

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.82.37.004

Музыкальная речь и музыкальное письмо: к вопросу о трансформации нотной графики в XX веке. Часть II

Смирнова Татьяна Николаевна

Кандидат философских наук,
старший преподаватель кафедры истории философии,
философской антропологии, эстетики и теории культуры,
Уральский федеральный университет,
620002, Российская Федерация, Екатеринбург, ул. Мира, 19;
e-mail: smirnova.tatiana@urfu.ru

Аннотация

Во второй части статьи рассматриваются приемы трансформации нотной графики в творчестве композиторов XX века, такие как текстовые пояснения для исполнителей, указание на импровизацию в рамках контролируемой алеаторики, необычные, но понятные графические знаки и символы (рисунки, графики, линии). Обращаясь к проблемам музыкального письма и музыкальной речи, автор анализирует основные способы фиксации оригинального музыкального замысла композитора. Своеобразие нотной записи каждого композитора имеет важное концептуальное значение для понимания музыкального замысла. Автор статьи обращается к творчеству композиторов, часто использующих необычные способы нотации – к музыкальным произведениям Софии Губайдулиной, Янниса Ксенакиса и Джона Кейджа. Дискуссия о недостаточности современным композиторам традиционной нотации, о статусе музыкального письма и музыкальной речи и способах фиксации музыкального замысла композитора продолжается, поэтому дальнейшие исследования по теме мы видим в этом направлении. В результате проделанного исследования было выявлено, что современные композиторы используют различные наглядно-выразительные приемы музыкальной графики для выражения своих музыкальных мыслей: обширные пояснения для исполнителей, указанная возможность импровизации в рамках контролируемой алеаторики, необычные, но, тем не менее, понятные графические символы. Некоторые композиторы обращаются к нетрадиционным приемам нотации, таким, как рисунки, графики, линии.

Для цитирования в научных исследованиях

Смирнова Т.Н. Музыкальная речь и музыкальное письмо: к вопросу о трансформации нотной графики в XX веке. Часть II // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2023. Том 12. № 11А. С. 39-45. DOI: 10.34670/AR.2023.82.37.004

Ключевые слова

Язык музыки, музыкальное письмо, музыкальная речь, музыкальная графика, нотация, С. Губайдулина, Д. Кейдж, Я. Ксенакис.

Введение

Современные композиторы для полноты осмысления музыки соединяют в своем творчестве музыкальную и визуальную выразительность. Обращаясь к выразительности музыкального письма, композиторы осмысливают визуальное содержание произведения. Такими композиторами являются София Губайдулина, использующая в процессе сочинения числовой математический расчет, Яннис Ксенакис (являющийся по основному образованию архитектором) обращающий большое внимание визуальному содержанию партитуры и строящий при написании музыки архитектурные фигуры, Джон Кейдж, активно использовавший нетрадиционные графические способы написания музыки, а также Антон Веберн, Чарльз Айвз, Пьер Булез, Оливье Мессиаан и многие другие.

Цель исследования заключается в анализе трансформации нотной графики композиторами XX века. С изменением музыки, отхода ее от классических канонов написания, композиторы заметили недостаточность современной традиционной нотной графики. Некоторые из них попытались трансформировать традиционную запись – добавляя текстовые пояснения, отказываясь от нот, заменяя их рисунками или переворачивая смысл музыкального произведения, делают акцент на графической концепции.

Графические приемы композиторов С. Губайдулиной, Я. Ксенакиса, Д. Кейджа

В XX веке многие композиторы обнаружили недостаточность традиционной нотной записи и стали применять свои методы и способы записи музыкальных сочинений, столкнувшись со сложностью восприятия новоизобретенных конструкций. Однако большинство из них с успехом вышли из этой затруднительной ситуации, придумав такой способ записи, который был бы понятен всем музыкантам.

Современные композиторы используют различные приемы и способы фиксации своих замыслов. В музыкальной графике проступает древняя пиктография, язык рисунка. Запись музыки посредством графических изображений в некоторых случаях оказывается более точным и доступным, нежели привычный нотный текст. Можно говорить, в связи с этим, об особой функции музыкальной графики – кларитивной (проясняющей).

Своеобразный вариант идеографии, то есть, языка символов представляют партитуры, продолжающие традицию исторического развития нотации через наполнение ее новыми знаками, отражающими особенности нынешнего музыкального языка. Эти необычные знаки имеют отношение к микрохроматике, ритмике, особым приемам звукоизвлечения и т.п. Многие современные нотные издания снабжены предваряющим текст «словарем» использованной символики, без которого музыканты-исполнители не могут приблизиться к пониманию авторского замысла.

Одним из вариантов идеографии является прием хейрономии – системы фиксации музыки, произошедшей от движений рук в восточных танцах. Мелодия основана на пластике рук, которая способна передать множество специфических нюансов. Язык музыкального жеста, лежащий в основе дирижерского искусства, соединяет письменную и дописьменную культуру.

Современный композитор-новатор С. Губайдулина для передачи новых исполнительских приемов использует своеобразную нотную графику, включающую обширные указания для исполнителей, нередко символику знаков различных мировых религий, например, вслед за О.

Мессианом это использование Креста, или единства Инь и Янь и другие приемы.

Музыкальный язык С. Губайдулиной В.Н. Холопова назвала параметром экспрессии. Подобные приемы встречаются у некоторых композиторов XX века, но не настолько развиты как у Губайдулиной. Для адекватной передачи многоступенчатого параметра экспрессии и способов звукоизвлечения Губайдулиной требуется своеобразная нотная графика. Однако, она не усложняет написание, а пользуется понятными способами передачи замысла: указаниями в сносках для исполнителей, понятными графическими обозначениями. «При выходе "параметра экспрессии" на первый план музыкальной композиции необычайно возросла роль исполнителей. Ведь всплески экспрессии, в отличие от мелодики, гармонии, полифонии, композитор не в состоянии полностью записать в партитуре, он их может лишь очень условно наметить» [Холопова, 2008, 111].

Губайдулина не изобретает оригинальных приемов в графике, но способы звукоизвлечения, своеобразии музыкальных задумок требуют изменения в стандартной нотации. Композитор использует традиционный итальянский язык, но особые указания написаны на языке страны издания или на английском.

Фортепианная соната (1965) отличается от большинства произведений Губайдулиной тем, что здесь применяется несвойственная ей додекафония, новые способы звукоизвлечения и использование подготовленного рояля. В частности, в партитуре используются пояснения для исполнителей: глissандо при помощи ногтя, возможность использования импровизации.

Финальная часть № 5 «Сад» из «Посвящения Марине Цветаевой» включает в себе трагические строки «За этот ад, за этот бред пошли мне сад на старость лет», которые исполняются солистами на фоне 36-голосного хора. В конце используются вдохи и выдохи хора, что показано композитором в партитуре стрелками над нотами:

В «In croce» Губайдулина использует множество различных приемов звукоизвлечения, в числе которых прием извлечения флажолетного мажорного трезвучия путем глissандирования, который впервые был использован В. Суслиным (рис. 1).

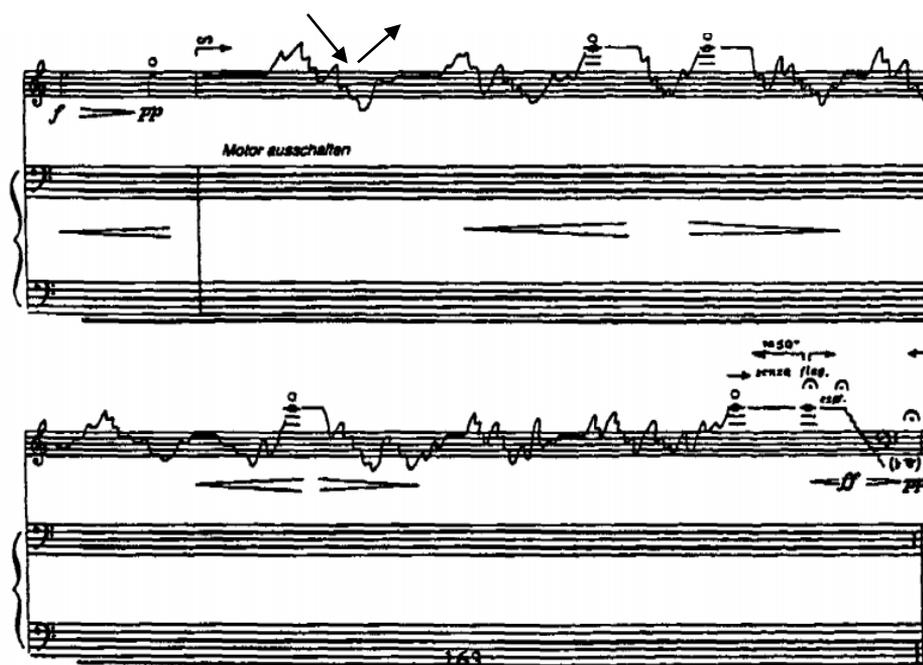


Рисунок 1 - С. Губайдулина. In Croce.

Среди других приемов в этом произведении можно отметить следующие указания для исполнителей: **) приблизительный диапазон инструментов; ***) восстановление звуковых последовательностей в быстром темпе; ****) перемещение кластера (рис. 2).

*) Senza metrum
 **) Ungefährer Tonumfang des Instruments
 ***) Belegte Tonfolge in schnellerem Tempo
 ****) Sich bewegender Cluster

Рисунок 2 - С. Губайдулина. *In Croce* [In Croce, 1980, 151]

В сонате «Радуйся» I часть «Радости вашей никто не отнимет от вас» (Kyrie) содержит в себе известный прием Губайдулиной – последующий за вибрато флажолет, что рассматривается как противопоставление земного рукотворного и божественного нерукотворного. Оба звука берут свое начало в одном месте (рис. 3):

Рисунок 3 - С. Губайдулина. «Радуйся», I часть «Радости вашей никто не отнимет от вас» (Kyrie) [Холопова, 2008, 363]

Яннис Ксенакис активно применяет приемы изменения нотной графики для отражения своих музыкальных идей, часто связывает музыку и архитектуру.

В 1953 г. в «Метастазисе» основным видом звуковой материи является «объемное глиссандирование» струнных, некий звуковой континуум, специфика которого заключается в постоянных мутациях пространственно-энергетических характеристик. Ксенакис писал: «Если глиссандо имеют определенную протяженность и достаточно переплетены, мы получаем акустическое пространство непрерывной эволюции. Зарисовав глиссандо как прямые линии, можно получить поверхность соответствующей конфигурации» [Xenakis, 1992, 10]. Эта идея – идея связи звуковых представлений с визуальными и подтолкнула Ксенакиса к эксперименту по

совмещению музыки, выраженной в математических структурах с визуальным воплощением в архитектуре. Метод работы композитора здесь представлен как графический итог предварительно рассчитанных математических функций и их последующая проекция на оркестровую партитуру (рис. 4). В 1956 г. он создает проект павильона фирмы «Филипс» для Всемирной выставки в Брюсселе, в основу которого ложатся расчеты и структуры «Метастазиса». В книге «Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции» Ксенакис подробно объясняет, как он работал над созданием «Метастазиса», а затем и павильона «Филипс», при помощи математических расчетов, представляя глиссандо как прямые линии и таким образом формируя конструкцию павильона.

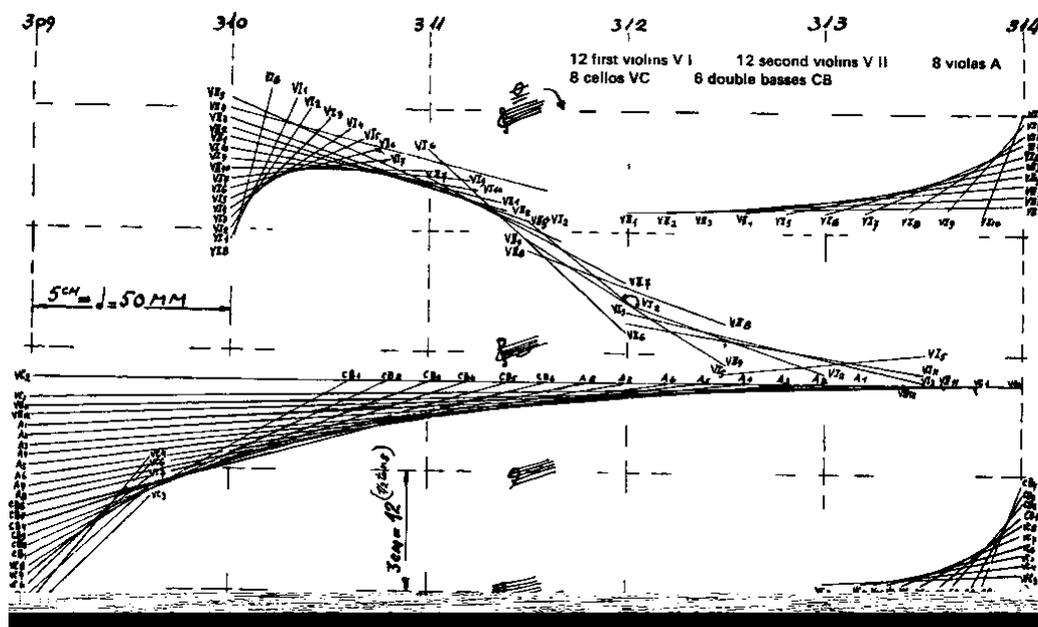


Рисунок 4 - Я. Ксенакис. Метастазис. Глиссандо струнных [Xenakis, 1992, 3]

Композитор Джон Кейдж придавал большое значение графическому содержанию своих музыкальных работ, совмещал графическое и звуковое. Для своих музыкальных произведений Джон Кейдж создавал графические партитуры, неоднократно представленные на художественных выставках: в галерее «Стейбл» (1958 год), галерее Джексона (1972 год) в Нью-Йорке, на выставке «Rolywholyover» к юбилею Кейджа в Лос-Анджелесском музее современного искусства (1992 год). Кроме этого, в 60-е годы Кейдж собрал графические работы современных ему композиторов и составил сборник под названием «Notations» [Cage, 1969] с последующей выставкой. С 1970-х годов Кейдж работал над инсталляциями и создавал также акварели и рисунки («17 рисунков Торо» и «Партитура без партий (40 рисунков Торо): 12 хайку» 1978 год), гравюры (циклы «На поверхности», «Изменения и исчезновения», «Зеро», 1982 год), эстампы, литографии (иллюстрации к собственной «Книге о грибах», 1972 год) и др.

Заключение

Проанализировав наиболее яркие примеры трансформации нотной графики композиторами XX века, приходим к выводу, что своеобразие нотной записи каждого композитора имеет важное концептуальное значение для понимания музыки, а также это может сподвигнуть к пересмотру традиционной нотной записи, которая, как признается многими исследователями,

несовершенна (но наиболее хороша на сегодняшний день). Таким образом, творчество композитора лежит не только в звуковой плоскости, но и зачастую в визуальной. Музыкальное письмо, музыкальная графика также важны, как и музыкальная речь. Следует отметить, что композитор пользуется теми способами графически зафиксировать композицию, которые находит наиболее оптимальными, не ограничиваясь традиционной нотной записью.

В результате проделанного исследования было выявлено, что современные композиторы используют различные наглядно-выразительные приемы музыкальной графики для выражения своих музыкальных мыслей: обширные пояснения для исполнителей, указанная возможность импровизации в рамках контролируемой алеаторики, необычные, но, тем не менее, понятные графические символы. Некоторые композиторы обращаются к нетрадиционным приемам нотации, таким, как рисунки, графики, линии.

Библиография

1. Холопова В.Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008. 400 с.
2. Cage J. *Notation*. N.Y.: Something Else Press, 1969. 314 p.
3. Gubaidulina S. In *Croce: für Violoncello u. Orgel*. Hamburg: H. Sikorski, 1980. P. 144-163.
4. Xenakis J. *Formalized Music. Thought and mathematics in composition*. Pendragon Press, 1992. 387 p.
5. Kahrs N. Consonance, dissonance, and formal proportions in two works by Sofia Gubaidulina // *Music Theory Online*. – 2020. – Т. 26. – №. 2.
6. Agon C. et al. Formal Aspects of Iannis Xenakis' "Symbolic Music": A Computer-Aided Exploration of Compositional Processes // *Journal of New Music Research*. – 2004. – Т. 33. – №. 2. – С. 145-159.
7. Solomos M. Xenakis' thought through his writings // *Journal of New Music Research*. – 2004. – Т. 33. – №. 2. – С. 125-136.
8. Dobretsberger B. Formalised or Music? Some Thoughts on Xenakis's *Khoai* // *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*. – 2022. – С. 83-100.
9. Zaplitny M., Xenakis I. Conversation with Iannis Xenakis // *Perspectives of New Music*. – 1975. – С. 86-103.
10. Wannamaker R. *Mathematics and Design in the Music of Iannis Xenakis* // *Xenakis Matters*. Pendragon Press, Hillsdale. – 2012.

Musical speech and musical writing: on the question of the transformation of musical notation in the 20th century. Part II

Tat'yana N. Smirnova

PhD in Philosophy,
Senior Lecturer of the Department of History of Philosophy,
Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture,
Ural Federal University,
620002, 19, Mira str., Ekaterinburg, Russian Federation;
e-mail: smirnova.tatiana@urfu.ru

Abstract

The second part of the article examines methods of transformation of musical notation in the works of composers of the 20th century, such as textual explanations for performers, an indication of improvisation within the framework of controlled aleatorics, unusual but understandable graphic signs and symbols (drawings, graphs, lines). Addressing the problems of musical writing and musical speech, the author analyzes the main ways of recording the composer's original musical

intent. The uniqueness of each composer's musical notation has important conceptual significance for understanding the musical intent. The author of the article turns to the work of composers who often use unusual methods of notation, to the musical works of Sofia Gubaidulina, Jannis Xenakis and John Cage. The discussion about the insufficiency of traditional notation for modern composers, the status of musical writing and musical speech, and ways to capture the composer's musical intent continues, so we see further research on the topic in this direction. As a result of the study, it was revealed that modern composers use various visual and expressive techniques of musical graphics to express their musical thoughts: extensive explanations for performers, the indicated possibility of improvisation within the framework of controlled aleatorics, unusual, but nevertheless understandable graphic symbols. Some composers turn to non-traditional notation techniques, such as drawings, graphs, and lines.

For citation

Smirnova T.N. (2023) Muzykal'naya rech' i muzykal'noe pis'mo: k voprosu o transformatsii notnoi grafiki v XX veke. Chast' II [Musical speech and musical writing: on the question of the transformation of musical notation in the 20th century. Part II]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 12 (11A), pp. 39-45. DOI: 10.34670/AR.2023.82.37.004

Keywords

Language of music, musical writing, musical speech, musical graphics, notation, S. Gubaidulina, D. Cage, J. Xenakis.

References

1. Cage J. (1969) *Notation*. N.Y.: Something Else Press.
2. Gubaidulina S. (1980) *In Croce: für Violoncello u. Orgel*. Hamburg: H. Sikorski.
3. Kholopova V.N. (2008) *Softya Gubaidulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor Publ.
4. Xenakis J. (1992) *Formalized Music. Thought and mathematics in composition*. Pendragon Press.
5. Kahrs, N. (2020). Consonance, dissonance, and formal proportions in two works by Sofia Gubaidulina. *Music Theory Online*, 26(2).
6. Agon, C., Andreatta, M., Assayag, G., & Schaub, S. (2004). Formal Aspects of Iannis Xenakis' "Symbolic Music": A Computer-Aided Exploration of Compositional Processes. *Journal of New Music Research*, 33(2), 145-159.
7. Solomos, M. (2004). Xenakis' thought through his writings. *Journal of New Music Research*, 33(2), 125-136.
8. Dobretsberger, B. (2022). Formalised or Music? Some Thoughts on Xenakis's Khoai. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*, 83-100.
9. Zaplitny, M., & Xenakis, I. (1975). Conversation with Iannis Xenakis. *Perspectives of New Music*, 86-103.
10. Wannamaker, R. (2012). *Mathematics and Design in the Music of Iannis Xenakis*. Xenakis Matters. Pendragon Press, Hillsdale.