

ГЭ ГАО

Академия русского балета им. А. Я. Вагановой

**ПОЭТИКА ГРАФИЧЕСКОЙ ПАРТИТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ДЖ. КЕЙДЖА, Т. ТАКЭМИЦУ, Т. ХОСОКАВЫ И ТАН ДУНА:
К ПРОБЛЕМЕ НОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Статья посвящена исследованию феномена графической нотации и поэтики соответствующих партитур в музыке второй половины XX – начала XXI века, а также воздействию указанного явления на исполнительское искусство, вплоть до формирования новой интерпретационной парадигмы. Автором представлен анализ основных художественных функций графической нотации на примере произведений Джона Кейджа («Concert for Piano and Orchestra», 1957–1958; «Fontana Mix», 1958), Тору Такэмицу («Кольцо для флейты, гитары и лютни», 1961; «Корона для пианистов», «Корона II» для струнного оркестра, 1962; «Дуга для струнных», «Пересечение» для фортепиано, 1963; «Arc», 1963–1966; «Времена года» и «Мунари от Мунари», первая половина 1970-х гг.), Тошио Хосокавы («Landscape V», редакция для *шо* и оркестра, 1993) и Тан Дуна («Water Passion after St. Matthew», 2000; «Paper Concerto», 2003). В качестве дополнительного материала фигурируют сочинения Карлхайнца Штокхаузена («Aus den sieben Tagen», 1968). В композициях Кейджа графическая партитура формирует пространство открытой интерпретации и алеаторной организации музыкального процесса. У Такэмицу визуальная структура партитуры, связанная с эстетикой тишины (принцип *ма*), приобретает поэтический характер. В произведениях Хосокавы графическая нотация отражает медитативную концепцию звука как природного процесса, тогда как у Тан Дуна она соединяется с перформативной и ритуальной природой звукового действия. Исследователь приходит к следующему выводу: в подобных случаях графическая партитура выступает не только альтернативной системой записи, но и формой художественного мышления, в которой визуальная структура, исполнительское действие и звуковой результат образуют единое музыкальное событие.

Ключевые слова: графическая партитура, новое исполнительство, Джон Кейдж, Тору Такэмицу, Тошио Хосокава, Тан Дун, алеаторика, перформанс.

Для цитирования: Гэ Гао. Поэтика графической партитуры в произведениях Дж. Кейджа, Т. Такэмицу, Т. Хосокавы и Тан Дуна: к проблеме нового исполнительства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 25–36.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_25

GE GAO

A. Vaganova Russian Ballet Academy

**THE POETICS OF THE GRAPHIC SCORE IN THE WORKS
BY J. CAGE, T. TAKEMITSU, T. HOSOKAWA, AND TAN DUN:
TOWARDS THE PROBLEM OF NEW PERFORMING PRACTICE**

This article examines the phenomenon of graphic notation and the poetics of graphic scores in the music of the second half of the twentieth and the early twenty-first centuries, as well as the impact of this phenomenon on performance practice, including its role in the formation of a new interpretative paradigm. The author explores the principal artistic functions of graphic notation through selected works by John Cage (*Concert for Piano and Orchestra*, 1957–1958; *Fontana Mix*, 1958), Toru Takemitsu (*Ring for Flute, Guitar and Lute*, 1961; *Corona for Pianists* and *Corona II* for String Orchestra, 1962; *Arc*, 1963–1966; *Seasons* and *Munari by Munari*, first half of the 1970s), Toshio Hosokawa (*Landscape V*, version for *shō* and orchestra), and Tan Dun (*Water Passion after St. Matthew*, *Paper Concerto*). Additional material is drawn from works by Karlheinz Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*, 1968). In Cage's compositions, the graphic score creates a space for open interpretation and the aleatoric organization of the musical process.

In Takemitsu's works, the visual structure of the score acquires a poetic dimension and is associated with the aesthetics of silence, embodied in the principle of "ma". In Hosokawa's music, graphic notation reflects a meditative conception of sound as a natural process, whereas in Tan Dun's works it is integrated with the performative and ritual nature of sonic action. The study concludes that, in such cases, the graphic score functions not merely as an alternative system of notation but as a form of artistic thinking in which visual structure, performative action, and sonic result constitute a unified musical event.

Keywords: graphic score, new performing practice, John Cage, Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa, Tan Dun, aleatoric music, performance action.

For citation: Ge Gao. The poetics of the graphic score in the works by J. Cage, T. Takemitsu, T. Hosokawa, and Tan Dun: towards the problem of new performing practice. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 25–36.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_25

Во второй половине XX века музыкальное искусство переживает глубокую трансформацию, затрагивающую не только звуковую организацию произведения, но и способы его фиксации и интерпретации. Одним из наиболее значимых проявлений этих процессов становится развитие графической нотации – системы записи, в которой визуальная структура партитуры выступает не только средством фиксации звуковых параметров, но и самостоятельным элементом художественного высказывания.

Графические партитуры существенно изменяют традиционную модель взаимодействия композитора и исполнителя. Если в классической системе нотации исполнитель выступает прежде всего интерпретатором зафиксированного авторского текста, то в графических системах записи возрастает степень исполнительской свободы: партитура задает лишь поле возможных интерпретаций, превращая музыкальное произведение в процесс, реализуемый в момент исполнения. Как пишет А. Мешкова, «графическая нотация, как правило, представляет собой изображение, близкое к абстрактной живописи, предназначенное вдохновить исполнителя на импровизацию...» [1, с. 207].

Особое значение эта тенденция приобретает в творчестве композиторов, работающих на пересечении различных культурных традиций. В произведениях Джона Кейджа, Тору Такэмицу, Тошио Хосокавы и Тан Дуна графическая партитура становится не только экспериментальной формой записи музыки, но и средством выражения особой философии звука, связанной с категориями тишины, случайности, пустоты и ритуала. Эти категории во многом восходят к восточным философским традициям, прежде всего к дзен-буддизму и даосской эстетике, где звук рассматривается как часть более широкого акустического пространства мира.

Историко-эстетический контекст

Музыкальная нотация как система графической фиксации звука претерпела множество трансформаций – от невменной записи григорианского хора, в которой фиксировалась лишь приблизительная направленность мелодического движения, до выверенных мелодико-гармонических структур и строгой ритмической сетки венской классики. Нотный текст постепенно развивался в направлении все большей точности и регламентации исполнительских параметров. К началу XX века сложилась устойчивая традиция: композитор фиксирует произведение в письменной форме, исполнитель стремится максимально точно реализовать заданный текст.

Однако уже в первой половине XX века ситуация начинает меняться. Новые эстетические установки, влияние философии и расширение понятийного поля искусства приводят к пересмотру функций нотной записи. Музыкальное произведение постепенно перестает восприниматься как полностью завершённый, фиксированный объект и начинает рассматриваться как процесс, реализующийся в момент исполнения.

Графическая нотация, возникшая в середине XX века, представляет собой качественно иной способ фиксации музыкальной идеи. В отличие от традиционной партитуры, в которой высота звука, длительности, динамика и артикуляция строго определены, графическая нотация часто оперирует символами, рисунками, цветами, схемами, пространственными структурами, оставляя большую часть решений на усмотрение исполнителя. Другими словами, графическая нотация не столько «предписывает», сколько «вдохновляет» и «провоцирует» интерпретацию. О. Литвинова так пишет о причинах, которые повлекли за собой процесс трансформации записи музыкального материала: «Нотация – это окончательный результат творческого замысла и его воплощения композитором. Постоянное

изменение и расширение возможностей инструментария и исполнительского мастерства влечет за собой и расширение всего арсенала средств как одного из наиболее ключевых звеньев в цепочке композитор – исполнитель – слушатель. <...> Графическая нотация – искусство, фиксирующее в партитуре линии и штрихи, рисунки, объекты, знаки и символы. Она представляет собой индивидуальное творческое решение композитора, независимо от его национальной принадлежности и стилистической направленности письма» [2, с. 54–55].

Одним из композиторов, наиболее последовательно преобразующих традиционную модель музыкального текста, стал Джон Кейдж, чей интерес к случайности, тишине и восточной философии (прежде всего к дзен-буддизму) стал отправной точкой в переосмыслении функций нотации. Композитор стремился отказаться от полного контроля над звуковым результатом и предоставить исполнителю пространство для интуитивных и спонтанных решений. По мнению М. Переверзевой, «на основе парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представления о человеческой причастности к динамическому состоянию Бытия у Кейджа сформировался принцип творческой ненамеренности, концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как нейтрально-объективный фактор, преодолевающий субъективность личностно-авторского начала, которой следует избегать» [3, с. 90]. Как отмечает Е. Дубинец, «одной из важнейших новаций Кейджа было преобразование нотной записи, в которой он предпочитал собственные изобретения принятым нормативам» [4, с. 143].

Параллельно с поисками Джона Кейджа в европейской музыкальной культуре формируются новые представления о структуре музыкального времени и способах фиксации музыкального материала. Значительную роль в этом процессе сыграли идеи Карлхайнца Штокхаузена, который переосмыслил традиционные представления о музыкальной форме, разработав концепцию момент-формы (Momentform). В отличие от линейной драматургии классико-романтической традиции, момент-форма предполагает организацию композиции из самодостаточных временных отрезков – «моментов», не находящихся в причинно-следственной связи друг с другом. Каждый момент существует как автономная звуковая единица, обладающая собственной структурой и внутренней логикой.

Радикальное воплощение подобных идей можно наблюдать в цикле «Aus den sieben Tagen» («Из семи дней», 1968), где традиционная нотация заменена вербальными инструкциями.

Партитура состоит из кратких текстов, описывающих определенное внутреннее состояние, которое должно возникать у исполнителя и передаваться им с помощью музыкальных звуков (Пример 1). Нотация в подобных случаях превращается в средство организации исполнительского процесса.

Особый интерес в контексте развития графической нотации представляет инструментальная музыка Штокхаузена: в его произведениях визуальный облик партитуры приобретает самостоятельное художественное значение и тем самым формирует исполнительскую интерпретацию. Так, в пьесе «Zyklus» для мультиперкуссии партитура организована в виде круговой структуры, что позволяет начинать исполнение с различных точек нотного текста. Подобная организация записи разрушает традиционную линейную модель музыкального времени и формирует иной принцип восприятия композиции – как непрерывного звукового процесса.

Исследователи отмечают, что графические обозначения в партитуре «Zyklus» нередко обладают иконическими свойствами: знаки, обозначающие ударные инструменты и исполнительские техники, визуально соотносятся с характером звукоизвлечения и акустическими особенностями инструментов. В этом случае партитура начинает функционировать не только как система условных обозначений, но и как своеобразная визуальная модель звучания [5, с. 66–75].

При подобном подходе происходит существенная смена роли исполнителя, поскольку интерпретатор графической музыки выступает теперь не только посредником в передаче композиторского замысла, но и активным участником творческого процесса. Понимание принципов графической нотации становится необходимым условием для создания индивидуальной исполнительской версии произведения.

Джон Кейдж: графическая партитура как пространство интерпретации

В творчестве Джона Кейджа происходит радикальное переосмысление роли нотной записи: партитура перестает быть точной фиксацией звукового результата и начинает функционировать как система ориентиров, определяющих лишь общие параметры музыкального процесса.

Характерным примером является «Concert for Piano and Orchestra» («Концерт для фортепиано с оркестром», 1957–1958), партитура которого представляет собой совокупность графических элементов – линий, точек, кривых и различных знаков, не имеющих однозначной трактовки. Каждому исполнителю адресован собственный набор графических структур,

интерпретация которых остается открытой. Исходя из этого, музыкальный материал не задается в традиционном смысле заранее, а формируется в процессе исполнения, вследствие чего сам исполнитель становится активным участником творческого процесса, а не выступает интерпретатором фиксированного текста, что характерно для классической системы нотации. Таким образом, у Кейджа исполнение превращается в уникальное событие, возникающее в результате взаимодействия композитора, исполнителя и конкретной акустической ситуации (Пример 2).

Как было сказано выше, особенность партитуры «Concert for Piano and Orchestra» заключается в том, что линии могут трактоваться как контуры мелодического движения или динамических изменений, точки – как отдельные звуковые события, а пространственное расположение элементов влияет на временную организацию материала. Иными словами, звуковой результат полностью зависит от визуального восприятия партитуры исполнителем.

Аналогичный принцип используется и в произведении «Fontana Mix» (1958). Партитура выстраивается при наложении друг на друга прозрачных листов с графическими элементами, случайное сочетание которых образует различные варианты звукового материала. Таким образом, структура композиции формируется непосредственно в процессе работы с партитурой, что еще раз подчеркивает открытый характер сочинения.

Графическая структура данного произведения также существенно отличается от принципов традиционной музыкальной записи и представляет собой систему визуальных координат, организующих процесс возникновения звукового материала. В связи с тем, что музыкальная форма здесь возникает непосредственно в момент исполнения и зависит от конкретного способа взаимодействия исполнителя с графическим материалом партитуры, организация сочинения исключает возможность его анализа с использованием категорий классического формообразования, гармонии или тематического развития, ведь алеаторический метод предполагает вариативность структуры и отсутствие устойчивого звукового результата. Следовательно, каждое исполнение представляет собой самостоятельную версию произведения, возникающую в результате сочетания графической модели, случайности и исполнительского выбора. В этих условиях формирование композиционной структуры произведения осуществляется с участием интерпретатора, тогда как основным объектом анализа становится система организации неопределенности, связанная с особенностями

ми графической нотации и принципами открытой интерпретации.

В подобных условиях система пространственных координат становится основным организационным фактором композиции, фактически замещая традиционные тонально-гармонические и метроритмические взаимосвязи между звуковыми элементами. Пересечения линий в партитуре носят случайный характер и могут восприниматься как аналог непредсказуемых пересечений событий, движений и состояний в реальном мире. Звук, утратив функцию элемента иерархически организованной музыкальной системы, переходит в категорию самостоятельного акустического события, существующего независимо от необходимости гармонического согласования с окружающим материалом. Каждая тембровая линия сохраняет автономность, вследствие чего восприятие музыкальной ткани приобретает индивидуализированный и субъективный характер. В произведении отсутствует традиционное разделение на рельеф и фон, мелодию и сопровождение; иными словами, любой звуковой элемент способен стать центром слушательского внимания, тогда как совокупность всех линий образует непрерывное акустическое пространство. Подобное понимание звука во многом соотносится с эстетикой дзен-буддизма, для которой характерно восприятие мира как изменчивого потока взаимосвязанных, но не подчиненных жесткой иерархии явлений.

В сочинениях Кейджа графическая партитура становится инструментом деконструкции традиционного музыкального текста, формируя тем самым новую модель взаимодействия композитора и исполнителя.

Тору Такэмицу: поэтика визуального звукового пространства

В творчестве японского композитора Тору Такэмицу графическая нотация приобретает иное художественное значение. Если у Кейджа она служит прежде всего эмансипации исполнительских прочтений, то у Такэмицу относится к области поэтического и визуально-образного «комментирования» авторского замысла.

Интересно мнение П. Гриффитса о связи Такэмицу с новым европейским искусством: «Если на первый взгляд может показаться, что любовь Такэмицу к ускользающим, кажущимся произвольными звукам – японская черта, то при более глубоком рассмотрении можно обнаружить, что она роднит его по крайней мере с Фельдманом, в то время как его оркестровая музыка гораздо больше опирается на Дебюсси и Булеза, чем на местные традиции» (цит. по: [6, р. 178]). Ярким примером в данном отноше-

нии можно назвать «November Steps» (1967) для бива, сякухати и оркестра: здесь европейская оркестровка соединяется с импровизационными элементами японских инструментов, создавая пространство диалога культур. О новом подходе к восприятию национальных культур и их интеграции в современный музыкальный язык пишет и Дж. Корбетт: «Стремление отделить “аутентичную” этническую музыку от ее гибридных форм в новой музыке можно рассматривать как подтверждение особого влияния Запада на определение (и сохранение) “чистых” проявлений культурной этничности в противовес их “искаженным” аналогам» [6, p. 163].

В начале творческого пути Такэмицу создавал графические партитуры самостоятельно. Первое сочинение такого рода, «Кольцо для флейты, гитары и лютни» (1961), тяготеет к сочетанию стандартной музыкальной нотации с импровизационными интерлюдиями на основе колец, которые – по одному для каждого исполнителя – представляют собой абстрактные полярные проекции с углами, линиями и точками, соединяющими внутренние меридианы. В графической партитуре «Корона для пианистов» (первой из созданных совместно с К. Сутиурой) Такэмицу на отдельных листах изобразил кольца для пяти этюдов: «Артикуляция», «Разговор», «Выразительность», «Интонация» и «Вибрация» (Пример 3). Каждое графическое изображение имеет узкую полосу для круга и отличительный орнамент как внутри, так и снаружи. Кроме того, каждый лист напечатан разными цветами и обрезан от середины одного края до центра круга, так что листы можно накладывать друг на друга, создавая уникальные конфигурации при каждом исполнении. Листы снабжены инструкциями по технике игры внутри фортепиано и по клавиатуре (исключением является «Разговор», в котором отсутствуют инструкции и аннотации). Таким образом, партитура представляет собой круговую графическую структуру, внутри которой размещены отдельные звуковые элементы; исполнитель может начинать движение по партитуре с любой точки, самостоятельно определяя последовательность музыкальных событий. Данная форма разрушает линейную модель музыкального времени и создает ощущение пространственной организации звучания. Отметим, что партитура «Короны для пианистов» как вершина алеаторической музыки японского композитора выставлялась в музеях.

После «Короны для пианистов» Такэмицу также создал «Корону II» для струнного оркестра (1962; Пример 4) и «Дугу для струнных» (1963), которые впоследствии были включены в оркестровые произведения – «Коралловый остров»

для сопрано с оркестром и «Дуга» для фортепиано и оркестра соответственно. После фортепианного сочинения «Пересечение», созданного в 1962 году с участием Сутиуры и также включенного затем в «Дугу», итоговыми экспериментами Такэмицу с графическими партитурами в начале 1970-х годов стали произведения для ударных инструментов «Времена года» и «Мунари от Мунари», в которых уже не использовался мотив круга. Создавая остальные сочинения, Такэмицу применял стандартную нотацию. Тем не менее, даже несмотря на то, что музыкальный язык японского композитора стал более традиционным и выразительным, в этих произведениях сохранялось влияние многих идей Кейджа о соотношении звука и тишины, а также о множественности подходов к исполнению и воплощению пространственности музыки.

Описанные выше принципы обнаруживаются и в сочинении «Агс» (1963–1966): графические структуры формируют своеобразную звуковую топографию, при этом партитура не диктует точную последовательность событий, а задает определенное поле звуковых возможностей.

Важную роль в эстетике Такэмицу играет категория тишины. Под влиянием японской традиции *ма* музыкальное пространство воспринимается не как непрерывный поток звука, а как чередование звучания и паузы. В графической партитуре это проявляется в особой организации визуального пространства, где пустота становится равноправным элементом композиции.

Значимым аспектом графических партитур Такэмицу является их визуальная выразительность. Пространственное расположение элементов на странице формирует своеобразный звуковой ландшафт, в котором исполнитель ориентируется интуитивно. Результатом становится то, что партитура функционирует не только как система знаков, но и как визуальная модель звукового пространства.

Тошио Хосокава: медитативная модель звукового времени

В музыке Тошио Хосокавы идеи графической нотации соединяются с эстетикой созерцания и медитативного слушания. Композитор рассматривает звук как часть природного процесса, а музыкальное произведение – как форму взаимодействия человека и окружающего пространства.

В ряде сочинений Хосокавы визуальная структура партитуры отражает представление о звуке как о постепенно разворачивающемся энергетическом процессе. В произведении «Landscape V» (редакция для *шо* и оркестра) графическая организация записи помогает передать идею звукового дыхания, возникающего из тишины и вновь растворяющегося в ней.

Подобная модель музыкального времени тесно связана с эстетикой дзен-буддизма. Музыка не воспроизводит последовательность событий, а создает пространство созерцания, в котором исполнитель и слушатель становятся участниками единого акустического процесса.

В партитурах Хосокавы графические элементы часто отражают процессы постепенного возникновения и угасания звука. Графическая структура записи помогает передать этот процессуальный характер звучания.

Тан Дун: перформативная партитура и ритуальная модель звучания

В творчестве китайского композитора Тан Дуна принципы графической нотации получают новое развитие и соединяются с перформативной природой музыкального действия. Композитор активно использует нетрадиционные способы фиксации звука, включая графические знаки, визуальные схемы и вербальные инструкции. Особенность подхода Тан Дуна заключается в том, что композитор часто фиксирует в партитуре не только звуковой результат, но и сам процесс звукоизвлечения. Музыкальное действие приобретает ритуальный характер и включает в себя телесные жесты исполнителей, взаимодействие с предметами и пространством.

Творческая стратегия Тан Дуна строится как интегративная композиционная модель, создающая диалог между восточной философской традицией и западными экспериментальными методами. Графические партитуры композитора формируют пространство органической нотации, где звук связан с материальным действием, телесностью, средой и природными процессами. При этом, как отмечает С. Петрунина, «Тан Дун занимает значительно более консервативную позицию, пытаясь приспособить линейную нотацию к записи партий органических инструментов. Они, как правило, не выделяются в партитуре среди обычных музыкальных инструментов, для которых порой также используются аналогичные графические символы» [7, с. 62].

Ярким примером такого рода произведений является композиция «Water Passion after St. Matthew» («Водные страсти по Матфею»), при исполнении которой музыканты работают с водой как с традиционным инструментом: звуки плеска, движения и ударов по воде становятся частью музыкальной ткани, при этом в партитуре фиксируются не только высотные параметры, но и характер физических действий, благодаря которым возникает звук (Пример 5).

Как видно на примере партитуры данного произведения, Тан Дун не отказывается от традиционной нотной записи, но последовательно трансформирует ее, расширяя возможности

фиксации звукового и перформативного процесса. Уже в первых тактах пассиона появляется элемент круговой организации музыкального материала: в замкнутой графической структуре выделяется самостоятельный пласт звучания, в котором формируется цикличность непрерывного возвращения. Подобный принцип связан с ритуальной моделью времени, основанной на повторяемости и процессуальности. Существенную роль в организации партитуры играет принцип формульности: отдельные музыкальные фрагменты представлены как замкнутые построения, сопутствующие стрелки указывают продолжительность или характер их воспроизведения. Благодаря этому повторяющийся материал не дублируется графически, а выносится за пределы основного нотного пространства, позволяя сосредоточить внимание исполнителя на возникающих изменениях и новых элементах музыкальной ткани. Подобная система придает партитуре визуальную ясность и существенно упрощает запись, сохраняя при этом необходимую точность указаний для исполнителя.

Особенно показательной оказывается работа композитора с интонационным жестом. Уже в начале I части (т. 2) заметна предельная детализация интонирования: внутритактовое дробление, мелизматика и резкие динамические изменения формируют гибкую речевую пластику музыкального высказывания, пронизанного ритуальной экстаичностью. В дальнейшем традиционная нотация постепенно начинает обогащаться графическими элементами. Так, в т. 43 партия сопрано представляет собой волнообразную каллиграфическую линию, определяющую общее направление движения голоса. Нотный стан здесь функционирует как система координат: вертикаль сохраняет связь со звуковысотностью, при этом горизонтальная протяженность, характер изгибов и острота вершин фиксируют временные и интонационные особенности исполнения. Вокальная линия возникает из одного звука и возвращается к нему же, формируя непрерывный процесс мягкого глиссандирования, близкого к внеладовому интонированию. Аналогичный принцип используется во II части произведения (т. 96 и далее), где каллиграфические волновые линии появляются в партиях скрипок и виолончелей. При общей параллельности графики композитор сохраняет тонкую десинхронизацию движения: в тт. 97 и 100 направления подъема и спада волн у разных инструментов не совпадают, вследствие чего возникает ощущение живого и нестабильного звукового потока.

Особый интерес представляет постепенная трансформация традиционной нотации в

свободный графический жест. В III части (т. 40) звуковысотные опоры сначала фиксируются отдельными нотами, соединенными линиями глассандо, однако постепенно значение линии начинает преобладать над дискретной фиксацией звука: ноты превращаются в точки, а затем растворяются в единой волнообразной структуре. Кульминации этот процесс достигает в VII части (тт. 42–48), где разрастающиеся каллиграфические волны практически заполняют все пространство партитуры, превращая запись в визуализацию непрерывной звуковой пульсации. В результате графическая линия начинает восприниматься как непосредственный эквивалент энергетического движения звука.

Подобный подход особенно важен в контексте активно используемых Тан Дуном органических инструментов – воды, бумаги, камня и других природных материалов. Традиционная система нотации оказывается недостаточной для фиксации тончайших тембровых и артикуляционных нюансов подобных звучаний, тогда как графические элементы позволяют визуально и интуитивно передать характер интонирования, тип движения и специфику исполнительского жеста. Благодаря этому графическая нотация в партитурах Тан Дуна не противопоставляется традиционной записи, а становится средством ее гибкой адаптации к новым акустическим и перформативным условиям.

Подобный принцип проявляется и в «Paper Concerto», где источником звучания становится бумага. Шорох, треск и различные типы прикосновения превращаются в элементы музыкальной драматургии. Таким образом, партитура фиксирует целостный перформативный процесс.

В отличие от многих западных композиторов, использующих графическую нотацию преимущественно как средство расширения исполнительской свободы, Тан Дун связывает ее с перформативной природой музыкальной композиции. В партитуре фиксируются не только звуковые параметры, но и телесные жесты исполнителей, взаимодействие с предметами и пространством. В результате музыкальное произведение приобретает черты ритуального действия, в котором звук возникает из физического взаимодействия человека и материала.

Таким образом, в произведениях Тан Дуна графическая и вербальная нотация служит инструментом объединения традиционных культурных практик и современной композиторской техники.

Трансформация функций графической партитуры особенно наглядно проявляется при сопоставлении композиторских стратегий второй половины XX – начала XXI века. Несмотря на об-

щую тенденцию к расширению возможностей нотной записи, у различных авторов графическая нотация приобретает различные художественные функции. Сравнение этих подходов позволяет выделить несколько моделей графической партитуры, отражающих эволюцию представлений о роли исполнителя и природе музыкального произведения (Таблица 1).

Согласно данной таблице, графическая нотация в современной музыке развивается от моделей открытой интерпретации к более сложным формам перформативной организации музыкального действия. Если у Кейджа она служит инструментом проявления исполнительской свободы, то в музыке восточноазиатских композиторов графическая партитура постепенно приобретает философское и ритуальное измерение, отражая специфические представления о звуке, тишине и пространстве.

В заключение следует обратить внимание на противоречие процессов культурной глобализации, о которых пишет К. Утц: «Тенденция к глобальной стандартизации композиционных приемов, основанных на моделях “исторического авангарда”, узаконенных западной музыкальной историей, в конечном счете противоречит этой эстетической реальности, как и повсеместная коммерциализация и банализация традиционных музыкальных жанров» [8, р. 12].

Развитие графической нотации во второй половине XX – начале XXI века отражает глубокие изменения в понимании музыкального произведения и исполнительской практики. Если в традиционной европейской культуре партитура служила прежде всего точным средством фиксации звукового текста, то в творчестве композиторов авангардного и поставангардного направлений она постепенно превращается в инструмент организации исполнительского процесса.

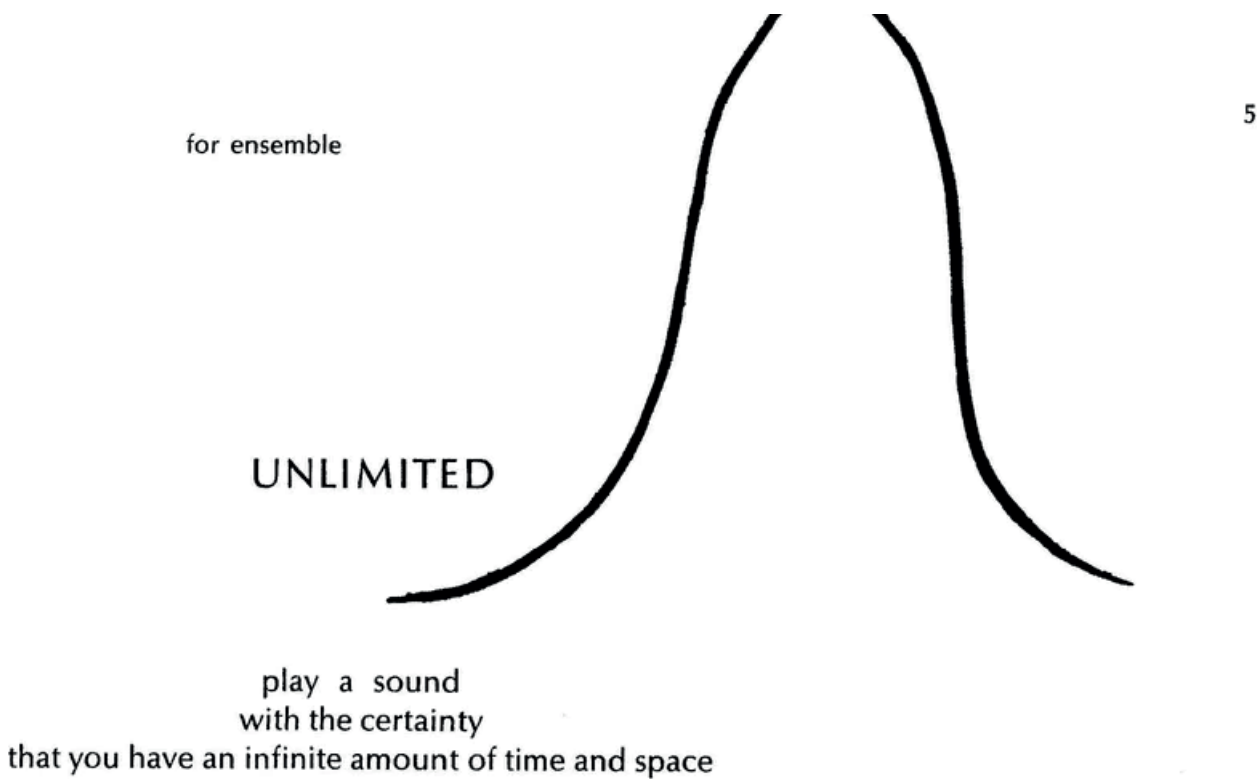
Анализ произведений Джона Кейджа, Тору Такэмицу, Тошио Хосокавы и Тан Дуна показывает, что графическая партитура может выполнять различные художественные функции. Она выступает не только как альтернативная система записи, но и как особая форма художественного мышления, в которой визуальная структура, исполнительское действие и звуковой результат образуют единое художественное событие. Подобный подход позволяет рассматривать музыкальное произведение не как фиксированный объект, а как процесс, реализующийся посредством исполнения и воспринимаемый как уникальный акустический опыт. В произведениях Кейджа партитура формирует пространство интерпретации, у Такэмицу – поэтическую модель звукового пространства, у Хосокавы отражает медитативную концепцию

звука, у Тан Дуна соединяется с перформативной и ритуальной природой музыкального действия. Подобная эволюция позволяет говорить

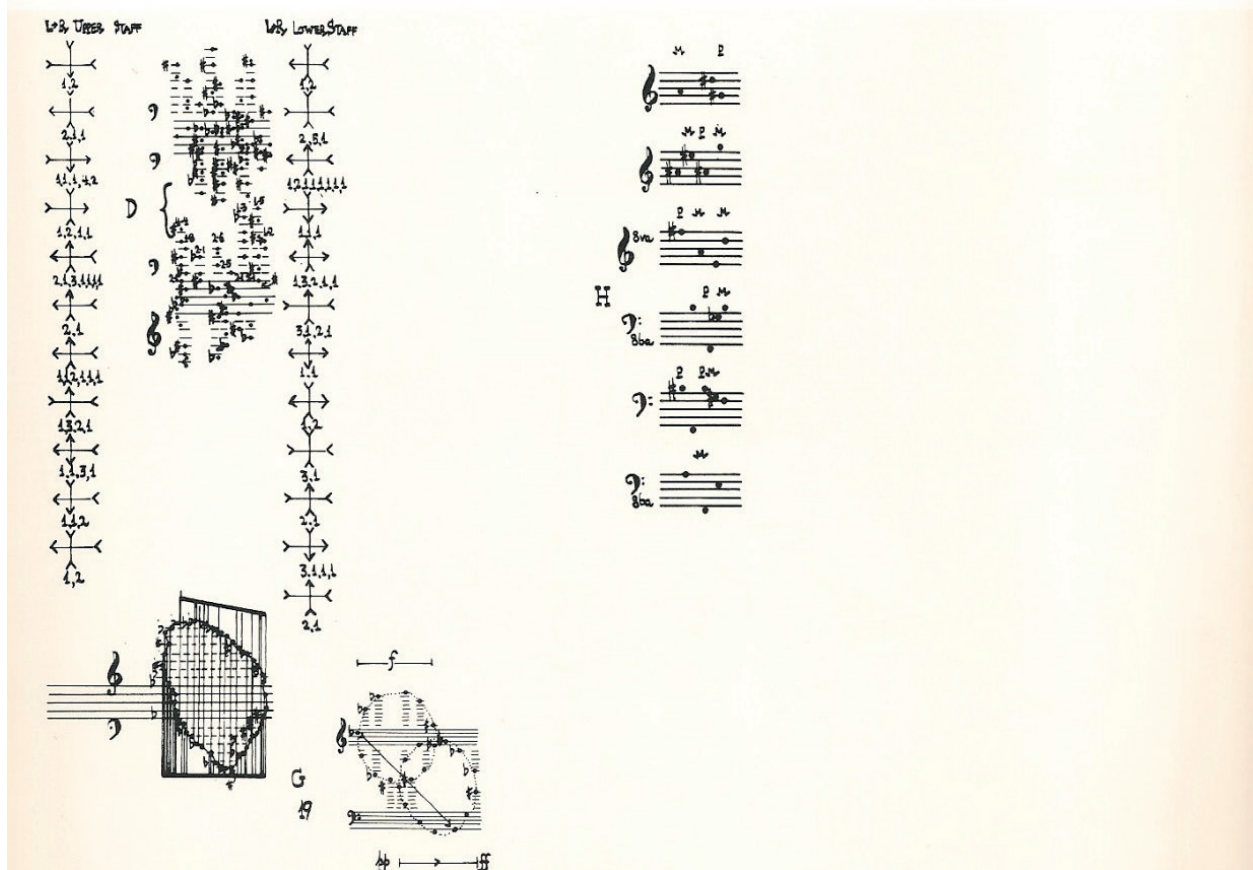
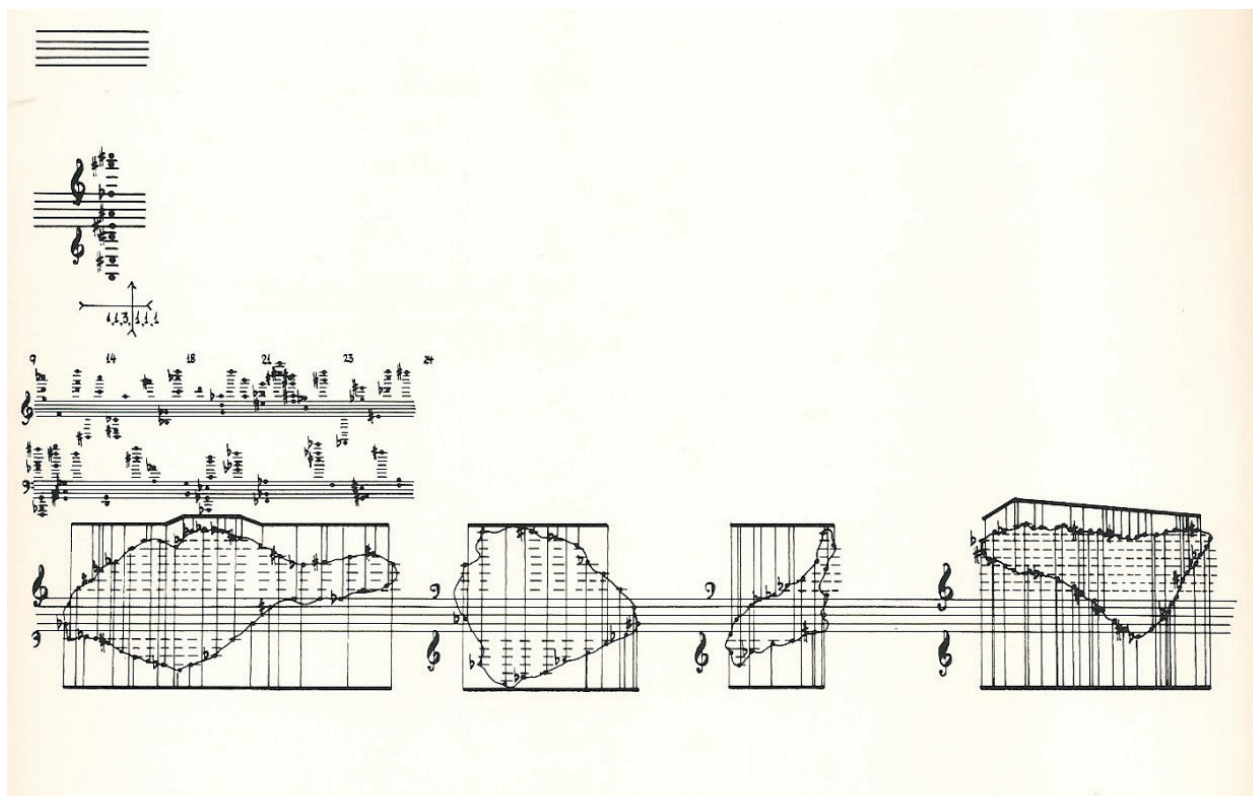
о графической нотации как о важном инструменте формирования новой исполнительской парадигмы современной музыки.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

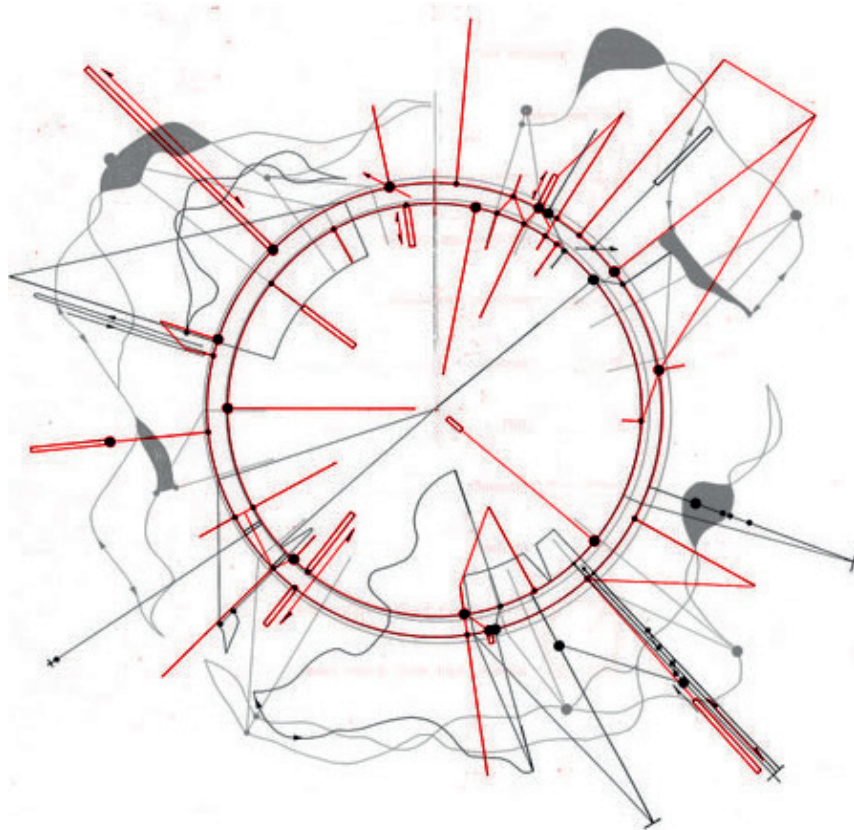
Пример 1
Штокхаузен К. Из семи дней



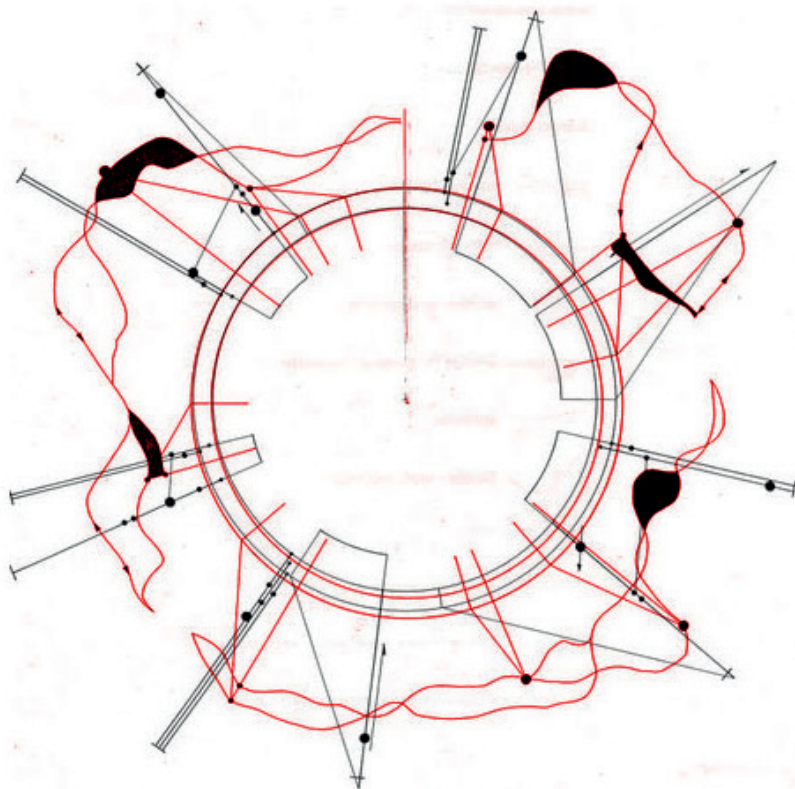
Пример 2
Кейдж Дж. Концерт для фортепиано с оркестром



Пример 3
Такэмицу Т. Корона для пианистов



Пример 4
Такэмицу Т. Корона II для оркестра



Пример 5
Тан Дун. Водные страсти по Матфею

WATER PASSION AFTER ST. MATTHEW

Senza misura

1. Baptism

Tan Dun

Quietly ♩ = 60

Waterphone (walking and playing from audience to stage)

①

1 Percussion 2

Waterphone (on stage)

Waterphone (walking and playing from audience to stage)

3

Solo Soprano

Solo Bass

⑥ (There is no beginning, no ending, only continuing: fade in one by one on any note and for any phrasing.)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Digital Sampler

Senza misura

Quietly ♩ = 60

⑤ non-vib. improvise on any octave with harmonics, poticello ↔ tasto, ricochet, col legno, glizz. and pizz.

④ non-vib. improvise on any octave with harmonics, poticello ↔ tasto, ricochet, col legno, glizz. and pizz.

Non-overtone ↔ overtone
m - ü - wu - ø - ɔ - wu - ü - m

please see the chanting on bar 62-66 as a reference.

PPP

entrance order: 1. Perc. I, 2. Perc. III, 3. Perc. II, 4. Cello, 5. Vn., 6. Man's Chorus

Copyright © G. Schirmer, Inc., and Tan Dun

Property of
G. Schirmer Music Library
Dist. by: T. Chace, NY 10019
SUPPLIED ON LOAN ONLY

ЛИТЕРАТУРА

1. Мешкова А. С. К проблеме «произведения» в алеаторике // Омский научный вестник: Искусствоведение. 2007. № 2. С. 204–208.
2. Литвинова О. А. Графическая нотация: к теории и истории явления // *Philharmonica: International Music Journal*. 2019. № 1. С. 53–60.
3. Переверзева М. В. «Алеаторный» путь Кейджа: от неопределенности к хаосу // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 86–107.
4. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации: Очерки. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
5. Ключко С. И., Зубенко Е. Е. Графическая нотация в композициях для мультиперкуссии (на примере «Zyklus» Карлхайнца Штокхаузена) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад: Материалы XXVI Международной науч. конф. Владивосток: ДВГИИ, 2021. С. 66–75.
6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others: monograph*. Berkeley: California University Press, 2015. 180 p.
7. Петрунина С. Ю. Тань Дунь и Джон Кейдж: творческие параллели // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1. С. 54–67.
8. Utz C. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021. 528 p.

REFERENCES

1. Meshkova A. K probleme “proizvedeniya” v aleatorike [On the Problem of the “Work” in Aleatoric Music]. In: *Omskiy nauchnyy vestnik: Iskusstvovedenie* [Omsk Research Bulletin: Art Studies]. 2007. No. 2. Pp. 204–208.
2. Litvinova O. Graficheskaya notatsiya: k teorii i istorii yavleniya [Graphic Notation: On the Theory and History of the Phenomenon]. In: *Philharmonica: International Music Journal*. 2019. No. 1. Pp. 53–60.
3. Pereverzeva M. “Aleatornyj” put’ Keydzh: ot neopredelennosti k khaosu [J. Cage’s “Aleatoric” Path: From Indeterminacy to Chaos]. In: *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Research Bulletin of Moscow Conservatory]. 2014. No. 1. Pp. 86–107.
4. Dubinets E. Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal’noy notatsii [Signs of Sounds: On Contemporary Musical Notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 314 p.
5. Klyuchko S., Zubenko E. Graficheskaya notatsiya v kompozitsiyakh dlya mul’tiperkussii (na primere “Zyklus” Karlkhayntsa Shtokkhauzena) [Graphic Notation in Compositions for Multi-Percussion (on the Example of “Zyklus” by Karlheinz Stockhausen)]. In: *Kul’tura Dal’nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok – Zapad* [Culture of the Russian Far East and Asia-Pacific Countries: East – West]: materials of the 26th International research conference. Vladivostok: Far-Eastern State Institute of Arts, 2021. Pp. 66–75.
6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others: monograph*. Berkeley: California University Press, 2015. 180 p.
7. Petrunina S. Tan’ Dun’ i Dzhon Keydzh: tvorcheskije paralleli [Tan Dun and John Cage: Creative Parallels]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2025. No. 1. Pp. 54–67.
8. Utz C. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021. 528 p.

Гэ Гао

соискатель кафедры музыкального искусства
Академия русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
qinzhishang1115@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1558-9228

Gao Ge

Applicant at the Department of Musical Art
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, Saint Petersburg
qinzhishang1115@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1558-9228