Kostelanetz. New York, London : Routledge, 2003. — P. 44.