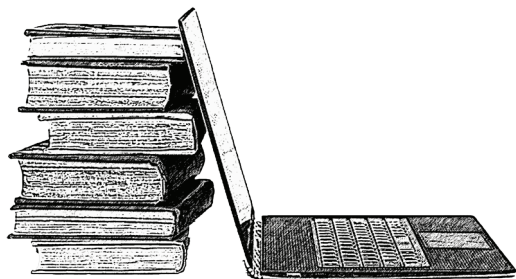


INTERPRETATIO



ВЕЕРЛЕ СПРОНК

УДК 78.021

междисциплинарный исследователь,
Утрехтская высшая школа искусств,
Утрехт, Нидерланды

АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ЛИПОВ

(перевод статьи с английского языка)
кандидат философских наук, научный сотрудник,
сектор эстетики ФГБУ Института философии РАН,
Москва, Россия,
antolip@yandex.ru

**ИСПЫТАНИЕ ПАРАМЕТРОВ МУЗЫКИ:
ХАЛЬБЕРШТАДТСКОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ORGAN²/ASLSP
ДЖОНА КЕЙДЖА КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ СИСТЕМА***

Аннотация: В настоящее время в Хальберштадте (Германия) исполняется органная пьеса ORGAN²/ASLSP (1987) американского композитора-авангардиста, Джона Милтона Кейджа (1912–1992), теоретика музыки и пионера в области алеаторики, электронной музыки и нестандартного использования музыкальных инструментов, которого музыкальные критики называли одним из самых влиятельных американских композиторов XX, известного своими радикальными попытками подорвать привычные представления слушателей о том, чем является и должна быть музыка. С помощью этого перформанса, с продолжительностью исполнения 639 лет и являющимся самым длинным в мире исполнением музыкального произведения, которое достигнет своего финала в 2640 году, с перерывом в 2319 году, инициаторы исполнения органной пьесы ORGAN²/ASLSP в Хальберштадте

* Перевод выполнен по изданию: Spronck, Veerle. Testing the Parameters of Music: The Halberstadt Performance of John Cage's ORGAN²/ASLSP as Experimental System // Junctions Graduate Journal of the Humanities July 2017, 2(1), pp. 37–52. URL: https://www.researchgate.net/publication/318351055_Testing_the_Parameters_of_Music_The_Halberstadt_Performance_of_John_Cage's_ORGAN2ASLSP_as_Experimental_System

те стремятся на практике исследовать направление музыкальному движению, заданному композитором — «как можно медленнее», которое Кейдж заложил в основу произведения. ORGAN²/ASLSP приглашая слушателей пересмотреть то, что мы понимаем под музыкой: остается ли что-то музыкой, если продолжительность исполнения выходит за пределы продолжительности человеческой жизни? По существу, в «ORGAN²/ASLSP» заложена идея о смене некой парадигмы, вытекающей из преобразования музыкальных технологий, представленной композитором как переход от линейного к комплексному мышлению, от детерминизма к индетерминизму, к созданию, вместо статичных арт-объектов, подвижных и изменяющийся художественных процессов, предопределяющих новую технику и эстетику исполнения музыки. В исполнении ORGAN²/ASLSP ставятся под сомнение границы исполнения музыкального произведения, от роли исполнителя до роли слушателя, материальных и временных условий музыки, чтобы сформулировать, насколько медленным является — «настолько медленное, насколько это возможно», побуждая нас, по существу, пересмотреть основополагающие параметры музыки.

Ключевые слова: музыка; экспериментальная система; научно-технические исследования; художественные исследования; Джон Кейдж; ORGAN²/ASLSP.

Для цитирования: Спронк В. Испытание параметров музыки: Хальберштадтское исполнение ORGAN²/ASLSP Джона Кейджа как экспериментальная система / пер. с англ. А.Н. Липова // *Studia Culturae*. 2022, 3 (53). С. 81–109. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-53-81-109

VEERLE SPRONCK

PhD, interdisciplinary researcher,
Utrecht School of the Arts,
Utrecht, Netherlands

ANATOLY N. LIPOV

(translation of the article from English)
Cand. Sci. in Philosophy, researcher,
Sector of Aesthetics of the Institute of Philosophy,
Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia,
anotlip@yandex.ru

TESTING THE PARAMETERS OF MUSIC: THE HALBERSTADT PERFORMANCE OF JOHN CAGE'S ORGAN²/ASLSP AS EXPERIMENTAL SYSTEM*

Abstract: Is being performed at Halberstadt, Germany, by ORGAN²/ASLSP (1987), an organ piece by the American avant-garde composer, John Milton Cage (1912–1992), music theorist and pioneer in aleatorics, electronic music and the non-standard use of musical instruments, whom music critics have called one of the most influential American composers of the 20th, known for his radical attempts to subvert listeners' conventional ideas of what music is and should be. With this performance, with a running time of 639 years and being the world's longest performance of a piece of music that will reach its finale at 2640, with a break at 2319, the initiators of the ORGAN²/ASLSP organ piece at Halberstadt seek to explore in practice the direction of the musical movement set by the composer — “as slowly as possible” that Cage laid out for the work. ORGAN²/ASLSP invites listeners to reconsider what we mean by music: is something still music if the length of performance exceeds the length of human life? In essence, ORGAN²/ASLSP contains the idea of a paradigm shift stemming from the transformation of musical technology, presented by the composer as a transition from linear to complex thinking, from determinism to indeterminism, to the creation, instead of static art objects, of moving and changing artistic processes that predetermine a new technique and aesthetics of music performance. ORGAN²/ASLSP's performance questions the boundaries of musical performance, from the role of the performer to the role of the listener, the material and temporal conditions of music, to articulate how slow is “as slow as possible”, prompting us to essentially reconsider the fundamental parameters of music.

Keywords: music; experimental system; scientific and technical research; artistic research; John Cage; ORGAN²/ASLSP.

For citation: Spronck V. Testing the Parameters of Music: The Halberstadt Performance of John Cage's ORGAN²/ASLSP as Experimental System / transl. from English by A.N. Lipov // Studia Culturae. 2022, 3(53). P. 81–109. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-53-81-109

* The translation is based on the edition: Spronck, Veerle. Testing the Parameters of Music: The Halberstadt Performance of John Cage's ORGAN²/ASLSP as Experimental System // Junctions Graduate Journal of the Humanities July 2017 2(1), pp. 37–52. URL: https://www.researchgate.net/publication/318351055_Testing_the_Parameters_of_Music_The_Halberstadt_Performance_of_John_Cage's_ORGAN2ASLSP_as_Experimental_System

Введение

Почти четыре года назад, в августе 2013 года, я оказалась в немецком городе Хальберштадт, на подходе к небольшому зданию: церкви св. Бурхарда. С 2001 года эта маленькая церковь служит сценой для необычного исполнения «ORGAN²/ASLSP» американского композитора-авангардиста Джона Кейджа (1912–1992). Как только я вошел в помещение, я погрузился в звучание маленького органа — призрачный гул тонов, который показался мне необычным, но не неприятным¹.



Рис. 1. ORGAN²/ASLSP в церкви св. Бурхарда, Хальберштадт.
Фото В. Спронк

Если бы вы наткнулись на церковь и не прочитали ни одной вывески, вы бы, вероятно, не догадались, что то, с чем вы только что столкнулись, на самом деле является перформансом, исполнение которого планируется в течение 639 лет. А произведение, которое исполняется в Хальберштадте, было написано американским композитором Джоном Кейджем. В 1985 году он написал первую версию этого произведения,

¹ На сайте проекта (<http://www.aslsp.org>) можно услышать, как звучит спектакль в настоящее время.

названную ASLSP, для фортепиано. «ASLSP» означает «As SLow aS Possible» (с нем. «Как можно медленнее». — прим. пер.) и состоит из восьми частей.

Согласно партитуре, одна из этих частей должна быть пропущена при исполнении, а по крайней мере одна другая должна быть повторена. Через два года после фортепианной версии пьеса ASLSP была переписана для органа. Именно эта композиция в настоящее время исполняется в Хальберштадте. Направление «как можно медленнее» не создавало особых проблем при исполнении фортепианной версии, поскольку все тона, исполняемые на этом инструменте, умирают довольно быстро. Однако при исполнении на органе темп исполнения уже не определяется непосредственно возможностями инструмента, поскольку тональность в органе не умирает сама по себе.

Напротив: она будет стабильной до тех пор, пока вы этого хотите. ORGAN²/ASLSP приглашает слушателей пересмотреть то, что мы понимаем под музыкой: остается ли что-то музыкой, если продолжительность исполнения превышает продолжительность человеческой жизни? Границы исполнения музыкального произведения, от роли исполнителя до роли слушателя и материальных условий музыки, должны быть подвергнуты сомнению, чтобы сформулировать любой возможный ответ на направление Джона Кейджа «as slow as possible». В этой статье я рассмотрю, как в Хальберштадте возникла продуктивная ситуация для постановки вопросов о природе музыкального исполнения.

В последнее время некоторые ученые, изучающие художественные исследования, утверждают, что исследования в области науки и техники (STS) могут помочь в развитии понимания продуктивности экспериментальных художественных практик [1; 2; 3; 4]. В STS существует исследовательская традиция, изучающая, как ученые-естественники конструируют знания в своих лабораториях [5; 6]. В этих лабораторных

исследованиях анализируются и разбираются экспериментальные практики ученых: они состоят из исследователей, материальных установок и «генераторов вопросов».

Из Хальберштадта в научную лабораторию

Музыка — это, как ясно выразился социолог Говард Беккер, «то, что многие люди делали совместно» [7, р. 282]. В Хальберштадте эта идея музыки изложена в будущем времени: ORGAN²/ASLSP — это то, что многие люди будут делать совместно. Беккер может сосредоточиться на музыке как на социальном процессе; «спектакль» в Хальберштадте, кажется, проверяет, в какой степени музыка может быть «запланированным» социальным процессом.

Перформанс в Хальберштадте начался в 2001 году, но семена для него были посеяны годами ранее. В конце 1990-х годов несколько ученых и музыкантов часто встречались и путешествовали, посещая органы по всей Европе. Аспект «длительности» стал предметом обсуждения, и было сыграно множество произведений неравномерной длины [Ханс-Ола Эрикссон. Интервью с автором, 27 апреля 2015 г.].

На одной из таких встреч они говорили об ORGAN²/ASLSP и обсуждали, что это произведение может длиться сто лет или даже сотни лет. После этого были сыграны некоторые части фортепианной версии ASLSP Кейджа, и была исполнена целая версия ORGAN²/ASLSP. После этого выступления обсуждение вопроса о том, что может означать «как можно медленнее», стало кульминацией всех впечатлений предыдущих дней. Участники втянулись в дискуссию, которую описал композитор Ханс-Ола Эрикссон:

«Тогда возникло много идей: может ли выступление длиться один день? Может ли выступление длиться столько, сколько вы можете бодрствовать, как в Книге рекордов Гиннеса?

Или это может быть вся жизнь человека, короткая или длинная, может быть, семьдесят или восемьдесят лет? Затем я предположил, что это может быть срок жизни инструмента, и когда я это предложил, это было своего рода «ага-переживание», что произведение действительно может продолжаться всю жизнь органного инструмента» [Ханс-Ола Эрикссон. Интервью с автором, 27 апреля 2015 г.]².

Я получил документы из архива проекта от интервьюируемых, а также от Харриетт Уоттс, Райнера Нойгебауэра и Клауса Рёринга, которые также активно участвовали в проекте. В течение нескольких лет после этого первоначального обсуждения группа музыкантов, музыковедов и теоретиков продолжала развивать идею, ища варианты для реального воплощения задуманного ими спектакля. Когда был найден вариант в Гальберштадте, большинству участников проекта сразу же стало ясно, что это имеет смысл. А именно, Хальберштадт был родным городом знаменитого органа 1361 года «Блокбастер («Blockwerk»)» Николаса Фабера.

Этот орган, построенный в городском соборе, Преториус назвал «революционным для своего времени», поскольку это был первый орган с клавиатурой из двенадцати тонов. Этот инструмент озаменовал собой новый этап в музыке и озаменовал новую эру органа как важного представителя церковной музыки. Группа решила взять этот революционный орган в качестве прямой отправной точки для нового исполнения ORGAN²/ASLSP: в 1361 году был построен орган Фабера, а в 2000 году — 639 лет спустя, начнется исполнение ORGAN²/ASLSP, зеркально отражая тот же период времени в будущем [Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.].

² Документы из архива проекта я получил от интервьюируемых, а также от Харриетт Уоттс, Райнера Нойгебауэра и Клауса Рёринга, которые также активно участвуют в проекте.

Таким образом, с самого начала в этом спектакле участвуют несколько интерпретаторов: совет из трех директоров, «Кураториум» (попечительский совет), состоящий из жителей Хальберштадта, и группа «художественных консультантов», среди которых несколько инициаторов проекта [Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.]. В связи с продолжительностью спектакля необходимо, чтобы новые люди приходили и брали на себя руководство проектом. По словам композитора и инициатора Якоба Ульмана, это один из самых важных аспектов всего проекта, потому что таким образом можно создать «лабораторию человеческой традиции: место, где в образцовом порядке человеческая история рассматривается как неотъемлемая часть человеческого существования» [8, р. 31].

Эта аналогия с лабораторией зацепила меня, потому что то, что происходит в Хальберштадте, похоже, имеет присущие ему экспериментальные измерения. Это не только бросает вызов понятию исполнителя в музыке и продолжительности музыкального произведения, но и ставит под сомнение весь набор параметров, от которых зависит музыка: роль времени и пространства, инструмента, слушателя, роль композитора — все должно быть учтено снова и снова, только чтобы убедиться, что этот 639-летний спектакль может существовать.

Философ Хенк Боргдорф в своей работе о художественных исследованиях, которые проводятся в художественных практиках и через них, проводит параллель между экспериментами в науке и искусстве, утверждая, что утверждение Джона Кейджа о том, что эксперимент — это «просто действие, результат которого не предвидится», на самом деле описывает и научные эксперименты [1, р. 192]. Боргдорф утверждает, что было бы продуктивно обратиться к лабораторным исследованиям в области социальных наук, чтобы лучше понять, как произведения искусства могут быть движущей

силой эксперимента: «Пока произведения искусства и их концепции остаются неопределенными, они порождают продуктивное напряжение: стремясь к неизвестному, они становятся инструментами исследования» [1, р. 193–194].

Боргдорфф, а вместе с ним и несколько ученых, занимающихся художественными исследованиями, указывают на теорию эпистемических вещей Ханса-Йорга Рейнбергера как на теоретическую основу, которая потенциально может помочь в изучении художественных практик как экспериментальных ситуаций (например, [4; 2]). Колыбель теории эпистемических вещей Райнбергера лежит в книге «К истории эпистемических вещей: синтез белков в пробирке» (1997). В самом начале этой книги Рейнбергер позиционирует себя как историка науки в рамках «поворота к практике» в социальных науках, сосредоточившись на роли практик, действий и взаимодействий людей и нелюдей (например, [9; 10]). В частности, он рассматривает «наименьшие интегральные рабочие единицы исследования»: экспериментальные системы [6, р. 28].

Эти экспериментальные системы представляют собой производственные ситуации, часто расположенные в лабораториях, в которых ученые конструируют знания. Согласно Рейнбергеру, экспериментальные системы состоят из трех элементов: эпистемических вещей, технических объектов и исследователей. Первый и самый важный элемент экспериментальной системы — это эпистемическая вещь. Это то, что движет экспериментом и делает его продуктивным. Эпистемические вещи позволяют задавать новые вопросы, но при этом являются наиболее сложной концепцией, которую представляет Райнбергер

Из-за присущей им неопределенности и расплывчатости их трудно описать. Социолог и исследователь STS Карин Кнорр Цетина пытается раскрыть концепцию эпистемической вещи. Она утверждает, что «обычные объекты подобны

закрытым коробкам, готовым к использованию», но эпистемические вещи несут в себе иные качества: они могут разворачиваться бесконечно и находятся в состоянии постоянного изменения, в котором они постоянно приобретают новые свойства и изменяют те, которыми обладают [5, p. 190].

Вместо рутинных процедур, таких как катание на велосипеде или уборка лаборатории, эпистемические вещи приходят туда, где еще есть вопросы; они приходят туда, где нет рутины, или заставляют исследователей неоднократно подвергать сомнению их собственные рутины, чтобы объект снова стал видимым. Таким образом, эпистемической вещью может быть любой объект исследования, который находится в центре исследовательского процесса и в процессе материального определения [5, p. 90].

Кнопп Цетина утверждает, что «структура желания», в которой находятся эпистемические вещи, подразумевает постоянно возобновляющийся интерес, но это также подразумевает, что этот интерес может повернуть в другое место, что он просто продолжается по другому пути в несколько ином направлении [5, p. 195]. Поэтому можно утверждать, что эпистемическая вещь будет разворачиваться бесконечно и никогда не достигнет окончательной формы.

Мотивация всех и вся, вовлеченных в экспериментальную систему, заключается в том, чтобы как можно лучше разгадать эти эпистемические вещи. Два других элемента экспериментальных систем, технические объекты и исследователи, располагаются вокруг этих эпистемических вещей. Прежде всего, согласно Рейнбергеру, для облегчения работы над эпистемическими вещами необходимы материальные условия. Экспериментальная система всегда должна быть где-то расположена.

Технические объекты, необходимые для конкретного эксперимента, могут быть самыми разными: от стола и компьютера до исследовательских инструментов, пробирок или, как

в Хальберштадте, музыкального инструмента. Важно, что технические условия, в которых проводятся эксперименты, препятствуют результатам эксперимента, но в то же время они обеспечивают необходимый контекст, в котором эксперимент может иметь смысл. Без технических объектов эпистемическая вещь никогда не могла бы быть исследована.

Например: музыка исполняется с помощью технических средств — инструмента, компакт-диска, радио и так далее. Эти технические объекты как «встраивают эпистемические вещи, так и ограничивают и сдерживают их» [6, р. 30]. Наконец, есть исследователи, которые используют эти технические объекты в этих материальных условиях. Хотя Рейнбергер лишь косвенно упоминает о человеческих акторах в экспериментальных системах, они являются необходимым элементом.

Каждый исследователь приходит со своей собственной системой координат, опытом и навыками. Люди, организующие перформанс в Хальберштадте, стремятся экспериментировать, пробовать и делать, не имея в голове конкретного ответа. На этом пути им приходится решать вопрос о материальных условиях перформанса и иметь дело с интерпретациями и различными ссылками на работы Джона Кейджа. Хотя Райнбергер делает больший акцент на материальной сети экспериментальной системы, я думаю, что сначала важно обратить внимание на людей, организующих эти материальные условия.

Паутина исследователей

Социолог и исследователь STS (STS — «science and technology studies» — с *англ.* — междисциплинарное поле исследования науки и технологий. — *прим. пер.*) Питер Питерс отмечает, что Рейнбергер сравнивает экспериментальные системы с паутиной, так как они похожи на пауков. системы

с паутиной, поскольку они представляют собой механизмы, позволяющие нам «поймать что-то» [11, р. 98]. Но чтобы функционировать как таковая, сначала должен быть паук, или, как в Хальберштадте, целая сеть пауков. «ORGAN²/ASLSP — это абсолютно нормальное представление, но оно трудное потому что это не один интерпретатор, их довольно много», — говорит Карин Гастелл [Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.].

В данном случае не только нет одного интерпретатора партитуры, но и нет одной группы людей, которая довела бы эксперимент до хорошего конца из-за продолжительности спектакля. В этом разделе я рассмотрю постоянно меняющуюся группу «исследователей»: людей, которые создают материальные условия для проведения перформанса; людей, которые задают вопросы. Первый «паук» в этой паутине — композитор Джон Кейдж. Джон Кейдж всегда искалотношения внутри музыки: отношения между телом и звуком, между звуком и тишиной, а также между говорящим и неговорящим [Кристоф Боссерт. Интервью с автором, 7 мая 2015 г.].

Экспрессивная музыка была в центре западной музыкальной традиции на протяжении многих веков: со времен эпохи Возрождения, барокко, романтизма акцент делается на «говорящей музыке», и, по словам композитора Кристофа Боссерта, Кейдж пытался сформулировать «настолько остро, насколько мог, чтобы иметь альтернативу, чтобы иметь противоположность говорящей музыке» [Кристоф Боссерт. Интервью с автором, 7 мая 2015 г.].

Это открытое отношение к музыке — нечто знакомое по творчеству Кейджа. К началу 1950-х годов эксперименты Кейджа привели его к отказу от доминирования гармонии. Вместо этого он решил исследовать другие методы создания музыки: он включил в свои работы шумы, звуки окружающей среды и подготовленные инструменты. Впоследствии он начал пытаться устранить контроль, вводя случайные

процедуры и освобождающую тишину, наиболее известную по пьесе «4 мин 33 сек.» (1952)³. Как объясняет сам Джон Кейдж:

Когда я слышу то, что мы называем музыкой, мне кажется, что кто-то говорит: говорит о своих чувствах или о своих представлениях об отношениях. Но когда я слышу движение, например, здесь, на Пятой авеню, у меня нет ощущения, что кто-то говорит. У меня есть ощущение, что звук действует, и мне нравится активность звука. Он становится длиннее и короче, он становится выше и ниже, он становится громче и тише, он делает все эти вещи, и я полностью удовлетворен этим. Мне не нужно, чтобы звук говорил со мной. (1992 г.)

Во многих своих композициях Кейдж ставит под сомнение границы музыки и различия между звуком и тишиной (см., например, [12; 13; 14]). ORGAN²/ASLSP — хороший пример такой композиции, поскольку она напрямую ставит вопрос о продолжительности музыкальных произведений в связи с нашим опытом восприятия музыки. Отказ Кейджа от говорящей (или выразительной) музыки, однако, затрудняет интерпретацию. Это особенно актуально, когда интерпретаторов несколько, причем некоторые из них были лично знакомы с Кейджем.

В Хальберштадте перформанс обсуждается регулярно: дирекция организует мероприятия и занимается повседневными делами, «кураториум» ориентирован на Хальберштадт, а художественная консультативная группа — на философские аспекты проекта. Добиться согласованности действий всех людей часто бывает сложно из-за «личных симпатий и антипатий» [Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля

³ Джон Кейдж испытал сильное влияние композитора Эрика Сати, художника Марселя Дюшана, сюрреалистов и дзен-буддизма. Он много писал обо всех своих авторитетах, например, в работах: *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1967), and *Empty Words* (1979).

2015 г.]. По словам Карин Гастелл, члена директивного совета, существует определенная тревога при принятии решений, которые не соответствуют Джону Кейджу или, по крайней мере, интерпретации Джона Кейджа людьми [Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.].

Мысль о том, что они должны быть «верны Кейджу» может сработать ограничивающе, потому что нет ни одного правильного ответа, который можно было бы найти — все, что можно найти, это больше вопросов. Желание сделать исполнение аутентичной интерпретацией Кейджа кажется невозможной и, более того, непродуктивной целью. Композитор Ханс-Ола Эрикссон подчеркивает, что в партитуре Кейдж указывает, что должна быть повторена хотя бы одна часть, но, конечно, это означает, что могут быть повторены и пять частей, или все. Таким образом, технически, исполнение может повторяться еще 639 лет. И оно может продолжаться, пока орган не превратится в прах [Ханс-Ола Эрикссон. Интервью с автором, 27 апреля 2015 г.].

Именно эта непрозрачная идея будущего, присущая ORGAN²/ASLSP в том виде, в котором она была написана Кейджем, часто забывается. Таким образом, сосредоточенность на принятии «правильных решений» не только непродуктивна, но и не является тем, что интересовало Кейджа в первую очередь. Что означает для этого спектакля управление со стороны меняющейся команды «исследователей»? Рейнбергер утверждает, что экспериментальные системы — это локально расположенные исследовательские связи, которые обеспечивают согласованность деятельности целой группы исследователей, но одновременно придают идентичность работе этих исследователей [3].

В некотором смысле, исследователи определяются экспериментальной системой, а также наоборот. Джон Кейдж испытал сильное влияние композитора Эрика Сати, художника Марселя Дюшана, сюрреалистов и дзен-буддизма. Он много

писал обо всех своих авторитетах, например, в работах «Тишина» (1961), «Год от понедельника» (1967) и «Пустые слова» (1979), придавая целостность деятельности целой группы исследователей, но одновременно передавая идентичность работе этих исследователей [6, с. 4]. В некотором смысле, исследователи определяются экспериментальной системой, а также наоборот.

В случае с ORGAN²/ASLSP местная ситуация не изменится, но исследовательские связи будут меняться со временем, а значит, и экспериментальная система. Это важная идея, что сейчас есть одно поколение, которое сделало первую часть принятия решений, но будет следующее поколение, а затем, возможно, многие последующие, у которых не будет впечатления, что они находятся рядом с самим Джоном Кейджем. Эта открытая структура даже приглашает людей со стороны участвовать в проекте и задавать новые вопросы, которые они придумали сами [15].

Таким образом, проект действительно функционирует как лаборатория человеческой истории. Он ставит под сомнение параметры музыки, и особенно социальные взаимодействия, которые необходимы для того, чтобы музыка существовала. То, что «пауки» в паутине ORGAN²/ASLSP менялись и будут меняться в будущем, напрямую влияет на материальные условия исполнения.

Орган как технический объект

Теперь, когда я глубже рассмотрел довольно сложную функцию исследователей в исполнении ORGAN²/ASLSP в Хальберштадте, пришло время обсудить «сеть»: технические объекты экспериментальной системы. Согласно Рейнбергеру [6, с. 28], в научных экспериментах практики исследователей и материальные объекты неразрывно взаимосвязаны.

Именно через создание материальных условий можно разработать новые концепции и поставить новые вопросы. В Хальберштадте эти материальные установки также оказывают несомненное влияние, поскольку они формируют эту версию ORGAN²/ASLSP и придают исполнению некоторые очень специфические измерения: 639 лет, церковь св. Бурхарда, в которой исполняется пьеса, и инструмент.



Рис. 2. Структура органа

Источник: Герард Вёль. «Концепция скульптуры органа» [эскиз] (1999).
Архив г. Хальберштадта (Германия)



Рис. 3. Орган в настоящее время

Источник: Фото — Армин Фукс (2012).
Архив г. Хальберштадт (Германия)

В ORGAN²/ASLSP орган, построенный для исполнения произведения, представляет собой интересный пример технического объекта, поскольку он уже несколько раз менялся, и нынешние исследователи пытаются создать инструмент, который как можно лучше вписывается в проект. С начала проекта было рассмотрено пять различных концепций органа. Первоначальный орган был разработан Герардом Вёлем

и представлял собой органную скульптуру, немного похожую на гриб (Ханс-Ола Эрикссон. Интервью с автором, 27 апреля 2015 г.).

Карин Гастелл рассказывает, что этот первый орган должен был быть окрашен в яркие цвета и иметь три стороны, с которых можно было играть. Сам орган стоял на земле, а три стороны соединялись в воздухе с помощью поворота. Затем сверху было что-то вроде «шляпы» для звука (Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.). Однако орган так и не был построен, поскольку два музыкальных теоретика, Хайнц-Клаус Метцгер и Райнер Рин, утверждали, что инструмент обладает слишком сильной индивидуальностью, чтобы соответствовать проекту: он слишком подходил Джону Кейджу (Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.).

В интервью с автором, 20 апреля Ханс-Ола Эрикссон отмечает, что «это было как-то слишком артистично», но также подчеркивает, что, по его мнению, нет ничего лучше органа Кейджа (Ханс-Ола Эрикссон. Интервью с автором, 27 апреля 2015 г.). Однако тот факт, что исследователи действительно испытывают желание создать орган, который «соответствует» Джону Кейджу, снова показывает, как трудно им соотнести текущий перформанс с первоначальными идеями Джона Кейджа. И здесь исследователям не дает покоя открытость проекта.

С момента появления первой идеи органной скульптуры было разработано несколько планов, но все они были слишком дорогими для реализации. дорогими для реализации. В настоящее время в церкви Бухарди можно увидеть небольшой и простой временный орган, но уже разработана другая концепция органа. В этой концепции одновременно учитывается прошлое, настоящее и будущее: идеи Кейджа, основателей и будущих исследователей рассматриваются открыто.

Этот орган является «смещенным органом»: трубы разнесены по пространству церкви, и для их функционирования

требуется лишь немного ветра [Кристоф Боссерт. Интервью с автором, 7 мая 2015 г.]. Одним из преимуществ этой идеи является то, что инструмент не привлекает к себе слишком много внимания: вы можете ходить, переходить с одной стороны церкви на другую и так далее. Вместо того чтобы смотреть на машину, которая создает звук, мы можем войти в звук. В самом буквальном смысле орган открыт, чтобы иметь возможность работать со звуком более прямым способом, чем через большой инструмент [Кристоф Боссерт. Интервью с автором, 7 мая 2015 г.].

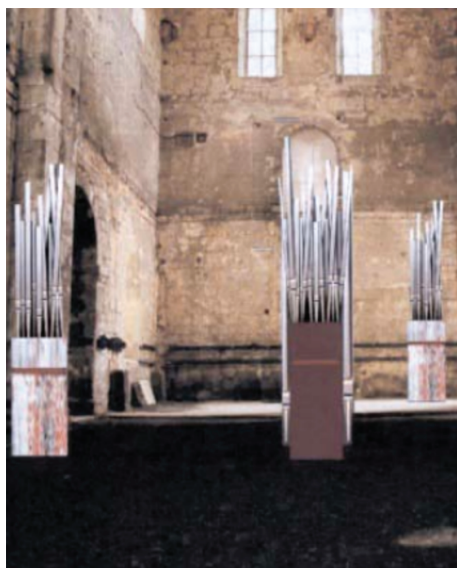


Рис. 4: Смещенный орган

Источник: Эжен Ройшель.

«Оргель-концепт» [концептуальный проект] (2013). Архив г. Хальберштадт (Германия)

Этот смещенный орган не только больше не формирует визуальный фокус в пространстве, но и открыт для будущих изменений в интерпретациях, потому что его нужно создавать шаг за шагом. Инициаторы могут сделать так, как им хочется, но поскольку инструмент не так прочен, как первая концепция, следующее поколение может легко его изменить: «они могут менять местами трубы и красить его, как им вздумается, так что, возможно, это самый честный способ создания органа, потому

что он растет вместе с исполнением» [Карин Гастелл. Интервью с автором, 20 апреля 2015 г.].

Будучи гибким в своей основе, этот орган решает проблему «соответствия Джону Кейджу», не обладая слишком сильной собственной индивидуальностью, и в то же время решает проблему будущих поколений исследователей, обладая характером, открытым для (пере)интерпретации. Он заменяет фокус на поиске правильной интерпретации идеи Джона Кейджа фокусом на делании и попытках. Парадоксально, но именно благодаря такому открытому подходу идеи Кейджа могут быть приняты во внимание: тот факт, что решения об органе остаются открытыми и гибкими для будущего, кажется очень невыразительным способом заставить спектакль длиться сотни лет. Орган, играющий ORGAN²/ASLSP в Хальберштадте, не столько эпистемическая вещь в этом спектакле. Скорее, это технические средства, которые делают возможным дальнейшее исследование.

Он создает материальную основу для эксперимента. Даже организация и эксперты вокруг него понимают, что именно этот инструмент может оказать серьезное влияние на исполняемую музыку и создаваемый опыт. Инструмент, как и технические объекты, описанные Рейнбергером, «встраивается» в исполнение, но также «ограничивает и сдерживает его» [6, р. 30]. Инструмент необходим, поскольку он обеспечивает необходимый контекст, и без него исполнение не могло бы состояться, но в то же время он ограничивает различный опыт. В Хальберштадте искали баланс между этими двумя противоположностями и, как им кажется, нашли решение, настолько сбалансированное и нейтральное, насколько это возможно с помощью вывихнутого органа.

Эпистемические вещи: намеренное — непреднамеренное

Орган, часть материальных установок, функционирует скорее как технический объект, чем как эпистемическая вещь

сама по себе. Однако то, что выполняется, ORGAN²/ASLSP, вряд ли можно назвать «материальным», так что же тогда мы изучаем? Хенк Боргдорф предложил, что эпистемические вещи могут помочь прояснить роль материального произведения искусства в художественных исследовательских проектах, но стоит подумать, где искать эпистемические вещи, как не только в материальности искусства. Ведь как это работает, когда произведение искусства зависит от партитуры, описания или сценария, а не от цельного артефакта?

Конечно, к музыке следует подходить иначе, чем к произведению визуального искусства, когда речь идет о материальности. Многие произведения визуального искусства существуют в одной стадии: есть процесс, в ходе которого создается материальный объект, и этот объект в готовом виде рассматривается как произведение искусства. Иначе обстоит дело с перформативными искусствами (от музыки до инсталционного искусства).

Эти виды искусства можно рассматривать как двухэтапные, поскольку они всегда состоят из некой системы нотаций (например, партитура, текст, строительные инструкции) и моментов, когда то, что в этих инструкциях, исполняется [16]. Система нотаций в этих работах, таким образом, фиксирует особенности и границы допустимых вариаций в каждой версии. Историк искусства Лиз Котц добавляет, что концептуальное использование языка в партитурах не следует представлять как «отказ от визуальности» и «дематериализацию», а скорее как модель для другого вида материальности — восполнения, временности и задержки, которые можно найти в перформансах и событиях [17, р. 83].

Партитуру ORGAN²/ASLSP можно рассматривать как событийную партитуру, поскольку она состоит из музыкальной партитуры и указания «как можно медленнее». Событийные партитуры открывают еще больше возможностей, чем музыкальные, потому что они (частично) состоят из

текста: «эти тексты могут быть прочитаны как музыкальные партитуры, как визуальное искусство, поэтические тексты, инструкции к исполнению или предложения для какого-то действия» [17, р. 56].

Хальберштадтское исполнение ORGAN²/ASLSP сразу же создает некоторые трудности в этом отношении. Каждое исполнение произведения основано на партитуре, но проблемы возникают из-за нечеткости текста на партитуре. Философ Жером Докич задается вопросом, можно ли на самом деле классифицировать произведение Джона Кейджа как два сценических произведения. Обычно в музыкальных произведениях можно сказать, что «партитура, независимо от используемой системы нотации, определяет <...> произведение искусства» [18, р. 104]. Однако Джон Кейдж, утверждает Докич, часто усложняет этот процесс, поскольку некоторые элементы композиции явно остаются открытыми [18].

Партитуры Кейджа не ставят перед собой цель уточнить принципы его композиций, чтобы прийти к идеальному объекту, существующему вне его исполнения. Вместо этого он оставляет многое открытым для интерпретации. Это наблюдение является ключевым при рассмотрении ORGAN²/ASLSP. ORGAN²/ASLSP был заказан немецким композитором Гердом Захером, который впервые исполнил это произведение вместе с Кейджем. Это первое исполнение заняло около получаса, и Захер был убежден, что исполнение в Хальберштадте было абсолютно неверной интерпретацией произведения Джона Кейджа (Ханс-Ола Эрикссон. Интервью с автором, 27 апреля 2015 г.). Он говорит, что название произведения, написанное как ASLSP, является прямой отсылкой к «Поминкам по Финнегану» Джеймса Джойса. Кристоф Босерт объясняет:

В рассказе Джойса Финнеган просыпается утром, выходит на улицу, смотрит на спящий город и приветствует его. Когда он начинает говорить, из его рта вырывается звук: «Soft

morning, city! Lsp!» (с *англ.*: «Доброе утро, город! Лсп!») Герд Захер говорит, что эти три буквы, L, S, P, — гениальный способ объяснить, как звук создается вашим голосом. «LLL» — это звук из самой глубины вашего голоса, «SSS» приносит звук в рот, на язык, а затем происходит взрыв, который приносит звук на губы: «PPP»! LSP — это звук, который быстро уходит; вы создаете его так быстро, как только возможно. Если вы это знаете, то AS LSP может означать не только как можно медленнее, но и как можно быстрее [Кристоф Боссерт. Интервью с автором, 7 мая 2015 г.].

Критика Захера заключалась в том, что проект Хальберштадта следовал только первому значению произведения и игнорировал второе. Однако Боссерт утверждает, что этот второй смысл также включен в проект, поскольку каждая смена тональности — «Звуковые изменения» (с *нем.* — «Klangwechsel»), стала событием. Во время каждого «Klangwechsel» сотни людей собираются в Хальберштадте, чтобы послушать меняющийся звук, как будто смена тона сама по себе является представлением. Эти моменты, по словам Боссерта, воплощают другой смысл, заложенный Кейджем в ASLSP: в момент смены новая труба будет установлена на ветру, и тогда «ух ах, новый звук идет» [Кристоф Боссерт. Интервью с автором, 7 мая 2015 г.]. За короткий момент времени один звук уходит, а другой приходит: труба органа в этом случае работает как рот, который позволяет звуку выйти.

Таким образом, звук в исполнении органа в Хальберштадте имеет дело с физическим феноменом звука и тишины. Мы привыкли думать, что музыка — это звук, но Джон Кейдж на протяжении всей своей жизни подчеркивал, что музыка — это не только звук, но и тишина. Отношения, которые имеют место — маленький вздох меняющегося звука при каждой длинной перемене, эффект звонкого дрона тонов в сочетании с фоновым «шумом», и то, что значит соотносить звук со временем и пространством — являются фундаментальными для

спектакля в Хальберштадте. Разумеется, Захер не смог доказать, что интерпретация Хальберштадта была «неаутентичной», а Боссерт и другие организаторы не смогли доказать, что Захер был «неправ», но я хочу доказать, что это не главное.



Рис. 5. Звуковые изменения. Орган в Хальберштадте (2008 г.)

Источник: <http://www.hln.be/hln/nl/948/Kunstiteratuur/article/detail/338075/2008/07/05/Langste-muziekstuk-ooit-beleeft-zesde-klankwissel.dhtml> (дата обращения: 28 ноября 2016)

Самое поразительное во всей этой дискуссии не столько то, что есть люди, которые считают, что они должны быть «верны Кейджу», сколько то, что это событие делает понятными пробелы, которые Джон Кейдж оставил в своих композициях. Он сознательно создавал иронические парадоксы, которые оставляют место для того, кто хочет интерпретировать его партитуры. Докич пытается выделить два уровня в открытой партитуре. На первом уровне музыкальный

объект описывается в общих терминах — этот уровень отвечает за полузакрытый характер открытого произведения. На этом уровне в ORGAN²/ASLSP находятся линии музыкальных фраз, которые должны быть сыграны.

На втором уровне предлагаются указания к действию, которые касаются того, каким образом конкретное исполнение произведения может быть получено на основе общего описания. Однако в случае с ORGAN²/ASLSP все осложняется парадоксом, который предложил Кейдж. Профессор театра Эрика Фишер-Лихте отмечает, что понятие перформанса у Кейджа определяется «полным отсутствием преднамеренности и планирования; открытостью для того, что может произойти; невозможностью контроля; случайностью, быстротечностью и вечной трансформацией без какого-либо внешнего вмешательства» [19, р. 124].

Однако можно также утверждать, что Кейдж на самом деле делал абсолютно противоположное. В своей работе он создает парадокс о преднамеренности: он намеренно планирует «открытость» в своих композициях, которые затем, в свою очередь, кажутся непреднамеренными и имеют открытую структуру. Таким образом, его партитуры намеренно неинтенциональны, что заставляет жителей Хальберштадта заново интерпретировать пробелы в его инструкциях с каждым новым поколением.

Заключение

Итак, открытость партитуры может позволить экспериментальные практики, но тогда почему так важно, чтобы произведение было исполнено, чтобы оно было материализовано? Что это добавляет к мысли внутри самой партитуры? Прежде всего, в партитуре заложено то, что она должна быть исполнена, а поскольку не существует единственного способа

исполнения произведения, именно здесь возникают новые вопросы. Особенно в партитуре с почти философским направлением «как можно медленнее», чтобы исполнить ее, необходимо продумать вопросы.

В некотором смысле, обстановка в Хальберштадте берет партитуру, которая является отправной точкой для многих вопросов о том, что мы воспринимаем и не воспринимаем как музыку, и обеспечивает перформативные рамки, в которых ORGAN²/ASLSP действительно можно изучать и пересматривать снова и снова: это обеспечивает экспериментальную систему. В начале этой статьи я спросил, можно ли считать ORGAN²/ASLSP экспериментальной системой, и если да, то что на самом деле добавит STS-подход при изучении случая из области искусства.

Во-первых, давайте еще раз рассмотрим исполнение со словарем Рейнбергера. Возможно эпистемической вещью в ORGAN²/ASLSP является не столько «само материальное произведение искусства», как Боргдорф [1, р. 193], потому что в данном случае, кажется, невозможно определить произведение искусства. Скорее, открытый характер произведения и намеренно оставленные Джоном Кейджем дыры позволяют задавать вопросы. Тот факт, что трудно сформулировать, что именно подразумевают эти дыры, лишь подчеркивает их неясность и сходство с эпистемическими вещами Райнбергера.

Как я уже отмечала в начале статьи, Кнорр Цетина утверждает, что эпистемические вещи возникают не в рутинных процедурах, а там, где еще есть вопросы. Они заставляют исследователей неоднократно подвергать сомнению их собственные рутинные процедуры. Кажется, что эпистемическая вещь ORGAN²/ASLSP в Хальберштадте находится в партитуре Джона Кейджа: эта открытость порождает вопросы и значительно усложняет процесс исполнения музыкального произведения.

Партитура Кейджа, как и эпистемические вещи в естественнонаучных лабораториях, лишена «цельности, цельности и предметности» предметов нашей повседневной жизни, и поэтому она позволяет нам пересмотреть параметры музыки, которые стали рутинизированными [5, р. 190]. По словам Рейнбергера, чтобы позволить этой продуктивной эпистемической вещи выйти на первый план, сеть людей должна искать «правильные» материальные условия. Как мы видели, в Хальберштадте эти параметры касаются, среди прочего: времени, инструмента и интерпретации идей Кейджа. Важно, что эти параметры будут меняться со временем, так как будет меняться и сеть.

Люди, которые сейчас работают над проектом, сознательно помнят об открытости будущего: например, орган должен быть открытым и настраиваемым, потому что новые поколения должны иметь возможность по-другому подходить к исполнению. Таким образом, материализация партитуры постоянно активизирует сеть людей для поиска идеальных условий и для того, чтобы поставить под сомнение эти условия или «рутину». Чтобы ответить на вопрос «насколько медленным является максимально медленное исполнение?» им постоянно приходится решать новые вопросы, которые возникают в процессе реализации проекта.

Вместо того чтобы бороться с неопределенными вопросами, относящимися к прошлому, например, как быть «верным Кейджу» или сыграть произведение как можно более аутентично, он может эффективно привлечь внимание к текущим проблемам и новым вопросам. Таким образом, словарь STS может помочь понять художественную практику в прагматическом ключе. Вместо того чтобы просто сосредоточиться на истории проекта, теория Райнбергера заставляет вас сосредоточиться на неизвестном будущем. И этот акцент на будущем, является тем, что собственно, органично сочетается с выступлением в Хальберштадте.

По сути, музыка всегда путешествует и развивается во времени, даже произведение Баха проходит через записи, исполнения, инструменты и другие материальные средства, чтобы продолжать существовать, но в Хальберштадте эта идея оказалась направленной в будущее. Таким образом, понимание спектакля как экспериментальной системы помогает увидеть его не как дань уважения Джону Кейджу, а как эксперимент, в котором проверяется социальная деятельность, на которой основана музыка. Именно последнее делает исследование продуктивным: всегда есть что-то, что еще не известно.

В своем исследовании научной лаборатории историк науки Ханс-Йорг Рейнбергер называет объекты, функционирующие как генераторы вопросов, «эпистемическими вещами». Эти непостижимые сущности всегда являются частью «экспериментальных систем»: материальных средств, обеспечивающих подходящие условия для возникновения вопросов. На сайте проекта (<http://www.aslsp.org>) можно услышать, как звучит спектакль в настоящее время [6]. Я спрошу, в какой степени можно считать Хальберштадтское исполнение ORGAN²/ASLSP экспериментальной системой. Что еще более важно, я спрошу, какие вопросы становятся видимыми при использовании теоретических понятий из STS для исследования искусства.

Ответ на поставленный мной исследовательский вопрос я формулирую следующим образом: концепции Райнбергера помогают принять открытость художественного проекта, подобного этому. Вместо того, чтобы бороться с неопределенными вопросами, которые относятся к прошлому, например, как быть «верным Кейджу» или сыграть произведение как можно более аутентично, он может эффективно рассматривать текущие проблемы и новые вопросы. Таким образом, словарь STS может помочь понять художественную практику в прагматическом ключе. Вместо того, чтобы просто сосредоточиться на истории проекта, теория Райнбергера заставляет

вас сосредоточиться на неизвестном будущем. Этот акцент на будущее — это то, что органично сочетается с перформансом в Хальберштадте.

По сути, музыка всегда путешествует и развивается во времени, даже произведение Баха будет путешествовать через записи, исполнения, инструменты и другие материальные средства для того, чтобы продолжать существовать. Но в Хальберштадте организаторы исполнения спроецировали идею ORGAN²/ASLSP в будущее. Они сформировали соответствующие материальные средства и предполагают, что музыка будет путешествовать во времени. Подобное понимание органного спектакля как некоей вневременной экспериментальной системы, таким образом помогает представить и увидеть ее не только как дань уважения композитору Джону Кейджу, но и как радикальный музыкальный эксперимент, в котором проверяется не только его физическая, материальная основа, но и социальная деятельность, на которой основана музыка.

Список литературы | References

1. Borgdorff H. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
2. De Assis P. *Epistemic Complexity and Experimental Systems in Musical Performance // Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / eds. D. Crispon, B. Gilmore. Leuven: Leuven University Press, 2014. P. 41–54.
3. Rheinberger H.-J. *Experimental Systems. The Virtual Laboratory*. 2004. URL: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/enc19>.
4. Schwab M. *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
5. Knorr Cetina K. *Objectual Practice. The Practice Turn in Contemporary Theory* / eds. T. Schatzki, K. Knorr Cetina, E. Von Savigny. New York: Routledge, 2001. P. 184–197.

6. Rheinberger H.-J. *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
7. Becker H. *Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger* // *Ethnomusicology*. 1989. 33(2). P. 275–285.
8. Ullmann J. *Happy New Ears: Halberstädter Cage Texte 1998-2010*. Halberstadt Project archives. Halberstadt, 2010.
9. Schatzki T., Knorr Cetina K., Von Savigny E. (eds.). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York: Routledge, 2001.
10. Latour B., Woolgar S. *Laboratory Life: The social construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
11. Peters P. *Research Organs as Experimental Systems*. *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, ed. Michael Schwab. Leuven: Leuven University, 2013. P. 87–101.
12. Cage J. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
13. Cage J. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
14. Cage J. *Empty Words: Writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.
15. Maassen T. *Nummerstukken: 449 filosofische beschouwingen bij de Halberstadtse uitvoering van John Cage' Organ2/ASLSP*. Zutphen: Wöhrmann Printservice, 2010.
16. Van de Vall R. *The Devil and the Details. The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice* // *British journal of aesthetics*. 2015. 55(3). P. 285–302.
17. Kotz L. *Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score*. 1995. P. 54–89.
18. Dokic J. *Music, Noise, Silence: Some Reflections on John Cage* // *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*. 1998. 3(2). P. 103–112.
19. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London: Routledge, 2008.
20. Cage J. *Organ²/ASLSP*. London: Edition Peters, 1987.