
Концепт води в міжкультурному музичному дискурсі: моделі виконавської автономії

The Concept of Water in Intercultural Musical Discourse: Models of Performative Autonomy

УДК 78.071.1:785.16:78.072.43

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.348663

Сижуї Хоу

Аспірантка Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: housirui009@gmail.com

Sirui Hou

Ph.D. Student at the Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0002-3198-6661

Анотація: У статті аналізується феномен води як концептуального, акустичного й драматургічного чинника у сучасному міжкультурному музичному дискурсі крізь призму виконавської автономії. Здійснено порівняльний аналіз трьох концептуально пов'язаних з водою композицій: «Water Walk» Джона Кейджа, «Water Concerto» Таня Дуня та «Musica Pura» Олега Безбородька. Визначено, що у цих творах тема води стає поштовхом до експерименту, а також носієм ритуального, символічного та метафізичного змісту, що, у свою чергу, розширює межі виконавської свободи. Продемонстровано, що Кейдж трактує воду як фізичний об'єкт і джерело структурованої випадковості, Тань Дунь — як посередника між тілесністю та духовністю, а Безбородька — як концептуальний знак очищення музики від матеріальності. Відповідно, виокремлено три моделі виконавської автономії: свобода дії (Кейдж), свобода вираження (Тань Дунь), свобода смислотворення (Безбородько). Образ води в цих творах стає своєрідним маркером сучасного мислення про виконавську роль та формотворчі принципи, водночас окреслюючи поступову деконструкцію ієрархії «композитор — текст — виконавець». Наголошено на важливості інтеграції українського досвіду у глобальний дискурс, а також окреслено перспективи вивчення інших природних стихій у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: виконавська автономія, структурована випадковість, концепт води, ритуал, матеріальність звуку, музичний перформанс.

Постановка проблеми. Протягом другої половини ХХ століття у камерній музиці поступово змінюється роль виконавця. Якщо в період модернізму виконавець здебільшого виступав посередником між авторським задумом і слухачем, то сучасна композиторська практика дедалі частіше наділяє його функціями співтворця або навіть партнера у творчому процесі. Як зазначає Майкл Найман, цей феномен спричинив «розфіксування відносин» між композитором, твором і виконавцем, перетворивши виконання на лабораторію, а не репрезентацію [7]. Цей процес засвідчує ширший зсув у культурній парадигмі, де виконання стає формою пізнання і комунікації. Дослідники підкреслюють, що процес виконання у сучасній музиці перестає бути другорядним

щодо партитури, яка набуває статусу відкритого тексту, наділеного елементами варіативності, тілесності та імпровізаційного ризику. У цьому контексті особливої актуальності набуває аналіз різних стратегій досягнення виконавської свободи у творчості представників композиторських шкіл кардинально різних традицій, оскільки порівняльна перспектива дає змогу простежити трансформацію статусу виконавця та переосмислити межі фіксованого і відкритого музичного тексту.

Метою статті є виявити методи реалізації ідеї виконавської автономності у трьох концептуально споріднених композиціях: «Water Walk» Джона Кейджа (1959), «Water Concerto» Таня Дуня (1998) та «Musica Pura» Олега Безбородька

(2010). Незважаючи на спільний символічний мотив води як джерела акустичної дії, енергетичного імпульсу та образу очищення, ці твори представляють різні культурні парадигми: від концепту «відкритого часу» у Кейджа до ритуально-синтетичних рішень Таня Дуня й іронічного інтелектуалізму у Безбородька.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання виконавської автономії, перформативності та переосмислення ролі виконавця активно розробляються у світовій і, меншою мірою, в українській музикознавчій літературі. Однією з класичних праць із теорії експериментальної музики є монографія М. Наймана «Експериментальна музика: від Джона Кейджа і далі» («Experimental Music: Cage and Beyond»), яка розглядає вплив Джона Кейджа на зміну уявлень про музичну форму, авторство та інтерпретацію. Джеймс Притчет у праці «Музика Джона Кейджа» («The Music of John Cage») звертає увагу на складну діалектику між структурованістю і випадковістю у творчості композитора. Він розглядає його твори «Water Music» (1952) та «Water Walk» (1959) як експерименти з природною стихією, які підсилюють аспект випадковості, делегуючи відповідальність виконавцю, проте не скасовуючи роль композитора [8]. Серед новітніх досліджень особливу увагу привертає ґрунтовна біографія Джона Кейджа — «Begin Again» Кенета Сильвермана. Це дослідження репрезентує хронологію життя й творчості Джона Кейджа та докладно аналізує етапи формування його світогляду — від ранніх пошуків у формі до ідей структурованої випадковості, індетермінізму та «відкритої форми». Сильверман підкреслює, що відмова Кейджа від авторитарної позиції композитора та прагнення до радикальної демократизації творчого процесу стали основою нової етики виконавської автономії [9].

Не менш значущою є колективна праця «Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art» під редакцією Дейвіда Бернстіна і Кристофера Гетча (2001), яка подає міждисциплінарний аналіз Кейджових ідей у музиці, літературі, театрі та візуальному мистецтві. У збірнику наголошується, що музичний текст у Кейджа не є фіксованим витвором, він існує як процес,

відкритий до різноманітних тлумачень. Особливу увагу автори приділяють інтермедіальній природі його естетики, яка сприяла розвиткові численних міждисциплінарних практик. За Бернстіном, структурована випадковість у творах Кейджа не знищує форму, а навпаки — дозволяє їй постійно оновлюватися через залучення виконавця як співтворця сенсу, що актуалізує процес виконання як головний об'єкт аналітичного розгляду [11].

Розглянуті джерела, присвячені ідеям Джона Кейджа, демонструють, що його концепції відкритої форми та індетермінізму стали ключовими для змін у розумінні сучасної музичної творчості. Завдяки цим підходам музика вийшла за межі традиційної моделі, де композитор мав головну роль, а виконавець лише точно відтворював задум. Натомість почала формуватися нова система взаємодії, у якій композитор, виконавець і сам твір рівноправно беруть участь у створенні художнього результату.

Варто зазначити, що подібні ідеї знаходять відгук і в українському музикознавстві. Хоча ця тема ще не є широко дослідженою, дедалі більше авторів звертають увагу не лише на технічні особливості творів, а й на глибші ідеї, що лежать у їх основі. Зокрема, українські дослідники вивчають, як сучасна музика поєднується з візуальними, театральними й літературними елементами, формуючи нову мистецьку естетику. У цьому контексті виконавська свобода розглядається як важлива частина художнього висловлювання. У дисертаційній роботі Асматі Чібалашвілі аналізується синтез музики з перформансом, візуальними та текстовими елементами, характерний для камерної творчості Олега Безбородька. Авторка підкреслює, що композитор активно залучає виконавця до формування змістових рівнів твору, зокрема через інструментальний театр, текстові вставки та відкрити партитурну структуру [2].

У статті Микити Перцова всебічно проаналізовано постмодерний стиль Олега Безбородька, для якого характерно поєднання іронічності, цитатності, програмності та високого рівня свободи виконавця. Автор висвітлює основні риси композиторської мови Безбородька через призму

сучасних постмодерних тенденцій в українській музиці, особливо підкреслюючи роль інструментального театру, багатшарових смислів та ігрових стратегій інтерпретації. Перцов приділяє особливу увагу проблемі виконавської варіативності та наголошує на значущості особистісного підходу виконавця, необхідності прояву акторських здібностей та створення власної версії твору. Він зазначає, що «подібна риса пов'язана з тими тенденціями, що наявні в сучасному просторі, де провідну роль відіграє візуальне сприйняття» [1, с. 137]. У результаті саме відкритість форми, а також поліваріантність сценарних рішень у поєднанні з перформативними елементами забезпечують унікальність кожної інтерпретації твору Безбородька, перетворюючи виконання на індивідуальний акт співтворчості. Усе зазначене дає підстави розглядати твори Безбородька як відкритий художній простір, який спонукає виконавця до співтворчості, а кожен перформанс — як унікальний акт актуалізації багатшарового змісту. Варто підкреслити, що індетерміновані виконавські практики в музиці сучасних українських композиторів — це не просто запозичення ідей із західної (зокрема кейджівської та посткейджівської) традиції. На нашу думку, вже у 2000–2010-х роках в українській композиторській школі почали формуватися власні підходи до перформативності та інтермедіальності. У цих творах роль виконавця поступово розширюється, виходить за межі звичної інтерпретації.

У контексті сучасних досліджень творчості Таня Дуня особливої уваги заслуговує праця Луїса Бітенкурта, який пропонує перформативно-етнографічний аналіз «Water Music» як унікального прикладу інструменталізації води в сучасній музиці. На відміну від більшості оглядів, що фокусуються на концептуальних чи символічних аспектах, Бітенкурт детально розглядає процес оволодіння «водною» перкусією з точки зору виконавця і композитора: «“Water Music” — це музичний і візуальний твір, що досліджує потенціал води як музичного інструмента, або, іншими словами, інструментальність води. <...> “Water Music” пронизаний креативністю на різних рівнях — від композиції (оригінальний підхід Таня Дуня до інструментальності води) до виконання

(матеріалізація загальних ідей партитури у звук та музику з боку виконавця)» [3, р. 2]. Дослідник наголошує, що до Таня Дуня жоден композитор західної традиції не здійснював настільки цілісної, системної експлуатації води як повноцінного музичного інструмента. При цьому композитор вимагає від виконавця оволодіння новою технікою та творчого підходу до конструювання багатокomпонентної установки та формування власного сценарію виконання твору. Бітенкурт окреслює цю стратегію як «трансформаційну креативність», яка «зрештою приводить до появи нових структур (наприклад, водної перкусії)» [3, р. 3].

Особливу увагу автор приділяє питанням імпровізації, індивідуальної побудови музичного матеріалу, креативного використання знайдених об'єктів, а також свободі у виборі та послідовності виконання фрагментів: «Створюючи такі можливості для сольної версії композиції, Таня Дуня надає виконавцеві величезну свободу, яка водночас слугує каталізатором креативності і може становити загрозу для цілісності твору щодо зв'язку його частин як композиції. <...> На мою думку, автономія, яку надав композитор, є також своєрідним запрошенням до співтворчості та креативного самовираження виконавця» [3, р. 13]. Таким чином, у дослідженні Бітенкурта «Water Music» Таня Дуня постає як простір для індивідуального експерименту й співтворчості, що наближує цю практику до Кейджової індетермінованості, проте переносить її у сферу тілесного, імпровізаційного, технічно й семантично новаторського перформансу.

Попри те, що існує чимало досліджень, присвячених творчості окремих композиторів, комплексне порівняння творів «Water Walk», «Water Concerto» та «Musica Pura» саме в контексті виконавської автономії досі не здійснювалося, тому звернення до цього аспекту є актуальним і може відкрити нові перспективи для розуміння сучасної музичної практики. Наявні праці описують окремі твори лише у межах різних естетичних парадигм — авангардної, міжкультурної та постконцептуальної, не порівнюючи їх як такі, що об'єднані спільним матеріальним і семантичним ядром. Такий підхід дозволяє виявити ширшу еволюцію виконавської

свободи — від структурованої випадковості через духовно-ритуальну дію до концептуальної рефлексії.

Виклад основного матеріалу. Вибір цих трьох композицій обумовлений їх спільною тематикою та контрастністю культурних та естетичних контекстів. В образі води кожен автор знайшов власну інтерпретацію: для Джона Кейджа вода виступає засобом звукового експерименту, для Таня Дуня — носієм духовної пам'яті та інструментом міжкультурного діалогу, а Олег Безбородько репрезентує воду як атрибут ритуального очищення, що перетворюється на метафізичний жест у руслі постконцептуального мислення. Аналіз цих творів у хронологічній послідовності дозволяє відстежити поступову зміну трактування виконавської свободи — від регульованої випадковості авангардного мистецтва до усвідомленої автономії сучасного виконавця як мислячого суб'єкта. Кожен з композиторів сформував власну модель взаємодії між авторським задумом і виконавською інтерпретацією, пропонуючи унікальне бачення води як звукової матерії, сакрального посередника або знакової структури з концептуальним навантаженням.

Джон Кейдж у творі «Water Walk» радикально переосмислює поняття самої музики, виводячи її за межі інструментальної традиції та відмовляючись від звичних уявлень про звучання. Композитор створює ситуацію, де «будь-який звук може стати музикою» [8]. Твір був написаний для телевізійного формату, що зумовило його відкритість до реакції глядачів, сценічну видовищність та акцент на жесті як елементі перформансу. Функції інструментів або джерел звуку виконують побутові предмети, такі як ванна, радіо, кавоварка, квіти, льодогенератор, склянки з водою. Попри зовнішню імпровізаційність, композиція має сувору часову структуру, що складається з 154 послідовних дій, синхронізованих із таймкодом. Це створює парадоксальне поєднання фіксованої форми та непередбачуваного звучання, оскільки водна стихія реагує на температуру, амплітуду жесту і матеріал посудин. У примітках до партитури Кейдж зазначає: «запустіть секундомір і далі виконуйте дії якнайточніше відповідно до партитури», тобто часові вказівки

мають виконуватися з максимальною точністю, хоча «часові позначки не передбачають абсолютної точності» і допускають варіативність результату [4]. Тут відображається характерна модель виконавської автономії: свобода не у виборі змісту, а у способі взаємодії з матеріалом. Виконавець повинен точно дотримуватися структури, але кожен жест запускає індивідуальну, неповторну звукову реакцію води.

Вода у творі Кейджа функціонує як чистий акустичний матеріал, що чинить опір повному контролю. Вона не є метафорою чи символом, це «готовий звук», природна субстанція, яка розкриває себе лише в момент взаємодії з дією. Таким чином, «Water Walk» формує виконавця нового типу — експериментатора, який не інтерпретує нотний текст, а досліджує реакції матеріалу в реальному часі. Фізична плинність та непередбачуваність води забезпечують той рівень автономії, де дія важливіша за результат, а структура існує для того, щоб непередбачуваність могла розгорнутися в межах чіткої форми. Це одна з перших композицій, у яких свобода виконавця постає як участь у процесі структурованої випадковості — автономія дії в умовах матеріального опору та фізичної непередбачуваності.

У «Water Concerto» Таня Дунь переносить матеріальність води в іншу семантичну площину. На відміну від Кейджа, який трактує воду як джерело шумових ефектів і непередбачуваності, Таня Дунь репрезентує її як живу субстанцію, укорінену в культурну пам'ять та ритуальний досвід: «вода перетворюється на справжній інструмент, чия роль — не лише звучати, а й створювати простір для ритуалу, руху і світла» [6]. Твір є частиною його концепції «органічної музики», де природні стихії виступають співтворцями музичної події. Партитура написана зі структурною точністю, але неповторність звучання формується жестами виконавця: амплітудою руху, силою занурення, швидкістю взаємодії з поверхнею води. У трьох великих чанах, споряджених мікрофонами, вода реагує на кожний дотик — не тільки акустично, а й візуально. Вона чинить опір, резонує, змінюється, і в цій взаємодії виникає простір виконавської автономії. На відміну від «Water Walk», де свобода полягає

у дії всупереч матеріалу, у «Water Concerto» автономія ніби формується в процесі діалогу: виконавець слухає воду не менше, ніж грає на ній. Значний драматургічний ефект створює візуальна компонента — блиск води, світлові відбиття, хореографічні рухи рук. У такому підході свобода виконавця полягає у пластичності, точності, внутрішній інтонації руху, завдяки чому вибудовується автономія іншого типу через свободу вираження. Якщо у Кейджа вода створює непередбачуваність, то у Таня Дуня вона стає співтворцем події, медіумом тілесного та духовного співналаштування.

У «Musica Pura» Олега Безбородька вода набуває найбільш абстрактного та концептуального значення. На відміну від двох попередніх творів, де вода звучить і формує акустичну тканину, тут її роль максимально дистанційована від звуку. Вода функціонує як символ очищення, знак повернення до «нульової точки», де музика звільняється від власного матеріалу. Це ритуал дематеріалізації звучання, що водночас не заперечує матеріальності самої дії. Як зазначає М. Перцов, твори Олега Безбородька «передбачають велику віддачу від музикантів, які мають ставати не лише виконавцями-інтерпретаторами, а й акторами, чие індивідуальне прочитання є неодмінним компонентом гри» [1, с. 137]. Структура твору є відкритою: партитура подана як сценарій, який пропонує, а не наказує послідовність дій. Удар ложками по мисках з водою, очищення інструментів, продування беззвучних мундштуків, декламація текстів про «чисту музику» — усі ці дії функціонують як метамузичні жести, що ставлять під сумнів межу між музикою і немусикою. В цій відкритості формується нова якість виконавської автономії: свобода смислотворення. Виконавці не просто варіюють темп чи жести, як у Кейджа або Таня Дуня, — вони визначають драматургічну логіку твору, його концептуальний зміст, взаємодію тексту, тиші та дії. Виконавець стає мислителем і співдослідником, а виконання — актом філософського осмислення музичності. Таким чином, вода у «Musica Pura» зберігає свою матеріальність, але перетворюється на ідею: не звук, а знак очищення, межа, яка відділяє музику як звучання від музики як мислення. Цей твір представляє

найвищий ступінь автономії: свободу не жести чи вираження, а свободу визначати, що саме вважати музичною подією.

Узагальнюючи, можна визначити послідовний перехід моделей автономії виконавця у трьох творах: у «Water Walk» Джона Кейджа домінує автономія дії — виконавець експериментує з матеріалом у межах чіткої структури; у «Water Concerto» Таня Дуня автономія зміщується до площини вираження, де ритуалізована взаємодія з водою відкриває простір для особистісної інтерпретації; у «Musica Pura» Олега Безбородька свобода підноситься до рівня смислотворення — виконавець стає співтворцем концепції, визначаючи драматургічну логіку твору. Таким чином, еволюція автономії простежується як перехід від матеріальної взаємодії через ритуальну дію до концептуальної рефлексії.

Висновки. Аналіз трьох композицій — «Water Walk» Джона Кейджа, «Water Concerto» Таня Дуня та «Musica Pura» Олега Безбородька — засвідчив, що образ води у музиці XX–XXI століть виступає тематичним мотивом і визначальним драматургічним принципом, який структурує форму твору та типи виконавської присутності. Вода, відповідно до авторських інтенцій, реалізується як фізична субстанція та джерело структурованої випадковості (Кейдж), як акустичний і духовний медіум, пов'язаний із ритуалом (Таня Дуня), та як концептуальний знак очищення й саморефлексії (Безбородько).

Проведене порівняння дозволяє окреслити еволюцію моделей виконавської автономії: від свободи дії у межах структури («Water Walk») — через ритуалізовану експресію та індивідуальне вираження («Water Concerto») — до смислової співтворчості й визначення самої концепції твору («Musica Pura»). Ці стратегії ілюструють поступову деконструкцію традиційної ієрархії «композитор — текст — виконавець», утверджуючи нові моделі партнерства й взаємодії у художньому процесі.

Новизна роботи полягає у тому, що вперше здійснено цілісний міжкультурний аналіз зазначених творів у спільному аналітичному полі, що дозволило простежити трансформацію образу води та виконавської свободи і виявити універсальні тенденції сучасного музичного мислення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням тематики дослідження (зокрема, звернення до інших природних стихій), а також із глибшим вивченням практик виконання, включаючи емпіричний аналіз інтерпретацій,

інтерв'ю з виконавцями й спостереження за процесами підготування творів. Важливим напрямом є і дослідження рецепції західних і східних традицій у сучасному українському музичному середовищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Перцов М. Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 134–138. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180582>
2. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики): автореф. дис.... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 — Теорія та історія культури; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2015. 16 с.
3. Bittencourt L. Tan Dun's Water Music: a sonic investigation on the instrumentality of water through experimental percussion practices and contemporary music performance. *Per Musi*. 2023. № 24. P. 1–18. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.48635>
4. Cage J. Water Walk. *Walk. Listen. Create*. 1959. URL: <https://walklistencreate.org/walkingpiece/water-walk/> (access date 22.08.2025).
5. John Cage 'Water Music.' *sound-art-text*. 02.03.2008. URL: <https://sound-art-text.com/post/29753771316/john-cage-water-music> (access date 12.05.2025).
6. Macdonald K. Percussionist turns water into a solo musical instrument in an extraordinary concerto. *Classic FM*. 03.08.2023. URL: <https://www.classicfm.com/music-news/videos/tan-dun-water-concerto/> (access date 07.07.2025).
7. Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
8. Pritchett J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 223 p.
9. Silverman K. *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2010. 496 p.
10. Tan Dun. Water Concerto for Water Percussion and Orchestra. *Wise Music Classical*. 2016. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33596/Water-Concerto-for-Water-Percussion-and-Orchestra--Tan-Dun/> (access date 01.03.2025).
11. *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art* / ed. by D. W. Bernstein, C. Hatch. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 304 p.

REFERENCES

1. Pertsov, M. (2019). Kompozytorskyi styl Oleha Bezborodka: vizii postmodernu [Composer Style of Oleh Bezborodko: Postmodern Visions]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 134–138. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180582> [in Ukrainian].
2. Chibalashvili, A. (2015). *Kontseptualnyi syntez u suchasni ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialakh kamernoi muzyky)* [Conceptual Synthesis in Contemporary Ukrainian Artistic Culture: A Case Study of Chamber Music]. Ph.D. Dissertation: Abstract. Modern Art Research Institute, Kyiv [in Ukrainian].
3. Bittencourt, L. (2023). Tan Dun's Water Music: a sonic investigation on the instrumentality of water through experimental percussion practices and contemporary music performance. *Per Musi*, 24, 1–18. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.48635>
4. Cage, J. (1959). Water Walk. *Walk. Listen. Create*. Retrieved from <https://walklistencreate.org/walkingpiece/water-walk/>
5. John Cage 'Water Music.' (2028, March 2). *sound-art-text*. Retrieved from <https://sound-art-text.com/post/29753771316/john-cage-water-music>
6. Macdonald, K. (2023, August 3). Percussionist turns water into a solo musical instrument in an extraordinary concerto. *Classic FM*. Retrieved from <https://www.classicfm.com/music-news/videos/tan-dun-water-concerto/>
7. Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
8. Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Silverman, K. (2010). *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
10. Tan Dun. (2016). Water Concerto for Water Percussion and Orchestra. *Wise Music Classical*. Retrieved from: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33596/Water-Concerto-for-Water-Percussion-and-Orchestra--Tan-Dun/>
11. Bernstein, D. W., & Hatch, C. (Eds.). (2001). *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Chicago: University of Chicago Press.

HOU SIRUI

THE CONCEPT OF WATER IN INTERCULTURAL MUSICAL DISCOURSE:
MODELS OF PERFORMATIVE AUTONOMY

Abstract. The article examines the phenomenon of water as a conceptual, acoustic, and dramaturgical factor in contemporary intercultural musical discourse through the lens of performative autonomy. A comparative analysis is conducted of three compositions conceptually related to water: *Water Walk* by John Cage, *Water Concerto* by Tan Dun and *Musica Pura* by Oleh Bezborodko. It is established that in these works water functions not only as a material for experimentation but also as a bearer of ritual, symbolic, and metaphysical meanings, which in turn expands the boundaries of performative freedom. The study demonstrates that in Cage's work water is foregrounded as a physical object and a source of structured randomness; in Tan Dun's, as a medium between corporeality and spirituality; and in Bezborodko's, as a conceptual sign of the purification of music from materiality. Accordingly, three models of performative autonomy are identified: freedom of action (Cage), freedom of expression (Tan Dun), and freedom of meaning-making (Bezborodko). It is argued that the image of water in these compositions becomes a distinctive marker of contemporary reflection on the performer's role and the principles of musical form, while simultaneously outlining the gradual deconstruction of the "composer—text—performer" hierarchy. The importance of integrating the Ukrainian experience into global discourse is emphasized, along with the prospects for studying other natural elements in the musical art of the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: performer autonomy, structured indeterminacy, the concept of water, ritual, materiality of sound, musical performance.

Стаття надійшла до редакції 20.11.2025