

■ УДК 781.22:78.071.1 КЕЙДЖ ДЖ.

Н. О. Рябуха, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ОНТО-СОНОЛОГИЯ ЗВУКОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ДЖ. КЕЙДЖА

Розглядаються особливості звукомузичної свідомості культури другої половини ХХ ст. в контексті нової онтології звукового образу світу. Надається обґрунтування онто-сонологічного підходу до вивчення звукообразного мислення Дж. Кейджа, що відображає специфіку звуковідчуття митця крізь призму концептів звука й образу інструмента. Вивчено процеси і тенденції формування концепції Дж. Кейджа «all sound music», що передбачають «омузичнення» акустичних подій навколишнього середовища, усвідомлення безмежних можливостей репрезентації світу у звуковому образі препарованого фортепіано.

Ключові слова: звук, звуковий образ світу, звуковий образ фортепіано, звукообразне мислення, звуковідчуття, звукомузична свідомість культури.

Н. А. Рябуха, кандидат искусствоведения, доцент, докторант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОНТО-СОНОЛОГИЯ ЗВУКОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ДЖ. КЕЙДЖА

Рассматриваются особенности звукомузыкального сознания культуры второй половины ХХ в. в контексте новой онтологии звукового образа мира. Предлагается обоснование онто-сонологического подхода к изучению звукообразного мышления Дж. Кейджа, отражающего специфику звукоощущения композитора сквозь призму концептов звука и образа инструмента. Изучены процессы и тенденции формирования концепции Дж. Кейджа «all sound music», которые предполагают «омузыкаливание» акустических событий окружающей среды, осознание безграничных возможностей репрезентации мира в звуковом образе препарированного фортепиано.

Ключевые слова: звук, звуковой образ мира, звуковой образ фортепиано, звукообразное мышления, звукоощущение, звукомузыкальное сознание культуры.

N. O. Riabukha, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral Student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ONTO-SONOLOGY OF SOUND-IMAGINATIVE THINKING BY J. CAGE

The author considers the features of the sound-music consciousness of culture in the second half of the twentieth century in the context of the new ontology of the sound image of the world. The article proposes the substantiation of onto-sonological method of studying J. Cage's

sound-imaginative thinking which reflects the specific features of the composer's tone perception from the perspective of the concepts of sound and image instrument. The paper deals with the exploration of the processes and tendencies of formation of the conception of J. Cage's «all sound music», which suggests «music coverage» of acoustic events in the environment, awareness of the infinite possibilities of representing the world in the sound image of the prepared piano.

Key words: sound, sound image, piano sound image, sound-imaginative thinking, tone perception, sound-music consciousness of culture.

Постановка проблеми. У музичному мистецтві США ХХ ст. відбулася активна фаза експерименталізму, що супроводжувалася калейдоскопічною зміною стильових новацій. Після Е. Вареза, котрому вдалося розширити виразову та звукову колористику, надзвичайно новаторськими досягненнями відзначилася творчість Ч. Айвза, Г. Коуела, Дж. Крамба й особливо Дж. Кейджа. Радикальні зміни у сфері музичної мови, засобів виразності, у системі музичних жанрів і форм трансформували загальноновизнані принципи звукообразного мислення, що розширили уявлення про «мистецтво звуків». Прагнучи не обмежуватися традиційними мовленнєвими засобами, авангардисти зверталися до нових «звукових технік» композиторського письма різних стильових спрямувань. Цей процес супроводжувався пошуками альтернативних джерел звукового матеріалу, залученням традиційних і винайденням нових музичних інструментів з використанням акла-сичних прийомів гри.

Творчість Дж. Кейджа репрезентує нову онтологію звукового образу світу в контексті музичної культури ХХ ст., сформовану на ґрунті нових принципів звукопізнання та звуковідображення дійсності, об'єднаних загальною ідеєю експерименталізму та розширенням художньо-акустичного потенціалу інструмента. Отже, актуальність дослідження звукообразного мислення митця зумовлена звукомузичною свідомістю культури і, відповідно, зміною провідних парадигм методології аналізу Новітньої музики. У зв'язку із цим пропонуємо застосування онто-сонологічного підходу до вивчення специфіки концептуальних настанов трансформації засадничих механізмів музичної творчості ХХ ст. на прикладі творчості Дж. Кейджа.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну роль у виявленні феномена композиторської індивідуальності Дж. Кейджа відіграють дослідження Ю. Холопова [10], С. Павлишин [6], М. Переверзевої [7], О. Григоренко [4], К. Зенкіна [5], А. Тимошенко [9], у яких розкриті проблеми мистецької особливості й творчої самотності митця. Але слід зазначити, що в цих працях не порушувалася проблема пізнання онто-сонологічного змісту та значущості звукообразного сприйняття

й відтворення дійсності, які зумовили новаторські пошуки композитора у сфері трактування звука та образу фортепіано.

Мета статті — розкрити онто-сонологічну специфіку звукообразного мислення Дж. Кейджа, що відображає особливості нового звуковідчуття світу крізь призму концептів звука й образу інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для виявлення специфіки звукообразного мислення Дж. Кейджа розкриємо сутність онто-сонологічного підходу до вивчення музичних феноменів. Його поява зумовлена прагненням знайти загальну закономірність еволюції самосвідомості музичної культури, що розкриває глибинний онтологічний смисл — взаємозв'язок духовного світу людини зі звуковим Буттям. Розуміння цього зв'язку відбулося через усвідомлення звука-тону як «першоатома» музичного Буття/творення/мислення. Функціонально-структурне моделювання художньої цілісності (Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Ю. Холопов), семіотичний опис засобів музичної виразності (Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Холопова), систематизація жанрових і стильових засад музичної творчості (С. Скребков, В. Медушевський, Є. Назайкінський) здійснюються на основі переосмислення самої онтології музичного звука та пов'язаних із цим способів звукообразного відображення смислової моделі світу. Онто-сонологічний підхід зумовлений міждисциплінарним поняттєво-категоріальним синтезом двох наук — онтології та сонології культури. Нова онтологія звукового образу світу в музичній культурі ХХ ст. свідчить про формування нових орієнтирів звукотворчості митців і когнітивних обріїв самосвідомлення та самопізнання духовного досвіду особистості. Сонологія культури в контексті культурології, соціології, гуманітаристики як метасистемне пізнання виявляє світомоделююче, символічне та семантичне значення звука в структурі філософської моделі світу. «Звуковий зріз» вивчення життєтворчості людини в соціумі вможливує перспективи осмислення специфіки формування звукомузичної свідомості культури.

Онто-сонологічна специфіка дослідження звукообразного мислення Дж. Кейджа пов'язана з поняттям звуковий образ. Звуковий образ музичного твору можна розуміти як гештальт, цілісне розмаїття звукообразних уявлень, закодованих у багатовимірній структурі музичного тексту, що корелюється із психо-семантикою творчої особистості й звуковими архетипами як символами (метазнаками) звукомузичної свідомості культури. Звуковий образ в онтологічному статусі детермінується різними типами сприйняття — зовнішніми та внутрішніми каналами звуковідчуття світу: акустичним, візуальним, кінестетичним (або сенсорно-тактильним) і ментальним.

Звукообразне мислення — це процес звукоінтонаційного споглядання/переживання, що передбачає цілісне бачення майбутнього твору. Воно ґрунтується на одномоментному поєднанні слухо-зорових, психо-моторних, просторово-об'ємних і рухово-тактильних звуковідчуттів, які в процесі інтонаційного розгортання перетворюються на емоційно-значеннєвий образ звучання. «Звертаючись до твору, — вважає С. Вартанов, — піаніст своїми руками на клавіатурі, зазвичай, чітко відчуває епоху, у яку він був створений» [3, с. 108]. Звуковий зміст музичного твору репрезентує не лише предмет суб'єктивних рефлексій, а й віддзеркалює «живу плоть» багатовимірною буття, регламентовану онто-сонологічними настановами звукообразного сприйняття світу.

Нова концепція Дж. Кейджа «all sound music», що передбачає «омузичнення» акустичних подій навколишнього середовища, виявила безмежні можливості композитора акустично візуалізувати світ у звуковому образі. Композитор як носій творчих ідей і духовних смислів сучасної культури прагнув, щоб музика «слугувала засобом і умовою винайдення й розгортання сущого, для чого необхідно приймати всі звуки природи, які щохвилино супроводжують нас» [7, с. 12].

Авангардизм декларував відмову від будь-якої літературної сюжетності, генеруючи маніфести, концепції та теорії, що ґрунтувалися на інтелектуальній грі абстрактного уявлення. У процесі «визволення звука», обстоювання права створювати музику з будь-якого «смыслу, замкненого у звуці», на будь-якому інструменті чи «звуковому агрегаті» у творчості Дж. Кейджа відкрилося нове відчуття звукофери Землі — гіперсенсубелізоване звуковідчуття. Поняття «*hyper-sensibilisation*» у розумінні Ж.-Ф. Ліотара [2, с. 105] а priori позначає позасвідомий процес сприйняття звукової матерії (*sonorous matter* — частота, тривалість, ритм, тембр, висота, амплітуда коливання), що передує асоціативним зв'язкам. Важливим є усвідомлення зміни форми сприйняття звука стосовно свідомості суб'єкта. Музика стає «чистою звуковою матерією», у якій «немає нічого, окрім відношень між інтенсивностями, тембрами та тривалостями» [1, с. 44]. Мета сучасного композитора — не лише створення нової форми, а максимальне розкриття, «оголення», «перевершення» темброколеристичних властивостей звукового матеріалу.

Звукообразне мислення відбувається поза межами асаф'євської структури «i:m:t». «Переродження музики з мистецтва тонів у музику звукових барв» (згідно з висловом І. Шабунової) потребує формування сприйняття окремого тону як звукової структури, яка відповідає принципам структуралістського бачення світу (відповідно до поглядів Ф. де Сосюра, Р. Барта, М. Фуко) — реконструювання нової

дійсності як смислової моделі буття, поданої в єдності автономної значимості її елементів.

Музичний твір сприймається як звукова подія (*sonorous event*, за Ж.-Ф. Ліотаром, або «*Theatre Píeso Кейджа*», «*Musique Kagel*»), що позбавляє музичне переживання/сприйняття наративної функції значень, слухових відчуттів і стереотипів. В експерименталізмі позначилися дві тенденції — прагнення до звукового нюансування, тяжіння до контролю над усіма акустичними процесами, а також автономність звукових подій, що увиразнюється через поняття контонації (за І. Мацієвським). Континуальність змін параметрів звучання — безпосереднє відображення звукових уявлень експериментальних творів на рівні інтонаційних зв'язків. Звук, що має мікротоновий компонент, як відомо, зумовлює подолання меж темперованої системи. Тому вирішальне значення мають не звуковисотні відношення, а акустичні, темброво-колеристичні та просторові параметри звучання:

1) акустичні — відбивають психологічні та когнітивні настанови звукосприйняття та музичного слухання, на основі яких створюється цілісний звуковий образ світу;

2) темброво-колеристичні — зумовлені спектрально-обертоновими якостями звукової матерії та темброво-інструментальним способом звукодобування і фоноартикуляції;

3) просторові — регулюють звукові співвідношення в рельєфно-фоновій структурі звукового образу (фактурно-регістрове розміщення тембрових комплексів, співзвуч), розподілення енергії, частоти й маси тонової структури звука (тонову насиченість звукових подій, темброколорит) та їх вплив на закономірності сприйняття й виконавської репрезентації.

Специфіка звукообразного мислення Дж. Кейджа відбиває зміну феноменології слухового сприйняття/уявлення, оскільки базується на «складному та комплексному сприйнятті музичних подій» (за визначенням Дж. Кейджа), зумовленому синестезіологічним осмисленням звукового простору. Сакральньо-метафізичний рівень музичної самосвідомості композитора виявляє холістську (від грец. «холос» — цілісне, єдине) метапарадигму музичного мислення [8], яку становить триелементний логосний принцип — *ontos* — *sonos* — *logos* (буття — звук — мислення). Залучення феномену звука — трансцендентного «Принципу-Джерела» (за висловом К. Штокгаузена) — до суб'єкт-об'єктної системи музичного мислення виявляє позаіндивідуальний (*inhuman*), трансцендентний, метафізичний вимір музичного смислу як свідчення присутності Іншого («набуття Іншого») в духовно-матеріальній сутності твору. Безумовно, це відкриття засвідчує перехід музики в нову якість, формує інші критерії, що трансформують

ціннісну семантику звукового образу світу, втілену в сонорно-алеаторних творах.

Фактори, що вплинули на трансформацію звукового образу світу, такі: експерименталізм, інтелектуалізм, нігілізм, революційний пафос, провокаційний дух епох, пошук філософських основ буття та творчості в різних художньо-стильових напрямках (урбанізм, футуризм, конструктивізм, концептуалізм) та релігійних концепцій (дадаїзм, дзен-будизм), акумуляція та поєднання різноетнічних явищ культури — європейської, південноазійської, африканської, латиноамериканської. Поряд із футуристичними, раціоналістично-конструктивістськими поглядами в експерименталізмі існувала й інша спрямованість щодо розуміння онтологічної сутності музичного звука, пов'язана з переживанням його як процесу — народження соноімпульсу, його вібрація та згасання в тиші. Говорячи про нову звукомузичну свідомість, американський композитор Г. Кауелл наголошував на тому, що «нова свідомість тону» підкреслює кардинальні відмінності від західноєвропейської концепції звука, яка ґрунтується на ідеї тон-психології та розглядає звук-тон як «фонологічну одиницю» (О. Нікітенко). В умовах звукового простору американської культури відчувається близькість композиторів до орієнтального (позаєвропейського) звуковідчуття [9, с. 46]. Тому Дж. Кейдж неодноразово наголошував на тому, що джерело звукового матеріалу необхідно шукати в навколишньому середовищі. Звук існує сам по собі, разом з іншими першоелементами втілює внутрішню сутність буття.

З одного боку, своєрідність звукообразного мислення Дж. Кейджа як композитора-концептуаліста зумовлена поліетнічною специфікою звукового середовища, у якому співіснують різні національні й етнічні культури. В американській музичній культурі авангарду першої половини ХХ ст. (під впливом футуризму) відчувалася зацікавленість композиторів відкриттями нових способів репрезентації звукового образу світу позаєвропейськими цивілізаціями. З іншого боку, чутливість до звукового середовища — від звуків природи до звучання урбаністичного міста — є першопричиною експериментів Г. Кауелла, Дж. Кейджа Е. Херрісона. Наприклад, Дж. Кейдж прагнув створити нові звукові ландшафти, що відповідали футуристичній меті озвучити й образно відтворити весь навколишній світ. Культ звукового експерименту, переважання трансценденталізму, інтуїтивного начала у вирішенні творчих завдань стали головними ознаками музичної свідомості американських композиторів різних поколінь.

У творчості Дж. Кейджа відчувається «американський дух», що своєрідно віддзеркалив трансцендентний принцип «довіри собі», своїй творчій інтуїції в моделюванні власної концептосфери й філософії

звукового макрокосму. Прагнення «стенографувати» буття «звукового соціуму» відрізняло новації Дж. Кейджа від інших композиторів. Звільняючи свою свідомість від «художнього смаку», нав'язаного попередньою культурою, а також від власних психологічних інтенцій, композитор-експерименталіст здійснює інтуїтивні дії, результати яких неможливо передбачити. Дж. Кейдж лише внутрішньо уявляє майбутню звукову ідею як винахід, певний можливий шлях відмежування від традиційних рішень. Властивий експерименталізму потяг осмислити звук як самостійну та самоцінну субстанцію — творча позиція, що пояснює немало новаційних відкриттів і в сучасній практиці.

Постать композитора трактується так: винахідник нових інструментів, майстер, котрий удосконалює існуючі інструменти, та «колекціонер звукових ефектів» (вислів Дж. Кейджа), які допомагають реалізувати надлюдське звуковідчуття світу. Винахід інструмента, його реконструкція або модифікація стають важливою складовою творчого процесу композитора. «Препароване фортепіано» Дж. Кейджа є результатом пошуку особливих звукових ефектів, що не обмежуються рівномірно темперованим строем інструмента й уможливають відтворити потрібний звуковий образ — «африканський колорит», як, наприклад, у танцювальній композиції «Вакханалія».

Метод композиції Дж. Кейджа — «інтуїтивно-імпрізаційний» [4, с. 17] з домінуванням новаційних принципів фрагментації, репетитивності та комбінаторики. Важливу роль у розробленні авторського методу композиції відіграли загальнокультурні ідеї конструктивізму та футуризму, які позначилися на: структурній чіткості та заданості форми; розширенні інструментальної звукоsfери, що відповідають урбаністично-футуристичному мисленню — «омузичненню» різноманітних акустичних подій навколишнього звукового середовища; домінуванні ритмо-ударного та шумового аспектів у трактуванні звукообразу фортепіано; зверненні до архаїчних традицій музикування (синкретизму гри, співу, танцю).

Усе це стало основою концепції «усезвученневої музики» Дж. Кейджа. Під музичним інструментом розуміється будь-яке «звучне тіло», зокрема не тільки успадковані від футуристів релікти урбаністичної цивілізації (мотори, електричні дзвінки, друкарські машинки, пропелери, паровозні та автомобільні гудки), але й озвучені побутові предмети (меблі, книги, папір, вікна, стіни, двері та ін.).

Ідея розкриття звукового потенціалу предмета побуту вплинула на сприйняття Дж. Кейджом музичного інструмента, який також мислиться як «джерело звучання» (sound source). Музичний інструмент є звуковою конфігурацією, у якій будь-яка складова конструкції може

бути джерелом звучання — корпус, внутрішні механізми, смичок, клапанні механізми, сурдина, мундштук тощо.

Долучення позамузичного до сфери виконавської діяльності відображає одну з найхарактерніших особливостей експериментального мислення — це винахід індивідуальної композиторсько-виконавської техніки гри на музичному інструменті, позбавленої стереотипів тієї культури, у якій цей інструмент раніше функціонував. Власні дослідження звукових якостей і виражальних можливостей інструмента набувають більшого значення, ніж уміння відтворювати ті чи інші артикуляційно-динамічні прийоми, зумовлені традицією. Подібне «порушення» норм традиційного трактування звукообразу інструмента особливо помітне під час звернення до етнічних традицій, коли він по суті втрачає свій темброво-національний колорит, перетворюючись на «поле звукових можливостей» (С. Губайдуліна). Дух незалежності від канонів виконавської традиції з особливою наочністю постає в способах трактування роаяля, який у Дж. Кейджа є відкритим для будь-яких модифікацій і експериментів.

Розширення звукообразу інструмента зумовлене світоглядними орієнтирами композитора, котрий реалізував ідеєю космізму — тяжіння до всеохоплюючого багатозвуччя Всесвіту. Для вираження ідеї вищого порядку духовної реальності необхідне винайдення індивідуальної техніки письма й інструментальної лексики. Новаторство Дж. Кейджа пов'язане з прагненням запозичити інструмент з іншого культурного середовища або винайти раніше не відомий чи трансформувати існуючий немусичними засобами, що відповідає концепції твору. Переосмислення інструментальної природи музики як звукового феномену іноді зводилося до того, що «немусичні інструменти» як звукові об'єкти збагачують палітру інструментальних фарб. Наприклад, експериментування з нетрадиційними прийомами звукодобування зумовлює нові звукообразні амплуа фортепіано: ординарне, препароване, розширене, мікроінтервальне (за класифікацією В. Радвиловича). Серед існуючих в американській культурі різновидів фортепіано (мікроінтервальне чвертьтонове фортепіано, винайдене І. Вишнеградським, або струнне фортепіано Г. Кауелла) Дж. Кейджа зацікавила ідея створити «підготовлене» або «препароване» фортепіано, що пов'язано з відтворенням африканського колориту для виконання сольного танцю. Для препарації композитор використовував металеві шурупи, цвяхи, пластини, дерев'яні предмети, папір тощо. Концепція препарованого фортепіано належить американській школі композиторів-експерименталістів, котрі також мали на меті пристосувати «звуковий організм» (інструмент) до потрібного образу звучання.

Фортепіано, що слугувало для Дж. Кейджа «інструментом його первинних проб», «джерелом необмежених тембрових експериментів» [4, с. 63], є найважливішим об'єктом звукового експериментування, спрямованого на пошук нових технік та технологій, методів і прийомів композиції, способів їх виконавської репрезентації й інтерпретації. Трансформуючи традиційну клавішну геометрію темброво-акустичного простору фортепіано, Дж. Кейдж здійснив прорив у сфері позамузичних нетрадиційних джерел, ритмів та звучань навколишнього середовища. Результатом звукового експерименту Дж. Кейджа стало підтвердження думки про те, що фортепіано є дійсно універсальним інструментом, який увиразнює безмежну кількість прийомів, способів вираження звукообразного сприйняття дійсності. Звукообраз препарованого фортепіано збагачує значення артефакту суто європейського мистецтва, оскільки увиразнює слуховий досвід композитора, набутий з ландшафту різних культурних середовищ.

Ударно-шумова інструментальна сонорика позначилася і на концепції звука у творчості Дж. Кейджа, котрий трактує інструментальний звук як звук-тон, звук-шум, звук-ілюзію. Звукова матерія — це складний комплекс взаємодії музичних тонів, шумів та призвуків, які об'єднуються в цілісний акустичний образ. Звук є амбівалентною автономною одиницею звукової матерії, головною дійовою особою у звуковому театрі, що розгортається перед слухачами. Тому і поняття звукообразу набуває значення філософського концепту.

Якщо концепція звука-тону продовжує спадкоємний зв'язок із темперованим строем то звук-шум протистоїть інтонаційно-перцептивній естетиці звукообразного мислення. Звук-шум виокремлює акустичні, ритмічні формоутворюючі параметри звучання з фіксованою та нефіксованою звуковисотністю. Поява концепту звука-ілюзії віддзеркалює перелом у свідомості композитора, що відбувався протягом 1942–1951 рр. у зв'язку з особистісною драмою, зверненням до східної філософії (Індії та Китаю). Абстрактна образність багатьох фортепіанних творів («Викинуте як непотривожене», «Недосяжна пам'ять», «Небезпечна ніч», «Причина неспрофокуваності», «Спонтанна земля») свідчить про усвідомлення метафізичного виміру звуковідчуття дійсності. Саме фортепіано стало в період творчої кризи зосередженням креативної активності композитора [4, с. 61], що характеризується новачійними ідеями в ритмічній, темброво-інструментальній сферах.

Висновки. Інтерпретація звукового образу світу як смислової моделі, що сформувалася в класико-романтичному мистецтві, трансформується в Новітній час. Спостерігаються розширення меж психоакустичного сприйняття дійсності, а також оновлення засад інструменталізму як способу репрезентації та комунікації в соціокультурному

середовищі. Усвідомлення звука як першоджерела буття (у єдності макро- та мікросвітів) позначилося і на розширенні темброво-акустичного потенціалу музичного інструмента. Це підтверджують творчі новації Дж. Кейджа, у яких реалізувалися новітні орієнтири звукотворчості другої половині ХХ ст. В умовах стильового плюралізму та зміщення акцентів на творчо-виконавський процес звуковий образ набуває значення метаструктури, що відображає ідею багатозвучної множинності звукового Буття в авторській концептосфері. Новий онтологічний статус музичного звука, не обмежений темперованим строем, зумовлений пошуками вищого сенсу звукового буття, сприйняття й виконавського відтворення, що увиразнює символічне відображення взаємозв'язку людини зі Світобуттям.

Онто-сонологічний вимір звукомузичного буття у творчості Дж. Кейджа вможливило осягнення смислових орієнтирів звукотворчості композиторів наступних поколінь (наприклад, Л. Ноно, Д. Лігеті, В. Сильвестрова, С. Губайдуліної та ін.), що є перспективою подальших наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Lyotard J. A Few Words to Sing: «Sequenza III» Luciano Berio's / J. Lyotard // *Musique en Jeu*. — 1971. — № 2. — P. 30–44.
2. Lyotard J. *Libidinal Economics* / J. Lyotard. — Bloomington: Indiana University Press, 1993. — 275 p.
3. Вартанов С. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова / С. Вартанов. — М. : Изд-во «Композитор», 2013. — 576 с.
4. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество / Е. Григоренко. — Київ : Муз. Україна, 2012 — 226 с.
5. Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры / К. Зенкин // *Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского* : сб. ст.; Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. — М., 2004. — С. 67–79.
6. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посібник / С. Павлишин. — Львів : БаК, 2005. — 232 с.
7. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М. Переверзева. — М., 2005. — 21 с.
8. Просняков М. Парадигма сферы в творчестве К. Штокгаузена // *Ad musicum*. К 75-летию со дня рождения Ю. Холопова : статьи и воспоминания [под. ред. В. Холоповой]. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2008. — С. 48–59.
9. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины ХХ века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Тимошенко. — СПб., 2004. — 254 с.

10. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX в. / Ю. Холопов // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского : сб. ст. [К 90-летию со дня рождения]. — М., 2004. — С. 79–90.

References

1. Lyotard J. A Few Words to Sing: «Sequenza III» Luciano Berio's / J. Lyotard // *Musique en Jeu*. — 1971. — № 2. — P. 30–44.
2. Lyotard J. Libidinal Economics / J. Lyotard. — Bloomington: Indiana University Press, 1993. — 275 p.
3. Vartanov S. Kontseptsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod. znakom Frantsa Lista i Sergeya Rakhmaninova / S. Vartanov. — М. : Izd-vo «Kompozitor», 2013. — 576 s.
4. Grigorenko Ye. John Cage. Tvorchestvo / E. Grigorenko. — Kyiv : Muz. Ukraïna, 2012 — 226 s.
5. Zenkin K. John Cage i «chas nul» kultury / K. Zenkin // *Nauchnyye trudy Moskovskoy gos. konservatorii im. P. I. Chaykovskogo : sb. st. ; John Cage. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya*. — М., 2004, — S. 67–79.
6. Pavlyshyn S. Muzyka dvadtsiatoho stolittia: navch. posibnyk / S. Pavlyshyn. — Lviv : BaK, 2005. — 232 s.
7. Pereverzeva M. John Cage: zhizn. tvorchestvo. estetika : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 «Muzykalnoye iskusstvo» / M. Pereverzeva. — М., 2005. — 21 s.
8. Prosnayak M. Paradigma sfery v tvorchestve Karlheinz Stockhausen // *Ad musicum. K 75-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. Kholopova : stati i vospominaniya* [pod. red. V. Kholopovoy]. — М. : NITs «Moskovskaya konservatoriya». 2008. — S. 48–59.
9. Timoshenko A. Amerikanskiy muzykalnyy eksperimentalizm pervoy poloviny XX veka: predstavleniya o zvuke. kontseptsiya instrumenta. kompozitsii (Henry Cowell, John Cage, L. Harrison): dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 «Muzykalnoye iskusstvo» / A. Timoshenko. — SPb., 2004. — 254 s.
10. Kholopov Yu. Vklad John Cage v muzykalnoye myshleniye XX v. / Yu. Kholopov // *Nauchnyye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P. I. Chaykovskogo : sb. st. [K 90-letiyu so dnya rozhdeniya]*. — М., 2004. — С. 79–90.

■ UDC 781.22:78.071.1 КЕЙДЖ ДЖ.

Riabukha N. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral Student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ralnat@rambler.ru

ONTO-SONOLOGY OF SOUND-IMAGINATIVE THINKING BY J. CAGE

The aim of this paper is to explore the musical creative work by American avant-garde composer J. Cage, where the new ontology of the sound image of the world is reflected.

Research methodology. The article develops the methodology of the sound-image research in the context of the onto-sonological approach which integrates the interdisciplinary links between the musical studies and cultural studies.

Results. The author considers the basic principles of the sonological conception of culture that reveals the deep grounds of being and the sound-musical consciousness of the age. It is proved that the sonological approach widens the methodological intentions of the contemporary dialogue between the theoretical comprehension of the sound-image and the instrumentalism as the way of the sound representation of the world-image.

Novelty. It is concluded that the sound-image is the semantic model which generalizes the phonological, intonational, logical, and stylistic principles of musical thinking by J. Cage. The article develops the characteristic features of sound-imagery thinking that reflect the sound ideal of culture of the given period by means of the sound-perception features and the type of musical expression (the means of emotional enunciation).

The practical significance. Ukrainian specialists in music art may find the information contained in the article useful for teaching the piano musical compositions of foreign and Ukrainian composers. The materials in this article can be used in the academic courses «Music Aesthetics», «History of Musical Culture», «Music Cultural Studies».

Key words: sound, sound image, piano sound image, sound-imaginative thinking, tone perception, sound-music consciousness of culture.

Надійшла до редколегії 20.09.2016 р.