

УДК 781.24:781.6

DOI 10.34064/khnum1-63.02

Малий Дмитро Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики

e-mail: refala@ukr.net

ORCID ID: 0000-0003-3751-5019

«Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар)

*Музична нотація – еволюційна знакова система, що за допомогою візуальних символів передає смисл композиторського висловлювання та зазнає змін разом із музичним мисленням в ході соціокультурного і науково-технічного прогресу. Нотація є принципово відкритою системою у тому сенсі, що не має меж для свого розвитку, хоча історично сформовані її типи і перетворюються на «закриті» – традиційні для культури певної соціально-історичної спільноти. П'ятилінійна нотація через свою універсальність – можливість точної фіксації всіх параметрів звуку – стала «традиційною» для сучасного музичного світу. «Нетрадиційних» форм вона набула у творах композиторів ХХ–ХХІ століть у зв'язку з необхідністю фіксації нових звукових структур (сонорних, алеаторних та ін.); сьогодні нотація стає індивідуалізованою, аж до винайдення типу запису лише в окремому творі. «Мандрівне» поняття «традиційна нотація» викликає певну термінологічну невизначеність; натомість актуальним стає обговорення концепту «відкритої» музичної нотації як атрибутивної складової процесу творення композитора на сучасному етапі. **Новизна** цього дослідження полягає в тому, що у науковий дискурс пропонується ввести дефініцію «“відкрита” нотація» для позначення різноманітних способів фіксації музики, що втілює сучасні індивідуальні композиторські концепції, які виходять за межі ustalених орієнтирів. **Метою** публікації є обґрунтування принципів «відкритої» музичної нотації як альтернативного інструменту для створення музики на прикладі циклу «Гравюри» для фортепіано, що належить до творчого доробку її автора. У **висновках** надаються положення концепції «відкри-*

тої» музичної нотації, з'ясовані через композиційно-семантичний аналіз фортепіанного циклу «Гравюри».

Ключові слова: «відкрита» нотація; композиторське мислення; музичний текст; техніка письма; автокоментар; фортепіанний цикл.

Постановка проблеми. Музична нотація – еволюційна знакова система, що за допомогою графічних (візуальних) символів втілює, зберігає, передає смисл композиторського висловлювання, яка змінюється разом із музичним мисленням, залежить від нього, спільно з останнім стає результатом соціокультурних явищ і науково-технічного прогресу, і є одним з показників історичних трансформацій свідомості митця.

Нотація являє собою принципово відкриту систему у тому сенсі, що не має меж для свого розвитку, але історично сформовані її системи з плином часу виявляють якості закритих, тобто перетворюються на «традиційні», актуальні для культури певної соціально-історичної спільноти, де діють загальні для неї закони створення і відтворення музичного тексту. Але те, що є традицією для одних, не є такою для інших. Наприклад, у Китаї існує оригінальна нотація, яка традиційно використовувалась у творах для народних інструментів (арху, піпа, гуджен) (див. *Приклад 1*).

Приклад 1. «Ма Ланхуа Кхай» для арху соло

技法+练习曲+小乐曲, 对练习难点各个突破

I = D (15 弦) 雷振邦曲

The image shows a musical score for the piece 'Ma Lanhua Xhai' for solo Arhu. At the top, there is a title in Chinese characters: '技法+练习曲+小乐曲, 对练习难点各个突破'. Below the title, it specifies the key signature 'I = D (15 弦)' and the composer '雷振邦曲'. The score consists of two staves. The upper staff is a simplified notation using numbers (1, 2, 5, 6, 3) and dots to represent notes and rests, with some notes marked with 'm' and 'v' above them. The lower staff is a standard musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature, showing the corresponding notes and rests.

Вкрай складно уявити собі подібний принцип запису для багатоголосної, багаторегістрової фактури та хроматизованої мелодики.

Наведена нотація зумовлена природою китайських інструментів, а її використання на сучасному етапі – повагою до багатовікової традиції, а також відносною легкістю трансформації її (за необхідністю) у п'ятилінійну, яка через свою універсальність (можливість точної фіксації усіх параметрів звуку), стала «традиційною» для всієї сучасної світової музичної спільноти.

Однак ХХ століття привнесло необхідність фіксації нових звукових структур (сонорних, алеаторних та ін.), нетрадиційних прийомів гри тощо, і на ґрунті п'ятилінійної нотації виникають відповідні типи запису, які певний час потребують додаткових пояснень зі сторони композиторів (у вигляді нотаток для виконавців), аж поки не перетворюються на універсальні, сталі знакові форми. Наприклад, сьогодні позначки кластерів, мікротонових альтерацій або повторень певної музичної формули у вигляді хвилястої лінії здебільшого не потребують роз'яснень, тобто виявляють якості «закритості», приєднуючись до загально-прийнятої системи нотації. Однак факт їх з'явлення наочно демонструє відносність поняття «традиційного», змушуючи, тепер вже всередині сучасної системи нотації музики «академічного» напрямку (про яку наразі йдеться) розмежовувати «традиційні» та «нетрадиційні» види нотного запису.

Під «традиційною» у цьому випадку розуміється п'ятилінійна тактова нотація, використана в масиві творів від часів Бароко до авангарду ХХ століття. «Нетрадиційною» нотація стає у творах цілого ряду композиторів ХХ–ХХІ століть (К. Пендерецький, К. Сероцький, Д. Кейдж, Д. Крам, С. Бузотті, Л. Беріо, Г. Лакхенман, С. Кім, В. Мужчиль, А. Шаріфі та інші). Її поява зумовлена освоєнням нового музичного матеріалу через нестандартні прийоми гри на інструментах, а також через логіку його розвитку, що втілює авторську концепцію. Застосування нотації «традиційної» та «нетрадиційної» пов'язано з відповідними композиторськими підходами до структурування музичного тексту. Отже, пройшовши довгий шлях кристалізації до найбільш звичного нам вигляду, характерного для «класико-романтичної» партитури, на сучасному еволюційному етапі нотація стає *індивідуалізованою*, аж до винайдення типу запису лише в окремому творі.

Множинність значень «мандрівного» поняття «традиційна» по відношенню до нотації природно викликає певну термінологічну невизначеність та необхідність давати додаткові пояснення в кожному конкретному випадку застосування цього терміна. Натомість, альтернативою йому щодо музики сучасних композиторів, які тяжіють до експериментаторства, актуальним стає обговорення концепту «*відкритої*» музичної нотації як атрибутивної складової процесу творення, який увиразнюється через авторське програмування загальної ідеї-концепції та оперування підпорядкованими їй одиницями музичної мови як самодостатніми структурами. З одного боку, застосування до цього різновиду нотації визначення «відкрита» замість «нетрадиційна», усуваючи термінологічні дублювання, підкреслює її інноваційний експериментальний або альтернативний характер, з іншого – точка зору, з якої нотація взагалі постає як *a priori* «відкрита» (або «вільна») система фіксації композиторських ідей, є ключем до розуміння нетипових принципів композиторського мислення / мовлення.

Стосовно «відкритої» нотації у вітчизняному музикознавстві конкретних розробок не існує (принаймні, автору вони невідомі), що зумовлює певну **наукову новизну** цього дослідження. Виокремлення поняття «відкрита нотація» було здійснено автором статті самостійно через пошук шляхів утілення власних композиторських рішень та осмислення ідеї «відкритого» тексту, запропонованої У. Еко (Eco, 1979). Втім, є праці, які екстраполюють ідею «відкритого» тексту («*open*» work) на контекст композиторської творчості, а саме – алеторної техніки та недетермінованої (нетрадиційної) нотації. Серед них – колективна англomовна стаття українських науковців «Від тексту до “відкритого” тексту: досвід дослідження» (Zavialova & Kalashnyk & Savchenko & Stakhevych & Smirnova, 2020), де «відкритий» текст протиставляється «закритому» як традиційному («*closed*» work). Під багатозначним англійським словом «work» в залежності від контексту розуміються «творчість», «виконавство», «музичний текст», «музичний твір».

Мета цього дослідження – обґрунтувати принципи «відкритої» музичної нотації як альтернативного інструменту створення музики

на прикладі циклу «Гравюри» для фортепіано, що належить до творчого доробку автора статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Темі музичної нотації присвячена велика кількість праць, які можна поділити за двома напрямками: 1) публікації з історії, еволюції, типології давньої та традиційної нотації (Rastall, 1983; Strayer, 2013; Шип, 2016; Качмар, 2019); 2) з нетрадиційної нотації XX–XXI століть (Stone, 1980; Дубинець, 1999; Мужчиль, 2016).

У практичному керівництві К. Стоуна «Музична нотація у XX столітті» (Stone, 1980) розшифровка специфічних прийомів гри та різні типи нотації представлені у 17 главах, кожна з яких присвячена певному музичному інструменту (фортепіано, арфа, орган, голос), групі інструментів (дерев'яні, мідні, ударні, струнні), параметрам звуку (висота, тривалість). Наводяться приклади з партитур П. Булеза, А. Реймана, С. Бузотті, А. Валачинського, Е. Картера. Надається розшифровка нетрадиційних нотацій (Stone, 1980: 61).

У дослідженні О. Дубинець «Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію» (Дубинець, 1999) вивчаються різні типи нетрадиційної нотації, які використовуються у стилях та техніках композиції XX ст. Нотація розглядається з позицій її історичного розвитку, категорій (детермінована – кластери, табулатури; недетермінована – флюктуаційна, зонна, «mobile»), графічна, вербальна), параметрів звуку, засобів звуковидобування в різних тембрових групах. Наводяться принципи її використання у творах К. Штокгаузена, М. Кагеля, Д. Кейджа, Д. Крама.

Одну з найцікавіших музикознавчих концепцій викладає у своїй статті С. Шип (2016). Нотацію представлено як об'єкт семіотики. Згідно з цим, науковець виявляє її функції: мнемонічну, поетичну, дидактичну, художньо-естетичну та функції графічного запису (консервативну та транзитивну). Надається розподіл знаків за походженням – на аутогенні (знаки-признаки) та екзогенні. Використовується типологічний підхід до знаків музичного письма. Способи їх запису дослідник поділяє на три типи: 1) кінемо-пiктографічний – фіксація поз, жестів; 2) табулатурний – графічна презентація інструменту або його частини (наприклад, схематичне зображення струн гітари); 3) номінативний як

різновид ідеографічного – усвідомлення суті («ідей») та називання (номінація) найбільш затребуваних практикою елементів музичної мови: звукорядів, щаблів, інтервальних відношень, співзвуч та їх фіксація за допомогою знаків (нот, цифр, літер) (див. Шип, 2016: 344–346).

Наведена типологія наводить на думку про те, що у ХХ столітті композитори почали звертатися до нотацій, які існували вже багато століть, але використовувати їх у межах власної культурно-естетичної парадигми. Наприклад, табулатурну нотацію для струнних впроваджують Г. Лахенман, А. Шаріфі (для вказівок на стан струн); для тромбона – С. Кім (на позицію куліси); кінемо-пиктографічну – позначки рухів тіла, рук – використано у хоровій космогонії «Чорний квадрат» В. С. Мужчиля. У циклах «Гравюри» та «Три мертвих королі» автором статті також застосовуються названі типи нотацій з огляду на структуру та специфіку логіки викладення музичного матеріалу. Низку прикладів можна подовжувати й далі, що дає логічні підстави для осмислення поняття нотації у якості «відкритої» системи – «тексту», що не має рамок та обмежень у кількості інтерпретацій.

Методи дослідження. В пропонованій статті застосовані дослідницькі підходи сучасної когнітивістики, такі як *генеалогічний* для виявлення причинно-наслідкових зв'язків виникнення «відкритої» музичної нотації та *контекстуально-компаративний* для дослідження об'єктивних форм різних типів сучасного композиторського мислення; а також *композиційно-семантичний метод аналізу* принципів внутрішньої структури творів у контексті поетики творчості.

Виклад основного матеріалу. Митців, чия творчість витримала найжорстокіше з випробовувань – часом – відрізняли професіональна етика, культура та яскравий індивідуальний стиль. У музичному тексті ці риси втілюються на різних рівнях: мелодичному, структурному, ладогармонічному, тембродинамічному. Шляхи поєднання складових цих рівнів у певному контексті зумовлюють самотність письма композитора. Завдяки певним одиницям тексту (мелодичним зворотам, гармонічним сполученням, кадансам, фактурі, архітектоніці, синтаксису, ідейно-концептуальному змісту) ми визначаємо причетність твору до епохального, національно-етнічного або індивідуального стилю композитора. Наприклад, слухаючи твір, у якому звучить гуцульський

або думний лад, можна визначити його належність до української музики. Характерні гармонічні комплекси («шопенівська» секста, «Тристан-акорд» Р. Вагнера), ладово-інтонаційні побудови (лади обмеженої транспозиції О. Мессіана, діатонічна мелодика А. Пярта), специфічна техніка опрацювання музичного матеріалу (пуантілізм А. Веберна, репетитивність С. Райха) та інші показові риси музики, що звучить, допомагають впізнати індивідуальний стиль композитора. Та чи в змозі знайти яскравий індивідуальний стиль, характерні саме для нього нетипові мелодико-гармонічні звороти, фактуру, жанрову стилістику композитор ХХІ століття? І в якому напрямку він має рухатися?

По-перше, він може не намагатися щось робити – існувати у більш-менш «традиційній» парадигмі, яка «підігривається» комунікативною та соціокультурною сферами життя, знову й знову використовувати набуті століттями методи роботи з матеріалом. *По-друге*, він може намагатися вийти зі своєї «зони комфорту», рефлексуючи в пошуках несхожості, власної індивідуальності.

Другий з варіантів передбачає спрямованість мислення на нестандартне на шляху до самовираження. Але навіть цей шлях не буде успішним, якщо композитор не вмотивований загальною ідеєю-концепцією твору, що має втілюватися через певні форми мовлення, тобто, кажучи інакше, не реалізує себе через дедуктивний метод створення музики. Вирішуючи завдання звукової реалізації свого концептуального задуму, митець неминуче стикається з проблемою вибору засобів музичної виразності, серед яких часто виявляються і нетрадиційні. І, якщо історичною місією сучасної системи п'ятилінійної тактової нотації стала можливість *точної* фіксації базових звукових параметрів музики – висоти, ритмічних співвідношень, динаміки, артикуляції, то альтернативні до неї типи нотації у творчості композиторів ХХ століття покликані фіксувати більш *загальні* характеристики, а саме, *межі* алеаторних, сонорно-сонористичних та інших подібних форм звучання, спектр яких продовжує розширюватись з розвитком комп'ютеризації у музичній сфері; аплікатурні позиції, якості резонансного тіла й т. ін. Цей шлях є певним спрощенням / удосконаленням музичної тканини: фіксована звуковисотність змінюється принципом «вище / нижче», гармонічні сполучення – звуковими комплек-

сами (кластери, спектри), традиційні прийоми гри – нетрадиційними, розширеними. Подібна «спрощена досконалість» системи фіксації музики значно збільшує ступінь свободи композитора у створенні ним власного художнього всесвіту зі своєю ієрархією оригінальних звукових компонентів. Звідси, погляд на її можливості як майже досконалого інструмента з надзвичайно широкими резервами для звукового втілення будь-якої музичної концепції дає підстави для розуміння нотації як «відкритої» (вільної) системи, що стає, у свою чергу, відправним пунктом на шляху композитора до альтернативного / індивідуалізованого музичного мислення, підштовхуючи до «іншої» логіки розвитку музичних подій.

Головною складовою концепту «відкритої» нотації виявляється те, що будь-який рівень музичного тексту (структуру, логіку, гармонічну конструкцію, джерело звуку, слово, положення руки й т. д.) можна за допомогою авторських позначень «запрограмувати» (тобто обмежити поле його дії) окремо, диференційовано й за власним бажанням, що дозволяє композиторові працювати у рамках, які створюються ним самим.

У циклі «Гравюри» для фортепіано у чотирьох частинах (2021) можна простежити дію принципів концепту «відкритої» нотації. Цикл має чотири частини з програмними назвами: 1. «Дзеркало»; 2. «Опале листя»; 3. «Пустий дім»; 4. «Долина маятників». «Гравюри» трактуються як *quasi*-жанр, використовую його вдруге (перший досвід – це «Звукові гравюри» у 4-х частинах для флейти, кларнета та фортепіано, 2020). Саме це жанрове ім'я підштовхнуло автора до використання нетрадиційної нотації.

Логіка будови циклу полягає у тому, що з кожною наступною частиною додається новий ключ / стан нетипового зразка, деякі з них переходять з однієї частини до наступної, поєднуються з іншими станами, вступаючи один з одним у «мета-фізичний діалог». У творі використовуються здебільшого різні типи табулатурної та номінативно-ідеографічної нотації.

Частина I. «Дзеркало». Однією з базових засад конструктивної логіки фортепіанного мислення є принцип позиційності – те, що має бути закріпленим у свідомості піаніста ще на ранніх етапах навчання.

Звідси, у творі запроваджується табулатурний комбінаторний стан – Fingering (F). Завдяки йому створюються різні комбінації звуків. На перший план виходить мислення структурою та звуковисотністю за принципами: вище / нижче, паралельний / протилежний / непря- мий рух, один / два / три й т. д. вертикальних / горизонтальних спо- лучень звуків у верхньому / нижніх пластах фактури, натискання кла- віші беззвучно / зі звуком. Рух F повністю залежить від вертикально- го звукового комплексу (ВЗК) – *quasi* ладо-гармонічного компонента музичної тканини, що являє собою співзвуччя, елементи (звуки) якого рухаються згідно з логікою F (приклад 2):

Приклад 2. «Дзеркало»

The image shows a musical score for two hands, labeled 'RIGHT HAND' and 'LEFT HAND'. Both parts are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The right hand part starts with a chord and is followed by a series of eighth notes with a complex rhythmic pattern. The left hand part also starts with a chord and is followed by a similar rhythmic pattern. Both parts are marked with 'Piano' and 'FPP' (fortissimo piano). Fingerings are indicated as (1 3 2 4 3 5 3 2) for both hands. The score is written on a grand staff with a brace on the left side.

У музичному тексті ВЗК розташовується завжди над F, по- значається у традиційних ключах (скрипковому або басовому) на п'ятилінійному нотному стані. Рух ВЗК здійснюється завдяки його ламаній формі. Зміни ВЗК підпорядковані логіці структури тексту.

Основною формотворчою ланкою частини є патерн на 8/8, який складається з трьох форм мелодичного руху завдяки акцентній рит- міці: ламана (3/8), коротка (2/8) та низхідна / висхідна (3/8). Наведені

форми викладаються у двох пластах фактури (права та ліва руки). Принципом їх взаємовідношення є віддзеркалення одна одної – інверсія. При різній звуковисотності комбінація звуків (=аплікатури) зберігається: 1 – 3 – 2; 4 – 3; 5 – 3 – 2.

ВЗК та **F**, у поєднанні один з одним, утворюють єдиний часопросторовий осередок музичного тексту. Таким чином, елементи ВЗК (звуки), утворені за допомогою **F**, в першу чергу, відповідають певній лінії стану (за бажанням можна виконувати будь-якою аплікатурою), у другу – номеру пальця, а сам ВЗК мислиться як позиція руки.

Фактура першого підрозділу являє собою протилежний рух ВЗК у верхньому та нижньому пластах фактури; позначимо їх як ВЗК₁ та ВЗК₂, відповідно. Якщо ВЗК₁ тлумачити як *Primus* (P), ВЗК₂ є його *Inversus* (I), і навпаки.

Логікою будови першого ВЗК є природна (більш-менш) позиція обох рук у межах октави від центрального «до», а також принцип інтервальності (тонового складу), а саме – ув.4 – м.2 – м.3 – в.2 (ВЗК₁); ч.4 – м.2 – зб.2 – м.3¹ (інверсія – ВЗК₂). Їхній інтервальний склад не демонструє абсолютної тотожності, себто використовується *quasi*-тональна (не реальна) інверсія. Окрім інтервально-тонової логіки, є позиція руки у межах октави, що забезпечує єдність тонової опори ВЗК – а саме, *c – es – fis – g – b – (c)*.

Перші десять патернів будуються на русі єдиного ВЗК, розвиток музичного матеріалу підпорядкований двом критеріям: 1) логіці чергування патернів через метричну організацію: 1.1² «8 | 3 | 8 | 4 | 8 | 5 | 8 | 6 | 8 | 7 (/ восьмих)», де між патерном на 8/8 вставляються урізані (3/8, 4/8 ...) – зменшені за кількістю часток такту; 2) мелодизації верхніх звуків завдяки ТЗТ («тимчасово зміненому тону»), що утворює зміщення інтервального складу ВЗК. Результатом є закріплення нового ВЗК через зниження інтенсивності мелодизації – ефект поступового віддзеркалення – інерційності. В основі зрушення є подвійне зменшення (звуження) первинної чистої октави як у ВЗК₁, так і у ВЗК₂. Інтервальний склад стає таким: ч.4 – м.2 – м.3 – м.2 (ВЗК₁), в інверсії¹

¹ Інтервали ВЗК₂ мисляться інверсійно до ВЗК₁, тобто від верхнього звуку вниз.

² «1.1.», «1.2.» і т. д. – позначення розділів форми твору.

(ВЗК₂) – зм.4 – м.2 – м.3 – зм.3 (л. р.), що призводить до зміни ладового складу – *cis – es – fis – g – b – ces*.

Наступна фаза розвитку відбувається за тією ж логікою, що й перша, але з деякими структурними змінами: 1.2. «8 | 3 – 4 | 8 | 4 – 5 | 8 | 5 – 6 | 8 | 6 – 7 (/ восьмих)». На відміну від першої, в основу другої фази покладено принцип розширення часу через додавання нового урізаного патерну. Розвиток відбувається й на рівні звуковисотності – кульмінаційним звуком є *f* (у першій фазі – *e*).

Третя фаза розвитку матеріалу підрозділу 1 має три зрушення ВЗК: 1.3.1. «8 | 3 – 4 – 5 | 8 | 4»; 1.3.2. «8 | 5 – 6 – 7»; 1.3.2. «8 | 6 – 7 – 8 (= | 8)». Останній патерн є замиканням логічного ланцюжка. Кожний ВЗК зрушується протилежно один одному з різницею у півтон, таким чином, у кожній новій фазі ВЗК стає більш індивідуалізованим.

Першим переломом у драматургії є мініепізод, який у контексті частини має свою логіку розвитку. Він використовується тричі – кожен раз додається декілька нових звуків у кінці фрази. Контраст досягається через темпову, метроритмічну, динамічну, агогічну (часопроторову) складову (приклад 3):

Приклад 3.



Після епізоду повертається попередня конструктивна сонорна тканина, але на відміну від підрозділу 1, мелодико-інтонаційна складова змінюється завдяки вертикальній перестановці (контрапункту) шарів фактури – нижній стає верхнім – змінюються вертикальні інтервальні структури.

РЕФРЕН А. З точки зору музичного матеріалу, попередня (третя) фаза є перехідною до кульмінації з метричною організацією «8 | 2 | 8 | 5», що тричі повторюється у творі, але збільшуючись та розширюю-

чись кожного разу й виконуючи роль рефрену частини, формою якої є рондо.

ЕПІЗОД В. З'являється інший тип висловлювання. Це стосується нової мелодико-інтонаційної форми ВЗК у F, що оживляє музичну тканину. Ця форма надається у нижньому шарі фактури (л. р.). Мелодика повністю залежить від позиції руки. Основним правилом виконання є те, що звуки треба затримувати один за одним (залипання). Епізод будується лише на єдиному ВЗК – є верхній шар остинатного руху та нижній – мелодичні фрази. Різноманіття на інтонаційному рівні досягається завдяки різним комбінаціям F та крапленням ТЗТ (таблиця 1):

Таблиця 1. Епізод I частини I. Схема нижнього шару фактури

ВЗК II	I	II				III			IV				
I	■		■				■						■
II	■			■				■		■			
III		■	■				■				■		■
IV					■		■					■	
V						■				■			

З Таблиці 1 стають зрозумілими форми руху, які використовуються: низхідний / висхідний, ламані.

За тоновим складом ВЗК не є абсолютно однаковими. Принцип нетотожності використовується не випадково. Він допомагає відійти від формалістичної моделі мислення – абсолютної ідентичності, що провокує передбаченість.

РЕФРЕН A₇. Після першого епізоду з'являється рефрен, але вже розширеної структури: 8 | 3 | 8 | 6 || 8 | 3 | 8 | 6. На відміну від ВЗК, які вже використовувалися, їхня будова у рефрені в обох пластах є тотожною – в.3 – в.2 – в.2 – ч.4. Структура урізаних патернів має свою логіку – використовується вичленовування мелодичних форм руху та їх ракоходу.

Мініепізод з'являється вдруге, вносячи контраст до тематизму рефрену. На відміну від першого разу, у кінці фрази додається один звук – «а».

ЕПІЗОД B_1 . Повертається фактура, яка була у епізоді $B1$, але з деякими змінами – розширенням та розвитком матеріалу. Є дві хвили змін ВЗК. Зрушення здійснюється підняттям на півтон крайніх інтервалів (приклад 4):

Приклад 4. Епізод B_1



Силабічна структура фраз ВЗК₂ підпорядкована акцентній логіці у патернах ВЗК₁. Як і у першому епізоді, застосовуються різні форми мелодичного руху – низхідний / висхідний, ламаний.

РЕФРЕН A_2 . ВЗК піддається більш частим змінам (x8). У принципі розгортання матеріалу закладено логіку зменшення кількості патернів на один ВЗК; отже створюється драматургічне загострення: 8|4|8|5||8|6|8|7||8|8||8|9||8||10||8||11.

Принцип інтервальної ідентичності в обох пластах зберігається протягом усього рефрену. В урізаних (4, 5, 6, 7) та розширених (на 9, 10, 11 вісімок) патернах вже немає ракоходу, проте є рух від другої формули («2» – коротка низхідна): 2 – 3 – (3).

ЕПІЗОД B_2 – кульмінаційний. Мелодику перенесено в партію правої руки, тобто ВЗК₁ викладений у верхньому пласті, остинатний рух (ВЗК₂) – у нижньому. Емоційний стан ще більше загострюється через динаміку, часті зміни ВЗК₁, акордово-інтервальну структуру верхнього шару фактури, часті ТЗТ у ВЗК₂ та рух фраз без довгих пауз між ними. Цей епізод є кульмінаційним.

У РЕФРЕНІ A_3 емоційний стан зберігається та ще більше загострюється – відбувається рух за інерцією, що будується лише на одному ВЗК: 8|3|8|4|8|3|8|4.

Після цього втретє з'являється мініепізод, у якому додані ще два звуки («g» та «e»); у семантичному тлумаченні – «проявляється те,

що крилося». Закінчення твору (два такти) має нову логіку – розширення ВЗК (сонор-акорду), що виходить за рамки позиційного мислення.

Композиційно-семантичний аналіз частини I «Дзеркало» виявив принципи використання «відкритої» нотації як інструменту створення музичного матеріалу. Твір має *три виміри змісту*: структурний, семантичний та зображальний.

– Структурний, згідно з назвою, відповідає за технологічне рішення – використання горизонтальної / вертикальної (*a-*) симетрії, поліфонічних форм роботи (вертикально-рухливий контрапункт, інверсія, ракохід).

– З точки зору семантики, твір апелює до образу *perpetuum mobile*, що розкривається через остинатний рух, логіку повернення / змінення / контрасту.

– Зображальність проявляється через тембродинамічну складову. Завдяки педалізації та артикуляції / штрихам, створюються ефекти «розмитості» або чіткості звукового малюнку.

Жанрову приналежність «Дзеркала» можна визначити як «варіації на один (відомий) ритм» – з відсиланням до Етюд № 4 «Фанфари» Д. Лігеті, у якому композитор використовує остинатну фігуру нерівномірної акцентуації протягом усього твору (3+2+3 / восьмих). *Стилістична складова*, як видається, має риси сонорного мінімалізму: музичний матеріал складається зі співзвуч – сонор-акордів, де елементи рухаються згідно *quasi*-мінімалістичним формам роботи. У творі є прихована поліфонія, яка залежить від акцентної ритміки та ліній тимчасово змінених тонів.

Частина II «Опале листя». Логіка драматургії циклу, як зазначалося вище, будується на додаванні нового стану / ключа з кожною наступною частиною, яке знаменує появу нового звукового простору з іншим принципом мислення. Основним станом частини I є аплікатурно-комбінаційний, у музичну тканину цієї частини вводиться *стан тривалостей* – *Volumes (V)*. Він має п'ять ліній (як і традиційний стан), які позначають тривалість елементів вертикального звукового комплексу: з нижчої лінії – найкоротшої тривалості – до верхньої – найдовшої. Довжина звуків залежить від тактового розміру та

позначки метронома, тобто час їх виконання мислиться у межах такту (приклад 5):

Приклад 5. «Опале листя»

[♩ = 48-60]

The musical score consists of three systems. The top system is for the Right Hand (RH) and Left Hand (LH), both in treble clef. The RH part has a '1' above the first measure and a '[finger position]' annotation. The LH part has a '[finger position]' annotation. The second system continues the RH and LH parts. The third system is a grand staff with three staves: V (Violin), F (Flute), and E (Euphonium). The V staff has a 'ritardando' marking. The F and E staves have dynamics 'ppp' and 'mf' respectively. There are also annotations like '[notes/chords in squares should be played once]' and '[come back to the first position]' pointing to specific measures in the grand staff.

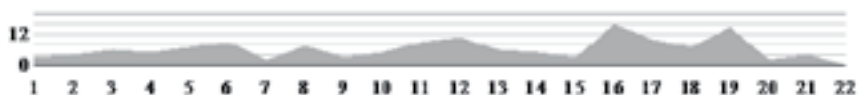
Окрім V, залишаються F та ВЗК, який також мислиться у межах позиції руки. На відміну від частини I, у якій була quasi-ладогармонічна та комбінаторна логіка у будові та змінах ВЗК, у цій частині він складається з усіх дванадцяти звуків – по шість для кожної руки в інверсійному розташуванні.

З точки зору жанру та принципу роботи з матеріалом, це – «варіації на один акорд». Музична тканина частини складається з низки комбінаций елементів ВЗК як по вертикалі – від одного до шести звуків у обох руках, так і по горизонталі. Інтервал секунди, який виконується першим пальцем, на F викладається подвійною голівкою ноти на одній лінії: один зі звуків відповідає логіці цього запису: нижній – голівка з лівої сторони штилю, верхній – з правої.

На відміну від «Дзеркала», будова частини II – це комбінатії елементів ВЗК / F / V, тактових розмірів, підрозділів, динаміки, форм

руху музичної тканини, що підпорядковані вільній логіці алеаторики – авторському відчуттю мінливості часу, на яке при відтворенні «накладається» відчуття виконавця-інтерпретатора. Метричні структури вкладаються у логічний ланцюжок, який мислиться як одна лінія³ (таблиця 2):

Таблиця 2. Лінія метричних структур частини II



З Таблиці 2 ясно, що частина будується на певному принципі метричного розвитку, кульмінацією якого є такт на 16/8, після чого на новій його хвилі впроваджується нова форма руху – репетитивні елементи.

Зображальний вимір змісту частини відображено в її назві («*Опале листя*»), якій відповідає насиченість музичної тканини імпресіоністичними фарбами, сонорністю через нашарування фактурних рівнів та регістрів фортепіано, мінливість часопростору завдяки різним комбінаціям звуків, використанню педалі. Отже, головні принципи мислення у цій частині такі: 1) недетермінованість тривалостей (часопростору); 2) комбінування елементів ВЗК; 3) позиційність.

Частина III «Пустий дім». Назва твору не є свідомством того, що «дім» дійсно є порожнім: в частині використано низку нетрадиційних прийомів гри, логіку, якої не було у попередніх, та усталену форму: складну тричастинну зі вступом та кодою.

Також вводяться нові ключі / стани: флажолетні, обертоновий (O) та унтертоновий (U)⁴, обидва – п'ятилінійні. Логіка видобування обертонів походить від звуків вертикального звукового комплексу,

³ Цифри по горизонталі – номери тактів, по вертикалі – кількість часток (вісімок) у такті.

⁴ Унтертонова шкала будується інверсійно до обертонової, а саме – зверху вниз.

що позначені на комбінаторних станах (**F**): перша нижня лінійка – 1-й обертон від заданого звуку (октава), друга – 2-й обертон (дуодецима), третя – 3-й (секстдецима), четверта – 4-й (терція через дві октави), п'ята – 5-й (квінта через дві октави)⁵.

Шлях виконання такий: 1) є позиція руки, якою детерміновані елементи ВЗК; звуки залежать від **F**; 2) від ноти, що натискається беззвучно (позначається ромбоподібною голівкою на **F**) вибудовується обертон, який розташований на одній з лінійок **O/U**. Перший принцип вже був використаний у *I*-й та *II*-й частинах циклу, додається ще один крок, який є певним імпульсом для думки виконавця, змушуючи його будувати вірний обертон від певного звуку. Метроритмічна та мелодико-лінійна структури **O** та **F** – різні, між цими рівнями наче виникає «метафізичний» діалог (приклад б):

Приклад 6. «Пустий дім»

Форми руху елементів музичної матерії, використані у першому розділі: 1) один звук; 2) два / три репетитивних звуки; 3) два вертикальних звуки (інтервал), взятих разом, або прийомом арпеджіато (вверх / вниз); 4) співзвуччя з трьох або чотирьох звуків. Окрім видобування флажолетних звуків через беззвучне натискання клавiш, присутній традиційний принцип гри.

⁵ У цьому творі використовуються лише п'ять перших обертонів, натомість можна використовувати більше.

Завдяки голівкам нот помічається виконання *staccatissimo*⁶: трикутник вгору позначає прийом «від клавіатури» (пальцеве *staccato*), трикутник вниз – «у клавіатуру» (кистьове). Окрім О/У, додається стан без ключа, на якому позначено розширені прийоми гри: стук кулаком під клавіатурою інструмента (позначений хрестиками), гліссандо на струнах, піцикато рандомних струн, гра на клавіатурі з затиснутими долонею струнами. Саме так починається твір. Ці засоби використовуються протягом усієї частини – між фразами, реченнями, розділами (приклад 7):

Приклад 7.

The image shows a musical score for Example 7. The top part is a piano part in 4/8 time, starting at measure 23. It includes instructions: "rubbato ad lib.", "knock the piano", and "mf Ped.". The bottom part is a string part with instructions: "gliss. strings", "random str. [f.n.]", and a box labeled "depress the strings with left hand" containing "play random notes". The string part ends with a fermata and a 5-measure rest.

Також є інші прийоми: 1) гліссандо на струнах при затиснутому на клавіатурі співзвуччі; 2) сфорцандо педаллю; 3) видобування обертонів шляхом затискання частини струни лівою рукою; 4) беззвучне гліссандо по клавіатурі.

У середньому розділі (приклад 8) флажолети не застосовуються.

В відповідає тут кількості структурних одиниць ВЗК, тобто – чотирьом, далі у частині – двом та трьом – і має відповідну кількість лінійок. Єдина лінія складається з трьох форм руху: висхідної та різних варіантів ламаної висхідної / низхідної. Автор керувався додатковою логікою їх комбінування: рух з нашаруванням (одночасно виконують-

⁶ Див.: Приклад 6.

ся дві ноти з кожної форми) та без. Таких хвиль – три. Вони різняться між собою за кількістю нашарованих звуків, структурних одиниць ВЗК, що відповідає за час їх виконання. Завдяки нашаруванню створюється відмінність між кількістю вертикальних об'єднань: перша хвиля – 11 вісімок; друга – 9; третя – 10. Кожна хвиля закінчується беззвучним натисканням клавіш (див. *Приклад 8*, тт. 3–4).

Приклад 8.

The image shows a musical score for two hands. The top staff is the Right Hand (RH) in bass clef, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and the instruction "Con moto". It features a "rubato assai" section with a "fingers position" diagram. The bottom staff is the Left Hand (LH) in bass clef, starting with a "very silently" instruction and a "fingers position" diagram. It includes a "poco ritard." section and a "mf" section. The score concludes with a "ped." (pedal) marking and the instruction "(hold down the keys silently) (L.h.)".

Окрім низки конструктивних рішень, автор керувався логікою *візуального і стохастичного* аспектів будови музичного тексту, який є результатом інтонаційно-комбінаційного мислення: твір «як дім» має «поверхи», «коридори», «кімнати» та інше. «Пустий дім» має свою історію, сповнений тінями, скрипами, шурхотами, стуками, запахом вогкості, застиглими спогадами та вічною самотністю.

Частина IV «Долина маятників». Остання частина циклу «Гравюри» має свою логіку будови та розвинення матеріалу. У ній запроваджуються два нових ключі / стани: синхронізації (S) та швидкості (Sp), що свідчать про алеаторний принцип мислення. Останній починає діяти з розділу 2 у двочастинній структурі твору. У цій частині не використовуються інші спеціальні стани, головним принципом стає взаємовідношення між собою звуків на S.

Елементарною структурною коміркою є співзвуччя з двох і більше нот (приклад 9):

Приклад 9.

S має три лінійки: середня відповідає за синхронне виконання звуків, верхня та нижня – за метричну рівність, а рух від однієї лінійки до іншої є поступовим порушенням синхронності. Співзвуччя розташовані на одному або двох нотних станах, записуються у традиційних ключах та мають декілька форм (а-) синхронізації: 1) у межах одного стану – співзвуччя не залежить від іншого; 2) у межах двох станів виникає залежність при синхронізації (приклад 10);

Приклад 10.

3) у межах двох станів при асинхронності елементів кожного співзвуччя для кожного є свій S (приклад 11):

Приклад 11.



Перший розділ має низку хвиль розвитку, кожна з яких поділяється на підрозділи (таблиця 3).

Таблиця 3. Будова частини IV

Розділ	1					2				Coda
Підрозділи	1.1	1.2	1.3	1.4		2.1	2.2	2.3		
				1.4.1	1.4.2			2.3.1	2.3.2	
К-кість тт.	12	12	20	18	18	12	16	6	15	6
Розмір тт.	9/8		6/8	7/8		8/8	7/8			

Логіка розвитку полягає в тому, що кожна нова хвиля – динамічніша за попередню. Кульмінацією частини та всього циклу є абсолютний безмежний тріумф у коді, характерний для *форми крещендуючого типу*.

У розділі 2 впроваджується швидкісний ключ / стан **Sp** з трьох лінійок, нижня з яких відповідає за повільний рух восьмими, середня – за помірний, верхня – швидкий, а поступові (або різкі) переходи від однієї до іншої позначаються ребрами, що йдуть від **Sp** (приклад 12):

Взаємодія вмісту двох станів залежить від виконавця, його вміння поступово перейти від однієї лінійки до іншої в умовах полілогу голосів, поліпластовості та комбінування різних форм руху (синхронізація, швидкість, вертикально-горизонтальні зміни, лінія баса). Символ «Маятник» втілюють такі виразові засоби, як: 1) синхронізація; 2) швид-

кість; 3) зменшення / збільшення кількості разів виконання співзвуч; 4) зменшення / збільшення кількості звуків у співзвуччях; 5) нашарування звуків; 6) *quasi*-канонічний, імітаційний мелодичний рух.

Приклад 12.

Отже, у циклі «Гравюри» були використані такі ключі / стани, як: аплікатурно-комбінаційний (**F**) – частина I «Дзеркало»; **F** та стан тривалостей (**V**) – частина II «Опале листя»; **F** та флажолетні стани (**O/U**) – частина III «Пустий дім»; синхронізація (**S**) та швидкість (**Sp**) – частина IV «Долина маятників».

Вони координуються між собою таким чином: 1) у першій частині **F** залежить від вертикальних звукових комбінацій (ВЗК), 2) у другій – **F** підпорядкований ВЗК та **V**, 3) у третій – **O/U** підпорядковані **F** та ВЗК, 4) у четвертій – **S** та **Sp** можуть мислитися диференційовано, але залежать від звукових компонентів тексту.

F є наслідком позиційного мислення – базового принципу гри на фортепіано. Аналіз музичного тексту частин виявляє шляхи роботи зі звуками⁷ у позиції та будування з них матеріалу частин ци-

⁷ У цій частині твору вертикальними структурними елементами музичного простору є звуки, але, якщо мислити ширше – замість них може бути абсолютно будь-що, наприклад: тривалості звуку, ритмоформи, тембри, регістри, емоذجі тощо.

клу: 1) комбінація елементів вертикальних звукових комплексів через різні форми мелодичного руху (висхідний / низхідний, ламаний); 2) комбінації мелодичних форм руху та поліфонічні прийоми роботи з ними (інверсія, ракохід, імітація); 3) принцип вертикального викладення звукового матеріалу – одноголосно / інтервалами / співзвуччями, монодійно / багаточарово; 4) затримання («залипання») клавіш та їх відпускання; 5) беззвучне затискання клавіш; 6) використання різних штрихів (пальцеве / кистьове *staccato*, акценти для підкреслення / приховування) поліфонізації музичної тканини, (*non legato*); 7) створення різних типів мелодики та ритму (остинато, інтервально-комбінаторного тощо).

Висновки. У статті зроблена спроба теоретичного обґрунтування концепту «відкритої» («вільної») музичної нотації, за допомогою якої автором був написаний один з останніх опусів – «Гравюри» для фортепіано (2021). «Відкрита» музична нотація апелює до різних за своєю генезою форм запису (фіксації) музики, які дозволяють створювати музичні композиції, що виходять за межі традиційного мислення.

«Відкрита» нотація є ключем, що дає доступ до альтернативного шляху створення сучасної музики. Рефлексія композитора над новим логіко-конструктивним рішенням твору має привести його до нестандартного втілення художньої ідеї через нотацію. Кожен тип розширеної нотації – це всесвіт з неповторними законами, які створюються самим автором.

Завдяки застосуванню «відкритої» нотації композитор може створювати унікальні зразки музичного мистецтва. З іншого боку, саме нестандартні прийоми гри на музичних інструментах, співу, певні концептуальні композиційні рішення, принципи, техніки (зокрема алеаторна) призводять до використання нестандартної або альтернативної – «відкритої» – нотації.

Викладемо основні тези теорії «відкритої» нотації. 1) Нотація – це засіб, а не мета. 2) Нотація не має сенсу, якщо вона не відповідає за звуко-семантичний результат – глибину художнього змісту. 3) Нотація має бути обумовлена задумом твору (авторською ідеєю-концепцією). 4) Рефлексія композитора над новими алгоритмами / способами створення музики з урахуванням пропонованого концепту та використан-

ням інструменту «відкритої» музичної нотації є одним із шляхів до індивідуальної самобутності його стиля. 5) Практика застосування «відкритої» нотації – це вихід за межі традиційної парадигми мислення, яка оперує відомими прийомами побудови музичної тканини, до нових форм вираження ідеї-концепції автора. Отже, «відкрита» нотація є системою, що еволюціонує, де будь-який композитор може знайти свій шлях.

Перспективами дослідження є вивчення практики звертання композиторів до нетрадиційних видів нотації як виразу індивідуальності творчого мислення через аналіз різних типів музичних творів, як і ролі «відкритої» нотації – інструмента створення «відкритого» композиторського тексту.

ЛІТЕРАТУРА

- Дубинец, Е. (1999). *Знаки звуків. О сучасній музичній нотації*. Київ: Гамаюн.
- Качмар, М. (2019). Давня музична нотація: графічні особливості запису висоти і ритму. *Українська музика*, 33–34, 138–146.
- Мужчиль, В. (2015). *Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукобудування (струнно-смічкова група)*. Харків: Print House.
- Шип, С. (2016). Ноты как семиотический феномен в типологическом аспекте (опыт классификации знаков музыкального письма). *Ars inter Culturas*, 5, 335–348.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rastall, R. (1983). *The Nature of Musical Notation*. London: J. M. Dent, 324.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York – London: W. W. Norton and Company.
- Strayer, H. R. (2013). From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation. *Musical Offerings*, 4 (1), 1–14.
- Zavialova, O. & Kalashnyk, M. & Savchenko, H. & Stakhevych, H. & Smirnova, I. (2020). From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2938–2943, doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358.

REFERENCES

- Dubinets E. (1999). *Signs of sounds. About modern music notation*. Kiev: Hamayun [in Russian].
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Kachmar, M. (2019). Ancient musical notation: graphic features of recording of height and rhythm. *Ukrainian Music*, 33– 34, 138–146 [in Ukrainian].
- Muzhchil, V. (2015). *Unconventional methods of playing the acoustic structure of instrumental sound production (strings)*. Kharkiv: Print House [in Ukrainian].
- Shyp, S. (2016). Notes as a semiotic phenomenon in the typological aspect (the experience of classification of the music writing signs). *Ars inter Culturas*, 5, 335–348 [in Russian].
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York – London: W. W. Norton and Company [in English].
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York – London: W. W. Norton and Company [in English].
- Zavialova, O. & Kalashnyk, M. & Savchenko, H. & Stakhevykh, H. & Smirnova, I. (2020). From a Work to an “Open” Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, № 9, 2938–2943, doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358 [in Ukrainian].

Dmytro Malyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, PhD in Art Studies,
Senior Lecturer at the Department of Music Theory,
e-mail: refala@ukr.net
ORCID ID: 0000-0003-3751-5019

The “open” notation as a tool for creating a composer’s text (self-commentary)

Statement of the problem. *Musical notation is an open, symbolic system of composer’s thinking. At the dry stage of its development, it becomes individualized in the creativity of a number of composers, which is thought out the development of new forms of overcoming the material through advanced piano techniques and atypical logic. The article introduces the concept of “open” musical notation as*

a method of musical composition. On the example of compositional analysis of his “Engravings” for piano (2021), the author sets out its principles.

Analysis of recent research and publications. A number of works are devoted to the theme of notation, which can be divided into: 1) on history and typology of traditional notation (Rastall, 1983; Strayer, 2013; Ship, 2016; Kachmar, 2019); 2) non-traditional notation (Stone, 1980; Dubinets, 1999; Muzhchil, 2016). There are researches that reveal the idea of “open” work by U. Eco (1979), which corresponds to the theme of the article, among which – “From a Work to an ‘Open’ Work: Research Experience” (Zavialova & Kalashnyk & Savchenko & Stakhevuch & Smirnova, 2020).

Main objective(s) of the study is to identify the foundations of the composer’s thinking on the example of the cycle “Engravings” for piano and an attempt to propose a method of “open” notation, as a different way of creation.

The scientific novelty is that it offers a method of musical composition, which was obtained by the author through many years of working, namely – the method of “open” musical notation.

Methodology focuses on such methods of contemporary cognitivism as: genealogical – identifying the causal links between the creation of the method of “open” notation; contextual and comparative – the study of forms of existence of non-identical types of composer’s thinking; compositional and semantics – the disclosure of the principles of the structure of works in the context of the poetics of creativity.

Results and conclusions. The article attempts to theoretically substantiate the method of “open” musical notation, which was used to create the author’s last opuses – “Engravings” for piano (2021) and “The Three Dead Kings” for viola solo (2022). Each type of notation used in the circles is a universe with a unique hierarchical structure, the elements of which are subject to the laws created by the author. Compositional and semantics analysis of “Engravings” reveals the positions of the method. It is manifested in the use of atypical clefs/staffs, the logic and existence of which correspond to the general idea and concepts of each part separately.

Key words: composer technique; composer thinking; musical text; the “open” notation; self-commentary; piano cycle.