

ریشه‌های شکل‌گیری نگارش نُت‌های گرافیکی در آثار جان کیج*

زهرآخوندی^۱، رضا افهمی^{۲*}

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۲۴)

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی ریشه‌های شکل‌گیری نُت‌نویسی گرافیکی در آثار جان کیج، آهنگساز بزرگ قرن بیستم و دلایل جایگزینی علائم و جنبه‌های بصری و نثرگونه به جای نُت‌نویسی مرسوم می‌پردازد. دلیل بررسی، توجه وی به آثار دیگر هنرمندان در این زمینه در کتاب *نُت‌نویس‌ها* و ارجاعات وی به هنرمندان مؤثر بر موسیقی وی در مجموعه کُتب و سخنرانی‌های وی است. هدف، آشکار ساختن خط سیر تاریخی این تأثیر و دستیابی به دلایل گرایش وی به ایده‌های جنبش‌های پیشین و همزمان اوست. پژوهش از دوروش تاریخی و توصیفی-تحلیلی بهره گرفته و مبنای استناد، منابع کتابخانه‌ای به ویژه رجوع به نوشتارها و مصاحبه‌های برجای مانده از وی بوده است. خط سیر تاریخی، نشانگر تأثیرپذیری وی از جنبش‌های فوتوریسم و دادا و همچنین اشعار مالارمه و آپلینر و همکاری با جنبش فلاکسوس و دلایل این گرایش، تلاش برای دستیابی به شیوه بیانی متناسب با ایده‌های نوین وی درباره موسیقی بوده که مُحَرک‌های آن در جنبش فوتوریسم و تحولات موسیقی مُدرن پیش از وی نهفته است و دوران تحول نُت‌نویسی وی را می‌توان به دوره اول، بیان تصویری بازتاب‌دهنده دیدگاه‌های مالارمه و مارینتی و دوره دوم، که ضمن تکمیل دیدگاه اول، از مفهوم همزمانی در شعر تصویری آپلینر تأثیر پذیرفته، تقسیم کرد.

واژه‌های کلیدی

جان کیج، موسیقی قرن بیستم، نُت‌نویسی گرافیکی، شعر تصویری، فلاکسوس.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان: «آموزش خلاقیت محور موسیقی به کودکان (مطالعه موردی: جان کیج)»، به راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تربیت مدرس است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۸۴، نمایر: ۰۲۱-۸۸۰۰۸۰۹۰، E-mail: Afhami@modares.ac.ir.

مقدمه

فرقی نمی‌کند او را بشناسید یا نه، بسیاری از کرده‌های امروز ما، متأثر از ایده‌های اوست (جرج لوئیس).^۱

جان کیج^۲ (۱۹۹۲-۱۹۱۲)، آهنگساز تاثیرگذار نیمه دوم قرن بیستم، به واسطه بهره‌برداری از شانس، عدم تعین^۳، کمینه‌گرایی^۴، بداهه^۵، تئاتر و تجربه‌گرایی^۶، علاوه بر کمک به شکل‌گیری جریان پسامُدرن (Gagne, 2011, 53)، به نوآوری در گریز از نُت‌نویسی مرسوم و بیان بصری اصوات به جای نُت نیز مشهور است. اما باید گرایش مزبور را ابداعی از سوی کیج قلمداد نمود یا اینکه او نقطه عطف یک جریان تاریخی در هنر محسوب می‌شود. شواهدی از سوی خود کیج، نشان‌دهنده احتمال فرض دوم است. کتاب تُتاسیون^۷ (Cage & Knowles, 1969)، او، علاوه بر نمایش شناخت عمیق وی از جنبه‌های بصری نُت‌نویسی و آگاهیش از آهنگسازان و سبک‌های متفاوت آنان، بازتاب تاثیر و تأثر او از جریان‌های پیرامونش نیز می‌باشد. اوج نُت‌های گرافیکی کیج، یکسال بعد در کتاب آواز (سولو برای صد ۳-۹۲)^۸، که مملو از دستورالعمل‌های جایگزین اجرایی است، مشاهده می‌شود (Kostelanetz & Carlin, 1993, 34). بعلاوه، کیج در کتاب سکوت: سخنرانی‌ها و نوشته‌ها^۹، از تاثیر آهنگسازان و هنرمندان آمریکایی و اروپایی نظیر اریک ساتی^{۱۰}، ادگار وارز^{۱۱}، هنری کاوِل^{۱۲} و بهره‌گیری از تجارب فوتوریست‌ها و ارتباطش با جنبش‌هایی نظیر داداهای^{۱۳} اروپایی، به ویژه مارسل دوشان^{۱۴} و نتودادهایی چون رابرت راشنبرگ^{۱۵} و همچنین هنرمندان تجربه‌گرای اروپایی بعدی صحبت می‌کند (Cage, 1961, 57-67; Lewis, 2002, 117-119; Gann, 2010, 27; Bernstein & Hatch, 2010, 19). اعتقاد او مبنی بر مکالمه میان هنرها، موجب ادغام هنرها و تأثیرات سمعی و

بصری در جنبش فلاکسوس^{۱۶} شد (Silverman, 2010, 195). پیش از او، ترکیب هنرها یکی از ویژگی‌های مهم هنرمندان دادا - چنانکه در شعرهای تصویری شان نیز جلوه می‌یابد - برشمرده می‌شد (Biro, 2009, 106). بدین ترتیب، مقاله پیش‌رو، با تمرکز بیشتر بر نُت‌نویسی کتاب آواز کیج، که علاوه بر اینکه حاوی بیش از ۵۰ شیوه مختلف نُت‌نویسی او از تجارب گذشته می‌باشد، به زعم نگارندگان این مقاله، منبعی غنی و کمتر پرداخته شده نیز است، از دیگر نُت‌نویسی‌های گرافیکی کیج، که در آنها عناصر موسیقی شانس و الکترونیک برجسته بود، صرف‌نظر کرده و صرفاً به ارائه جنبه‌های کلی آن، به منظور ارائه تحلیلی منسجم و دقیق از نُت‌های کتاب آواز، بسنده شده است. با این رویکرد، این مقاله درصدد است که ریشه‌های تاریخی و دلایل گرایش کیج به استفاده از بیان بصری در نُت‌نویسی را مورد بررسی قرار دهد.

هدف، بر ملا ساختن شرایط تاریخی است که به ایجاد نُت‌های گرافیکی در آثار کیج منتهی شده و دستیابی به روابط درونی، که بتواند پیوند وی با آرا و افکار افراد و جنبش‌های پیشین و همزمان او را نشان دهد. بدین منظور، در بستر این مقاله از دوروش بهره گرفته شده است؛ روش تاریخی که قصدش بررسی زمینه‌های شکل‌گیری توجه به عوامل بصری در آثار کیج، با توجه به تقدّم و تأخّر زمانی است و دیگری توصیفی-تحلیلی که قصدش بررسی تأثیرات آنها بر نگارش نُت‌های گرافیکی کیج می‌باشد. اطلاعات پژوهش حاضر بر مبنای مراجع کتابخانه‌ای، به ویژه رجوع به نوشتار و مصاحبه‌های برجای مانده از کیج گردآوری شده است و تجزیه و تحلیل نهایی با قصد ارائه سیر تاریخی از هنرمندان و آهنگسازان مؤثر بر وی و نحوه تأثیرگذاری آنها بر نُت‌نویسی گرافیکی جان کیج می‌باشد.

جان کیج و نُت‌نویسی گرافیکی^{۱۷}

کیج به عنوان شخصیتی منحصر به فرد و مبتکری بی‌نهایت خلاق، با فراوی از سُنّت‌های گذشته، به معرفی نُت‌نویسی گرافیکی و قواعد نثرگونه به جای خطوط حامل پرداخت (Kostelanetz & Carlin, 1993, 33-34). او معتقد بود که نوازندگان به روش‌هایی برای اجرا نیازمندند که به مقادیر نپردازد، در غیر این صورت، موسیقی دانان محکومانی محبوس در خانه خواهند بود (Cage & Knowles, 1969, 93). از اولین نوآوری‌های مهم وی، می‌توان به "پیانوی دستکاری شده"^{۱۸}، مُلهم از قطعه "بَنشی"^{۱۹} (۱۹۲۵) کاوِل (Cage, 1979, 7)، اشاره کرد^{۲۰}. پیش از این نیز، کیج تحت تاثیر کتاب منابع جدید موسیقایی^{۲۱} کاوِل و توسعه فرم‌های جدید موسیقی ضربی و برخی بی‌قاعدگی‌های شیوه نُت‌نویسی وارز، قرار داشت (Gann, 2010, 25-27).

او در ۱۹۴۲، به دعوت ماکس ارنست^{۲۲} و پگی گوگنهایم^{۲۳} به

نیویورک رفت (Nicholls, 2002, 11)، و در آنجا به درخواست دوشان، برای سکانس او در فیلم آرزوهایی که با پول می‌توان خرید^{۲۴} هانس ریختر^{۲۵} موسیقی نوشت (Lotringer, 1998, 55). بعدها دوستی آنها به قدری عمیق شد که کیج، پس از مرگ دوشان، مجموعه‌ای تحت عنوان نمی‌خواهم چیزی درباره مارسل بگویم^{۲۶} (۱۹۶۹)، در گرامیداشت او خلق کرد. بنابراین، جای شگفت نیست که ایده‌هایش، ریشه در ایدئولوژی زیبایی‌شناختی دادائیست‌ها داشته باشد (Bernstein & Hatch, 2010, 14)؛ چنانچه علاوه بر ارنست، که تحولات دادا را در موسیقی کیج منعکس می‌داند (Re-vill, 1992, 67)، خود نیز بر گفتار منتقدانی که فعالیت‌هایش را با دادا مرتبط می‌سازند، صخه می‌گذارد (Johnson, 2012, 8).

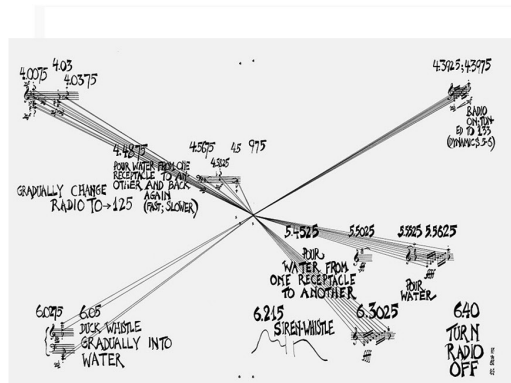
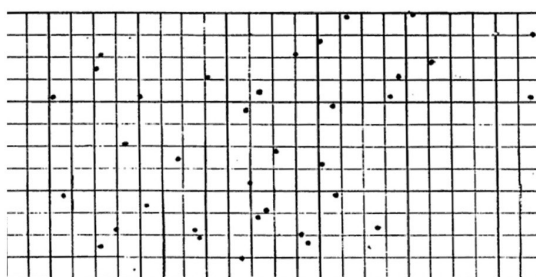
از اوایل دهه ۱۹۵۰، کیج به تدریج نُت‌نویسی گرافیکی را جایگزین نُت‌نویسی مرسوم می‌کند (Jaeger, 2013, 25-26). او در

نگاهی مشابه راشنبرگ، با رهاسازی موسیقی از قید و بندها، به انتقال مفاهیمی ورای زمان و مکان پرداخت. نُسخه دست‌نویس "چهار دقیقه و سی و سه ثانیه"^{۳۷} (۱۹۵۲)، مشهور به نسخه اروین کرمن^{۳۸} (تصویر ۲-الف)، از اولین نُت‌نویسی‌های گرافیکی فضا-زمان کیچ، هیچ اتفاق عمدی را مشخص نمی‌کند، مگر خطوط عمودی، که اشاره بر آغازها و خاتمه‌ها دارد (Kostelanetz, 2003, 67). این نُسخه، به وضوح، واکنشی نسبت به دیدگاه راشنبرگ در نقاشی‌های سفید (۱۹۵۱) است (تصویر ۲-ج)^{۳۹} (Cage, 1990, 26). اما نُت‌نویسی نسخه مشهور به ویرایش Tacet^{۴۰}، تقدیم شده به اروین کرمن^{۴۱} (تصویر ۲-ب)، اولین مدرک مهم از تغییر اساسی در شیوه و کارکرد نُت‌نویسی در موسیقی تجربی است، که در آن چیزی بجز تفکر موسیقایی به نُت‌نویسی تحمیل شده است. در این قطعه، اعداد رومی و واژه Tacet جایگزین نُت‌های مرسوم موسیقی شده است (Nyman, 1999, 3-4). کیچ در ۱۹۶۲، دو ویرایش دیگر با نام صفر دقیقه و صفر ثانیه^{۴۲} ارائه کرد، که آن را می‌توان انکار نهایی نیاز به تصویر برای بیان موسیقایی دانست.

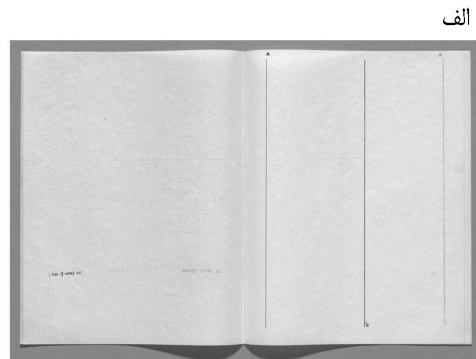
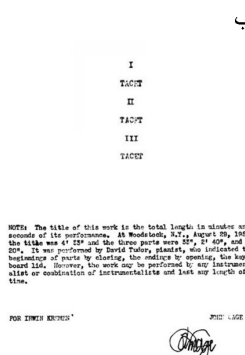
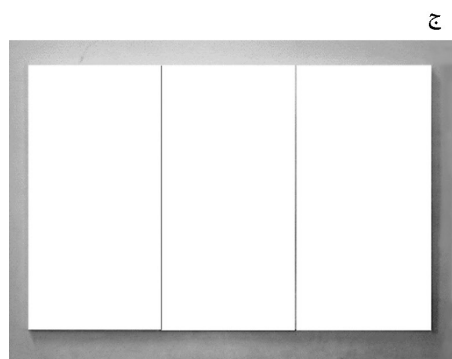
پس از آن، کیچ با جسارت بیشتری به کاربست نت‌های گرافیکی در آثار خود، نظیر ۲۶ دقیقه و ۱/۴۹۹ ثانیه برای نوازنده و ساز زهی^{۴۳} (۱۹۵۳-۵۵) (تصویر ۳-الف) و کُنسِرت برای پیانو و اُکترستر^{۴۴} (۱۹۵۷-۵۸) (تصویر ۳-ب) پرداخت. اما دهه ۱۹۶۰، با انتشار آثار موسیقایی و نوشتاری کیچ و قرارگیری‌شان در دسترس عموم،

در اتوبیوگرافی اش، اعترافات یک آهنگساز^{۲۷} (Cage, 2013)، (۱۹۴۸)، به واسطه ستایش هنرمندانی چون دوشان، ساتی و استیفان مالارمه^{۲۸}، به دلیل ایده‌های جدیدشان (Temple, 1998)، به تغییر شیوه نت‌نویسی خود اهتمام ورزید؛ برای مثال، در موسیقی آب^{۲۹} (۱۹۵۲) (تصویر ۱-الف) از شیوه نت‌نویسی مرسوم پیروی نمی‌کند (Gena, 1992, 87-88) و در قطعه موسیقی برای کارلین شماره ۱۳۰ (تصویر ۱-ب) نیز، اولین انحرافش از دیرنژاد^{۳۰} تعیین شده و اولین مخاطره و جسارتش در نت‌نویسی برای آثار سازی مشهود است (Pritchett, 1996, 92-93). بطورکلی، در این دوره، کیچ از دو تکنیک اساسی فضا-زمان^{۳۱} و زمان-کشش^{۳۲} بهره می‌گیرد (Holzaepfel, 2001, 3)، که اغلب به دلیل دشواری اجرای این تکنیک‌ها، با درک دیوید تودور^{۳۴} از این قطعات همراه می‌شد (Schankler, 2012)، چنانچه کیچ خود را وام‌دار او نیز می‌داندست (Cage, 1981, 178).

ولی نقطه عطفِ اساسی در تغییر نگارش نُت‌های کیچ را، باید در ملاقاتش با راشنبرگ^{۳۵} و نقاشی‌های سفیدش^{۳۶} جست. زمانی که او برای عقب نماندن خودش و موسیقی از جریان‌های روز، با



تصویر ۱- الف- بخشی از قطعه موسیقی آب، ۱۹۵۲؛ ب- موسیقی برای کاریلن شماره ۱، ۱۹۵۲.
مأخذ: (Pritchett, 1996, 93)

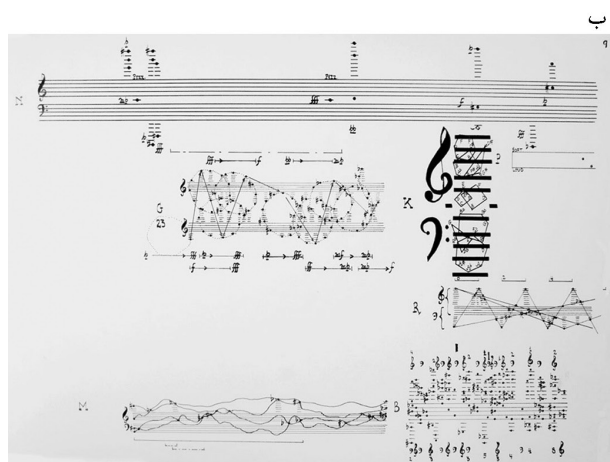


تصویر ۲- الف-قطعه "4'33" ا.ر.ب.ن. کرم؛ ب- نسخه دوم "4'33" ویرایش Tacet. مأخذ: (Cage, 1960c, 3-5)؛ ج- نقاشی سفید، رابرت راشنبرگ. مأخذ: (www.sfmoma.org, 2016/04/10)

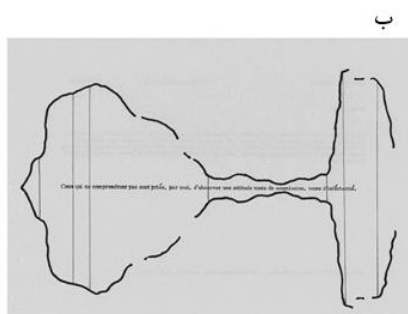
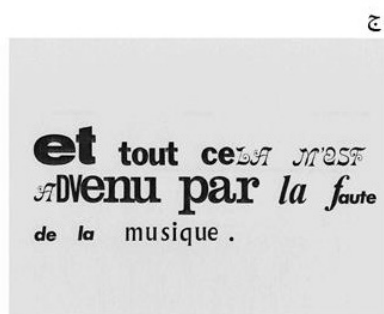
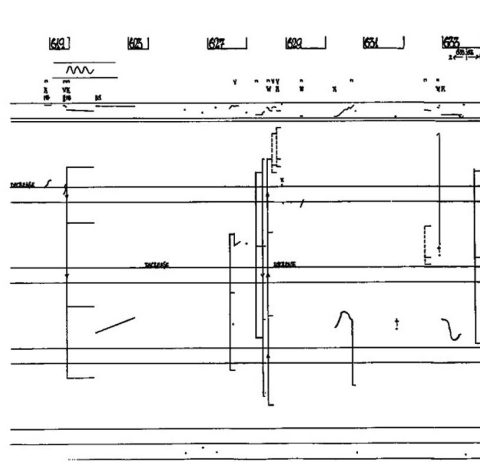
شاهد نقطه عطفی دیگر در آثار او هستیم. در این دهه، جنبش آوانگارد فلاکسوس پیرامون ایده‌های کیچ، مبنی بر مکالمه میان هنرها، شکل می‌گیرد (Marter, 2011, 518-519)؛ به‌گونه‌ای که فلاکسوس نیز دست به ترکیب و ادغام هنرها می‌زند (Silverman, 2010, 19). کیچ، تجربیات این دهه را در مجموعه نئاسیون، شامل نِت‌های گرافیکی آهنگسازان معاصرش به ویژه دست‌نویس‌های اعضای فلاکسوس، به چاپ رساند و یکسال بعد به انتشار کتاب *آواز* (۱۹۷۰) خود، اوج نِت‌های گرافیکی‌اش، مبادرت ورزید (تصویر ۴). بدین ترتیب، می‌توان گفت که فعالیت کیچ، چالشی صریح و آشکار نسبت به نِت‌نویسی مرسوم در آهنگسازی را ارائه می‌دهد. در دوره‌های بعد، انعکاس اندیشه‌های گذشته‌اش را می‌توان در لیتوگرافی‌ها، نقاشی‌ها و کتاب‌های *ام*: نوشتارها (۱۹۷۳) و *واژگان* تَهی (۱۹۷۹) مشاهده کرد. از سال ۱۹۷۸ به بعد، کیچ به استفاده از قابلیت‌های آهنگسازی‌اش در هنرهای بصری پی بُرد و دریافت که چگونه از روش‌های آهنگسازی در هنرهای بصری سود جوید.

شعر تصویری

کیچ، ضمن اعتراف به تأثیرپذیری از رویدادها و اشخاص، خود را مؤلف به دستیابی به واقعیت و منشاء موضوعات می‌دانست



تصویر ۳- الف- قطعه ۲۶ دقیقه و ۱/۴۹۹ ثانیه برای نوازنده و ساز زهی؛ ب- قطعه کنسرت برای پیانو و آرکستر. ماخذ: (Cage, 1960b, 19-9)



تصویر ۴- سولوهای برای آواز، الف- شماره ۱۹؛ ب- شماره ۲۱؛ ج- شماره ۴۳. ماخذ: (Cage, 1970, 79-84-141)

از تلاش برای انطباق صوت با تصویر بود، را منتشر کرد که عرصه جدیدی را در مفهوم فضا در هنر و ادبیات گشود (D'Ambrosio, 2009, 265; Rainey & Salaris, 1994, 112).

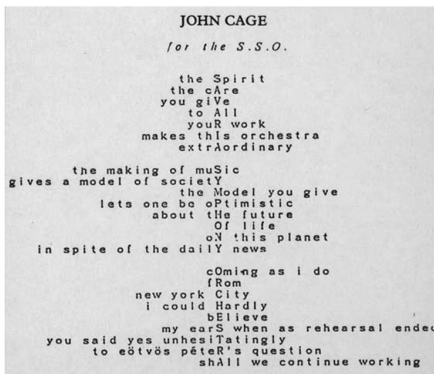
صرفنظر از مالارمه، آپلینر به عنوان پدر شعر بصری مُدرن (Kempton, 1990, 4)، تلاش کرد تا خواننده به شعر، نه به عنوان جریانی از رویدادهای نوشتاری، بلکه به عنوان عناصر بصری بازنگاری که همزمان در فضای شعر رخ می‌دهد، بنگرد. بنابراین پیام شعر به واسطه درک تصویر منتقل می‌شد (Bohn, 2010, 82). آپلینر معتقد بود، که خواندن شعر بایستی همانند نگریستن باشد و در مقاله خود با عنوان همزمانی - آزادی^{۵۸} (۱۹۱۴)، کتاب شعر سفر با قطار سیبری گذر از جهان کوچک تا فرانسه^{۵۹} دِلْنه و سِنْدارس (تصویر ۶-ب) را دارای تجربه‌های همزمانی^{۶۰} شعری می‌داند (DÉ-). کتاب ضمن جلب توجه خواننده به خطوط متن، همزمان چشم خواننده را در سراسر عناصر بصری و کلامی صفحه، به گردش درمی‌آورد و فرایند خواندن و نگریستن را در هم ادغام می‌کند. این کتاب با «کالیگرم‌های»^{۶۱} آپلینر (تصویر ۶-ج)، که خواننده به جای درک یک واژه در زمان، تصوّر کلی از تمام متن در ذهنش شکل می‌گیرد، شباهت دارد. تلاشی که تجربه شعری را از الگوی خطی و مسلسل خواندن، دور، و به همزمانی یا آگاهی همه‌جانبه نزدیک می‌ساخت (Shingler, 2012, 5-6). دِلْنه و

درمی‌یافت (Schaffner et al., 2012, 75-76). توجه به ارزش‌های فضایی، در آثار نوشتاری (نوشته‌ها، متن سخنرانی‌ها و اشعار) کیج (تصویر ۵-ب) و اکثر نُت‌نویسی‌هایش نیز قابل مشاهده است.

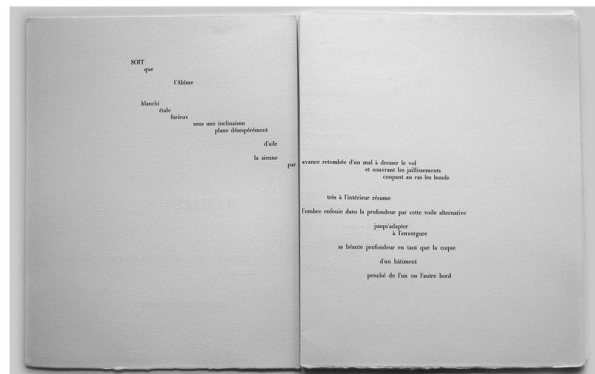
علاوه بر استاین، بولز و دوشان نیز در این تأثیرپذیری از مالارمه سهم بودند (Temple, 1998, 166-176). دوشان این تمایل را از گرایش‌های اولیه‌اش به فوتوریست‌های ایتالیا کسب کرده بود. فوتوریست‌ها نیز با تأثیر از مالارمه، به دفاع از این ایده، که بیان بصری واژه‌ها آنها را فراتر از معنای تحت‌اللفظی‌شان می‌برد، پرداختند (Marrone & Puppa, 2006, 818-822).

مارینتی، در بیانیه «تئاتر تنوع»^{۶۲} (۱۹۱۳)، با بیان نیاز به یک ادبیات سریع و پویا، ویژگی‌های ضروری شعرهای تصویری فوتوریستی را پالت رنگی محدود و استفاده از کلمات دارای زوایای نامتعارف با فونت‌های گوناگون برای انتقال مفاهیمی چون صدا، حجم و واژه‌آوا^{۶۳} برای تأکید بر سونوریت در متن، برمی‌شمرد (Berghaus, 2000, 101-103). مارینتی، بسیاری از ایده‌های خود را عملی‌ن ساخت، ولی تجربیات گرافیکی او، نقطه آغازی برای دادائیس‌ها، ال لیسیتزکی^{۶۴}، گیوم آپلینر^{۶۵}، بلیز سِنْدارس^{۶۶}، سونیا دِلْنه^{۶۷} و بسیاری دیگر شد. در سال ۱۹۱۴، مارینتی بیانیه‌ای با نام «فروپاشی نحو، تصور کلماتی آزادانه و بدون رشته‌های پیونددهنده» و شعر «زنگ توم توم» (تصویر ۶-الف)، که نمونه‌ای

ب

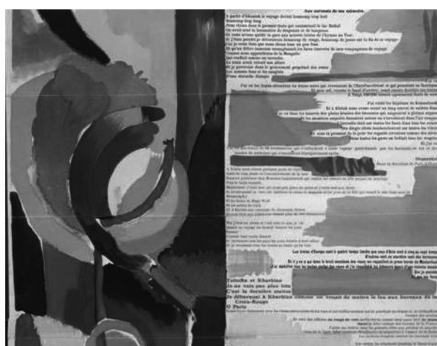


الف

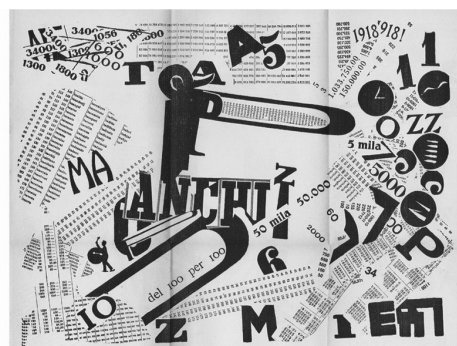


تصویر ۵- الف- تاس انداختن مالارمه، ۱۸۹۷. ماخذ: (Mallarmé, 1914, 4); ب- شعر روح، جان کیج، ۱۹۳۸. ماخذ: (www.sso.hu, 2016/05/10)

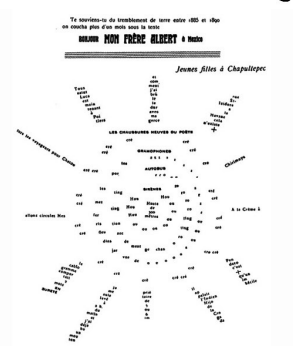
ب



الف



ج



تصویر ۶- الف- زنگ توم توم. ماخذ: (www.Moma.org, 2016/05/10); ب- سفر با قطار (www.wikimedia.org, 2016/05/12); ج- کالیگرم. ماخذ: (Apollinaire, 1918, 40)

داشتند نیز، آمیخته است. این زمینه سازی ها و هنجارگریزی های بعدی، علاوه بر نوآوری در سونوریت، به حذف تدریجی عناصر نُت نویسی مرسوم انجامید، که اوج آن را می توان از ۱۹۵۰ به بعد، در گسترش فرم های جدید نُت نویسی های گرافیکی مکتب نیویورک (جان کیچ، مِرتِن فِلْدَمَن، اِرل براون و کریستین وُلَف) و جنبه های بصری و ترکیبی فِلَاکسوس مشاهده کرد (Schröder, 2014).

نقش نُت های گرافیکی در آثار جان کیچ

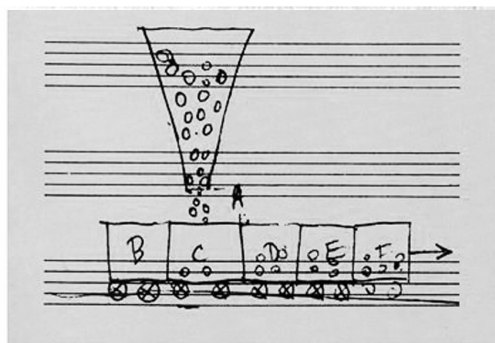
همانگونه که در قسمت های پیشین اشاره شد، در اوایل قرن بیستم، نویسندگان آوانگارد که می توان خط سیر تاریخی آن را از مالارمه آغاز و نقطه عطف آن را تجارب ماریتی و آپلینر دانست، شروع به ارائه الگوهای برای نوسازی ادبیات کردند؛ بطوری که ساختار مرسوم غالب بر واژگان را طرد و روش های جدیدی را برای بیان کلمات، حروف و جملات گسترش دادند، که شخصیت بخشی بصری آنها، به دو شیوه بازنمایی مفهوم واژه در تصویر آن توسط ماریتی و جایگزینی کلیت تصویری بجای ساختار بازناگر شعر توسط آپلینر و اسلاف آنها، منجر به تحولی اساسی در درک فضایی صفحه گشت. این دگرگونی فضایی، درصدد خروج خواننده از حالت انفعال و مشارکت وی در ساخت معنا بود، که در شیوه نُت نویسی موسیقی نیز وارد می شود. شاید نقطه اتصال آنها با کیچ را بتوان وارز و دوشان دانست، اما، "یونیزاسیون" وارز، علیرغم تفاوت در خطوط حامل، از شیوه نُت نویسی متداول، بهره می گیرد و اثر دوشان نیز، به جز اسکیس وی، در بقیه موارد ساختار آنها و خطوط حامل را داراست. اما در میان موسیقی دانان قرن بیستم، به نظر می رسد که، دست نوشته های موسیقی اریک ساتی، انباشته از تصاویر تزیینی و تخیلی و کاربست غیرمعمول و عجیب حروف و فضاهای سفید در آن (تصویر ۸-الف)، همچنین، فضای حاکم بر قطعه "بَنشی" کاؤل و اتصال نُت ها بوسیله خطوط در آن (تصویر ۸-ب)، بذر نگرش متفاوت کیچ به نُت نویسی را کاشته باشند. علاوه بر آن در قطعه "اینثنارومری" (۱۹۱۶) ^{۷۷} رُسلو (تصویر ۸-ج)، نیز شاهد جایگزینی خطوط بر نُت ها هستیم، که شباهت بسیاری با قطعات

سِندراس، اولین کسانی بودند که ایده بیانیه ماریتی درباره کاربرد رنگ را جامه عمل پوشاندند (Ibid, 12-13).

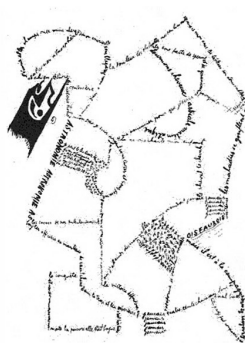
مقارن با انتشار کتاب آنها، لوئیجی رُسلو ^{۶۲}، بیانیه "هنر سروصد" ^{۶۳} را نوشت؛ که کیچ آن را همواره به عنوان اثری که بیشترین تاثیر را بر او گذاشته اند، ذکر می کرد (Gann, 2010, 82). در این سال، دوشان نیز به تبع مالارمه، قطعه "موسیقایی نادرست" ^{۶۴} (تصویر ۷-الف) را به شکل نُت های درهمی که بطور تصادفی از یک کلاه به درون واگن های قطار می ریزند، نوشت. اما روش مورد علاقه دوشان برای سلیقه کیچ، که به عملکردهای پیچیده تر علاقمند بود، ساده می نمود (Temple, 1998, 175). متعاقب آن، هنرمندان دادا نظیر ترستان تِسار ^{۶۵}، فرانسیس پیکابیا ^{۶۶}، مَن ری، کورت شویتس ^{۶۷} نیز به تجربه شعر به مثابه بیان بصری پرداختند (تصاویر ۷-ب و ج). این امر تا اواخر دهه ۱۹۵۰، زمانی که نسل جدیدی از هنرمندان شروع به کشف ایده های آنها کردند، ادامه یافت (Revich, 2007, 37). در اوایل دهه ۱۹۶۰، هنرمندان فِلَاکسوس، شروع به بازیکردن با متن ها، به عنوان ابزار بصری و با هدف فرا رفتن از محدودیت های جداکننده رسانه ها، کردند. بدین ترتیب، موقعیتی برای موسیقی تجربی پدید آمد که کانون دیدار افراد این حوزه را، کلاس آهنگسازی جان کیچ در نیویورک در حد فاصل ۵۹-۱۹۵۷ تشکیل می داد (Higgins, 2002, 1).

آهنگسازان نیز به تبع تحول در شعر، تجربه فرم های آزاد و سیستم بیانی شخصی تر در نُت نویسی را آغاز کردند (Lewis, 2002, 215). فِروچِیو بوژنی ^{۶۸}، در مقاله ای با عنوان طرحی از زیبایی شناسی موسیقایی نوین ^{۶۹} (۱۹۰۷)، نُت نویسی مرسوم را، در دو کلمه بی روح و منسوخ خلاصه می کند (Knyt, 2014, 39). این تغییر نگرش در آغاز قرن بیستم، با "گِرال چهارصدایی" ^{۷۰} چارلز آیوز ^{۷۱} برای اُرکستر زهی (۱۹۱۲-۱۳) و "کوارتت زهی شماره ۱" ^{۷۲} آلویس هِبا ^{۷۳} آغاز شد. هنری کاؤل، نیز به تجربه پیچیدگی های ریتمیک با قطعه "رُمانتیک چهارصدایی" ^{۷۴} (۱۹۱۷) پرداخت (Behnen, 2008, 41). اما نُت نویسی های گرافیکی، با نحوه نگارش نُت ها در سازهای کوبه ای بدون نواک مُعین ^{۷۵}، مانند نُت نویسی "یونیزاسیون" ^{۷۶} (۱۹۳۱) وارز برای سازهای کوبه ای، که تنها به یک خط حامل در نُت نویسی نیاز

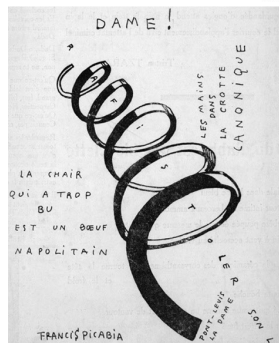
الف



ب



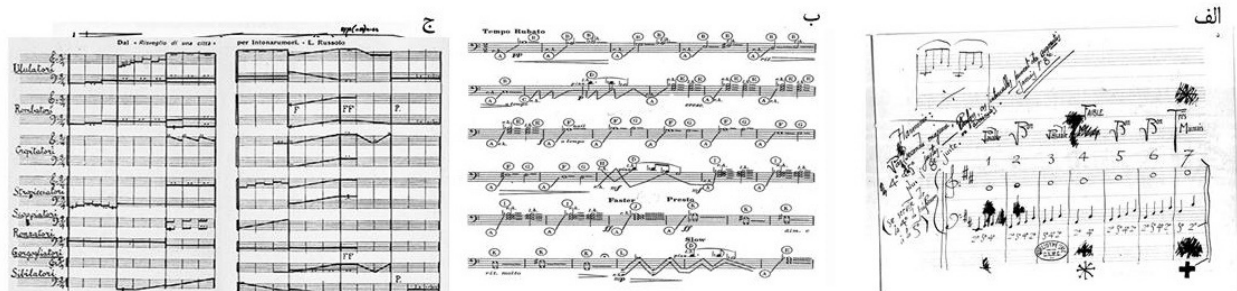
ج



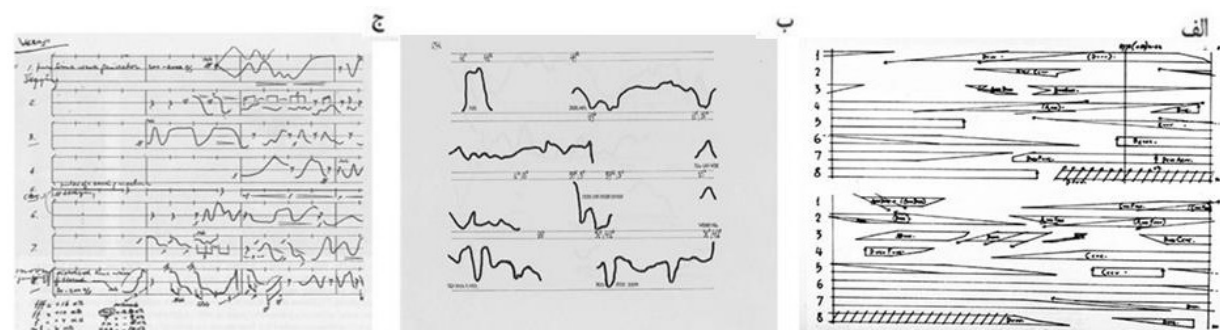
بود که کلمات باید نه خود شی، بلکه، تأثیری که برجای می‌گذارد، را ترسیم کند. چنانچه کیج نیز عقیده داشت که نُت‌نویسی باید به آنچه انجام خواهد شد، ارجاع بدهد، نه به آنچه شنیده خواهد شد.^{۸۳} همانند نُت‌نویسی "موسیقی آب" (تصویر ۱-الف)، و سولوهای ۱۹، ۲۱ و ۴۳ (تصویر ۴) که نمودارهایی از صدا و گُنش را با هم ترسیم می‌کنند و یادآور اعتقاد آپلینر مبنی بر نگرستن شعر است. اما سکوت و نُت‌نویسی فضا-زمان قطعه "چهار دقیقه و سی و سه ثانیه" نسخه اِروین کرین (تصویر ۲-الف)، علاوه بر مالارمه، تأثیرات نقاشی سفید راشنبرگ (تصویر ۲-ج) را نیز نشان می‌دهد. کیج همچون راشنبرگ معتقد بود که چیزی به‌عنوان فضا یا زمان خالی وجود ندارد (Cage, 1961, 103). همچنین، ساختارهای زمان بندی موسیقی کیج، همواره نشان‌دهنده دغدغه وی، درباره مسأله زمان (حتی سکوت) و کشش آن بوده است؛ به‌گونه‌ای که زمان سنج همواره نقش مهمی را در اجراها ایفا می‌کند.^{۸۴} از آثار مشابه دیگر می‌توان به "۲۶ دقیقه و ۱/۱۴۹۹ ثانیه برای نوازنده و ساز زهی" (تصویر ۳-الف) اشاره کرد. این قطعه متعلق به مجموعه پروژه کامل نشده سال‌های ۵۶-۱۹۵۳ به نام "ده هزار چیز"^{۸۵} برای سازهای مختلف از جمله الکترونیک بود، که بتوانند به تنهایی اجرا یا به صورت همزمان به قطعات دیگر اضافه شوند. این اجراهای همزمان، پرسپکتیو نامحدودی را در اختیار مخاطبان قرار می‌داد و کیج به آن، همچون همزمانی فضایی آپلینر (تصویر ۶-ج) یا کتاب دِلْنه و سِندراس (تصویر ۶-ب)، به عنوان اثری در جریان، می‌نگریست، که بجای درک مسلسل نُت‌ها،

"ویلیامز میکس"^{۸۶} (۱۹۵۲) (تصویر ۹-الف)، "سولو برای آواز ۴۰" (تصویر ۹-ب) و قطعات بسیار دیگری از کیج دارد، که در آنها خطوط ساده، منحنی و زاویه‌دار، مُلهم از قطعه "یونیزاسیون" وارز، جایگزین علائم موسیقایی و بیانگر اصوات شده‌اند، عناصری که آن را در نُت‌نویسی قطعه "پوئم الکترونیک"^{۸۷} وارز (تصویر ۹-ج) نیز می‌توان مشاهده کرد.

اگرچه در این مثال‌ها، اثری از نُت‌نویسی مرسوم وجود ندارد، اما آثار گرافیکی کیج، نفی کامل گذشته نیست. او تمایلات آرمان‌گرایانه^{۸۸} خود را، به‌گونه‌ای با علائم آشنای موسیقی ترکیب می‌کند که در راستای بیان افکارش باشد، مانند سولو برای آواز ۴۵ و ۴۸ (تصویر ۱۰-الف)، که علیرغم بهره‌گیری از علائم آشنای موسیقی، این علائم در فضا شناورند و مفهومی خاص به فضای اطراف خود بخشیده‌اند. خطوط حامل نه در یک راستا، بلکه بصورت پراکنده، در سرتاسر صفحه گسترده شده و نشانه‌ها به چیزی بیش از خودشان اشاره دارند، چنانچه این هویت بخشی به فضا و سفیدی میان فواصل خطوط حامل، یادآور "فاصله‌گذاری"^{۸۹} مالارمه است، که در اکثر نُت‌نویسی‌های کیج به چشم می‌خورد. او نیز همچون مالارمه به معنای ناشی از بازی واژه و سفیدی صفحه، اعتقاد داشت و از کاربست تسلسل سُتتی نُت‌ها اجتناب می‌کرد. اینگونه نُت‌نویسی، فاقد ساختار بسته بود و نُت‌ها به یکدیگر ارجاع داده و در کل فضا سیالیت می‌آفریدند. علاوه بر آن، اجراگر، نیاز به تأمل و تأویل آن داشت که بدین‌گونه بازتابی از مفهوم "چند معنایی"^{۹۰} و "مشارکت" مالارمه و آپلینر محسوب می‌شد. مالارمه بر این باور



تصویر ۸- الف- دست‌نوشته نُت‌نویسی شماره ۲. ماخذ: (www.henle.de, 2016/05/01)؛ ب- بُنشی. ماخذ: (Rao, 2005, 293)؛ ج- قطعه اینشتاروئری. ماخذ: (Russolo, 1986, 72-73)



تصویر ۹- الف- قطعه ویلیامز میکس. ماخذ: (www.medienkunstnetz.de, 2016/04/28)؛ ب- سولو برای آواز ۴۰. ماخذ: (Cage, 1970, 134)؛ ج- پوئم الکترونیک. ماخذ: (www.stan.ford.edu, 2016/04/30)

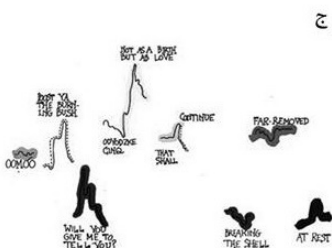
آگاهی همه جانبه از تمام متن را ممکن می‌ساخت.

با توجه به موارد اشاره شده، شاید بتوان نُت‌های گرافیکی کیج را به دو دوره کلی تقسیم کرد: دوره اول، اوایل ۱۹۵۰ (تصاویر ۱ تا ۳)، که در آن، نُت‌ها و خطوط حامل با تغییر شکل، علاوه بر ارائه مفهومی بصری، نقش فضای صفحه را در قالب مفهوم زمان بازتاب داده و اجراگر را وادار به تفسیر خلاقانه می‌سازد. گرچه آهنگساز در برخی قطعات، که البته در این دوره نادر است، مانند "چهار دقیقه و سی و سه ثانیه" از نوشتار بهره گرفته، اما این نوشتار به چیزی غیر از خود، ارجاع نداده و کارکردی عاطفی و یا چالش برانگیز پیش‌روی اجراگر نمی‌گذارد. دوره دوم، اواخر ۱۹۵۰ تا اواخر ۱۹۶۰، که اوج آن را می‌توان در کتاب *آواز کیج* مشاهده کرد. در این دوره، علاوه بر شیوه‌های گوناگون نُت‌نویسی در دوره اول، شاهد تغییر ماهیت کلی نُت‌ها، استفاده از نوشتار و ساختار نثرگونه (تصاویر ۴ و ۱۰) و همچنین اهتمام کیج، در ارائه ایده‌های جدید جایگزین بیان موسیقایی نیز هستیم، بطوری که از ابهام و پیچیدگی اجرای نُت‌نویسی‌های گرافیکی دوره اولش، که تنها مخصوص تودور تصنیف می‌گشت و درک آن سخت می‌نمود (به عنوان مثال، درک تودور از پیانو شماره ۱۸ کیج) (Iddon, 2013, 52)، فاصله می‌گیرد.

بدین ترتیب در دوره اول، هنوز با ساختارهای کلی نُت‌نویسی روبرو هستیم، چنانچه در اشعار مالارمه و مارینتی نیز ساختارهای کلی شعری موجود است و مارینتی با تمام تحولاتی که در واژه‌ها و کل فضای حاکم بر شعر برای کارکرد بیانی‌اش، اعمال می‌کند، همچنان آن را شعر می‌داند و مخاطب نیز همچنان برای درک آن نیازمند داشتن سواد خواندن است. همچنین توجه به فاصله‌گذاری‌ها و ارزش‌های فضایی، که کیج در موسیقی، عنصر زمان را نیز بدان می‌افزاید، ادامه نگرش مالارمه در موسیقی کیج است. بنابراین، نُت‌نویسی‌های گرافیکی این دوره را می‌توان هم‌ارز با نگرش‌های مالارمه و مارینتی در نظر گرفت. از سویی دیگر، در دوره دوم، علاوه بر تداوم نگرش‌های مالارمه و مارینتی، شاهد تأثیرات آپلینر، دلنه و سِندراس نیز هستیم. بطوری که در کتاب *آواز*، بسیاری از رویکردهای نُت‌نویسی دوره اول کیج را می‌توان بازشناخت. برای مثال، نُت‌نویسی‌های قطعات سولو برای آواز ۴۸، ۲۷ (تصویر ۱۰-الف و ب) را می‌توان با تغییر ماهیت بصری و تزئینی کلمات مارینتی هم‌ارز دانست، که بدون طرد

علائم آشنای موسیقایی، درصدد تغییر ماهیت تصویری نُت‌ها برآمده است؛ برای مثال، سولو برای آواز ۱۹ (تصویر ۴-الف) و ۴۳ (تصویر ۴-ج) به روشنی بیانگر همان ایده‌هایی است که در بیانیه شعر فوتوریست‌هایی چون مارینتی و بعدها دادائیست‌ها و فلاکسوس شاهد آن هستیم و در آن، با تغییر اندازه و نوع فونت تلاش دارند تا مفاهیم سونوریت و حجم را مشابه رهنمودهای مارینتی تداعی کنند. علاوه بر آن، چنین ساختارهای نثرگونه‌ای تنها در زمره نوآوری‌های دوره دوم نُت‌نویسی‌های کیج قرار دارد. بنابراین، در این دوره با از دست رفتن کارکرد مفاهیم سُنّتی، بیان تصویری، جایگزین مطلق بیان روایی موسیقایی می‌گردد که می‌توان آن را تداوم رویکرد آپلینر و اوج فاصله‌گذاری مالارمه دانست. اما نوآوری مهم کیج در آن، جایگزینی عناصر بصری در این ترکیب‌بندی تصویری کلی و فاصله‌گذارانه است؛ در حالی که آپلینر همچنان حرف و واژه را به عنوان بنیاد تصویر خود حفظ نموده بود. از طرفی دیگر، باید یک تفاوت عمده را مُحَرّک کیج برای پیش رفتن به سوی همزمانی آپلینر دانست و آن ساختار انتزاعی موسیقی است، که تصویر به آنگونه که در شعر تصویری رخ می‌دهد، قادر به بازنمایی اصوات نیست. بنابراین، باید کار کیج را پیشرفتی در این زمینه برشمرد، زیرا یک متن ادبی هرگز قادر نیست تجربه هم‌زمانی را هم‌سنگ آنچه در خطوط چندصدایی موسیقی حاصل می‌شود، تصویر کند، بلکه تنها به اغماض و بواسطه لایه‌های بصری متعدّد آن را بازتاب می‌دهد؛ اما ساختار موسیقایی با طرد نُت‌نویسی مرسوم و جایگزینی تصویر، واژگان را حذف و هم‌زمانی را به اوج می‌رساند.

نکته قابل توجه دیگر، ظهور رنگ در قطعه *آریا* (۱۹۵۸) است (تصویر ۱۰-ج)، که جایگزینی سریع برای سبک‌های متفاوت خواندن شده است. ترکیب نوشته و خطوط موج و منحنی نقاشی‌گونه این اثر نیز، تداعی‌گر کتاب *دلنه و سِندراس* (تصویر ۶-ب) است که در آن، کیج، علاوه بر هم‌زمانی که در نگرش دلنه و سِندراس نیز دیده می‌شود، از طریق رنگ به سبک‌های گوناگون آوازی، شخصیت و بافت خاصی بخشیده است. این قطعه را باید در نور دیدن کامل مرزهای سمعی، بصری و حتی کلامی دانست. بنابراین دوره دوم را نیز می‌توان علاوه بر تداوم نگرش‌های دوره اول، با رویکردهای آپلینر، دلنه و سِندراس هم‌ارز دانست.



تصویر ۱۰-الف- سولو برای آواز شماره ۴۸. مأخذ: (Cage, 1970, 175)؛ ب- شماره ۲۷. مأخذ: (Cage, 1970, 93)؛ ج- قطعه آریا. مأخذ: (Cage, 1960a, 6)

نتیجه

از لحاظ تحلیلی نیز، می‌توان نُت‌های گرافیکی کیچ را به دو دوره تقسیم کرد؛ دوره اول (اوایل ۱۹۵۰) را به واسطه درک فضا-زمانی، فاصله‌گذاری، حالات تزئینی و قابل تشخیص بودن علائم آشنای موسیقی، می‌توان هم‌ارز رویکردهای مالارمه و ماریتتی دانست و دوره دوم (اواخر ۱۹۵۰ تا اواخر ۱۹۶۰) را، علاوه بر تداوم رویکردهای دوره اول، به واسطه طرد کامل نُت‌های موسیقی، همزمانی، جایگزینی قواعد نثرگونه و شخصیت بخشی به اصوات از طریق رنگ، هم‌ارز رویکردهای آپلینر، دلُنه و سیندراس قرار داد. روند این دو دوره، نشانگر گذر کیچ، از علائم قابل تشخیص موسیقی به طرد کامل آن است. اگرچه کیچ در احاطه کامل این رویکردها قرار داشت، اما از نوآوری‌های او می‌توان توجه به قابلیت‌های موسیقی در دگرگونی بنیادین علائم نگارش آن اشاره کرد، در حالی که آپلینر، واژگان را به عنوان بنیاد تصویر خود حفظ نمود و شعر تصویری او قادر به بازنمایی اصوات نبود، اما خطوط چندصدایی در موسیقی قادر به بیان همزمانی بودند؛ چیزی که جایی در شعر تصویری نداشت. بنابراین، کیچ در نگارش موسیقی به زبانی دست یافت، که در هنرهای بصری ناممکن بود.

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که از بُعد تاریخی، ریشه‌های شکل‌گیری نُت‌های گرافیکی کیچ را، می‌توان به دو حوزه غیر موسیقی، ادبیات، نقاشی و موسیقی نسبت داد. در حوزه غیرموسیقی، کیچ به واسطه بولزو و دوشان، تحت تأثیر ایده‌های جدید مالارمه، مبنی بر آزادسازی واژگان از ساختارهای نحوی، فاصله‌گذاری و اهمیت به کُنش فعال مخاطب، قرار گرفت. شخصیت بخشی بصری مالارمه، به دو تفکر بازنمایی مفهوم واژه در تصویر توسط ماریتتی و جایگزینی کلیت تصویری بجای ساختار بازمانگر شعر توسط آپلینر، منجر شد، که جنبش فلاکسوس و به ویژه کیچ احیاگر مُجدد آن باشند. در حوزه موسیقی نیز، ابتدا تحول در نوع نگاه کیچ به اصوات و ابزار جدید، مُلهم از "هنر سروصدا" ژسولو و "منابع جدید موسیقایی" کاؤل، شکل می‌گیرد و متعاقب آن، عناصر تزئینی نُت‌های دست‌نویس ساتی، انحراف از نُت‌نویسی مرسوم در قطعه بُنشی کاؤل و نُت‌نویسی روی یک خط حامل در "یونیزاسیون" وایز بر او تأثیر می‌گذارد. اما تحول اساسی در نگارش کیچ، که به نگارش جدی نُت‌نویسی گرافیکی او منجر شد، با نقاشی‌های سفید راشنبرگ آغاز می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

- ۱۰ Erik Satie ('erik sati) (۱۸۶۶-۱۹۲۵)، آهنگساز فرانسوی؛ که خود را فونومتريشن (Phonometrician)، به معنای کسی که صوت را اندازه‌گیری می‌کند، می‌نامید.
- ۱۱ Edgar Varèse ('edgar Varè,sa't'θist) (۱۸۸۳-۱۹۶۵)، آهنگساز فرانسوی آمریکایی، پدر موسیقی الکترونیک.
- ۱۲ Henry Cowell ('henri 'kəwəl) (۱۸۹۷-۱۹۶۵)، آهنگساز و نظریه پرداز موسیقی آمریکایی.
- ۱۳ Dada ('da,da)، جنبش هنری انقلابی اروپا در اوایل قرن بیست.
- ۱۴ Marcel Duchamp (mɑr'sɛl du'ʃɑmp) (۱۸۸۷-۱۹۶۸)، نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی، از پیشگامان دادا، حاضر-آماده از نوآوری‌های او محسوب می‌شود.
- ۱۵ Robert Rauschenberg ('rəʊbɜrt 'rəʊʃənbɜrg) (۱۹۲۵-۲۰۰۸)، نقاش آمریکایی، نقاش نئودادا.
- ۱۶ Fluxus، جنبش هنری جهانی که در ۱۹۶۰ توسط جُرج مکینوناس و پس از آشنایی با گروهی از هنرمندان و موسیقی‌دانان پیشرو، به محوریت جان کیچ و لامونته یانگ در نیویورک شکل گرفت و تا امروز ادامه دارد. این جنبش بینرسانه‌ای، در بسیاری از مفاهیم توسعه یافته توسط جان کیچ در موسیقی تجربی‌اش از ۱۹۵۰ و تجارب حاضر-آماده مارسل دوشان ریشه دارد. شبکه‌ای از هنرمندان، آهنگسازان و طراحان از جمله آلن کاپرو، جُرج برشت، جوزف بوین، رابرت فیلیو، یوکو اونو، نَم جون پایک و دیک هیگینز، که علاوه بر ارائه تعاریف جدید از هنر، اعتقاد به برداشتن مرز میان هنرها نیز دارد. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: www.fluxus.org
- ۱۷ نُت‌نویسی گرافیکی، از هیچیک، یا حداقل عناصر نُت‌نویسی گذشته بهره می‌گیرد. اغلب، نوع مبهم و نامتعینی از نُت‌نویسی است که توضیحات

- ۱ (1952-) George Lewis (dʒɔrdʒ 'luis)، آهنگساز آمریکایی پیشرو موسیقی الکترونیک.
- ۲ جان میلتن کیچ (John Milton Cage) (dʒən keɪdʒ)، آهنگساز، شاعر و نظریه‌پرداز موسیقی آمریکایی، علاوه بر معرفی معنویت ذن به هنر آمریکایی و فرهنگ عمومی بردنای شعر، موسیقی، رقص، نقاشی، گرافیک و ویدئوی پس از خود تأثیر بسیاری نهاد (Revill, 1992, 220). تحصیل آهنگسازی را در ۱۹۳۱ نزد ریچارد بولگ آغاز و نزد هنری کاؤل و آلف وایز ادامه داد. ۱۹۳۶ به تحصیل کنتربان و اصول تجزیه و تحلیل نزد شوئنبرگ پرداخت. اما بعدها نوآوری در ریتم، بدل به مهم‌ترین موضوع برای وی شد (Gagne, 2011, 53-55).
- ۳ Indeterminacy، از منظر کیچ: قابلیت یک قطعه برای اجراهای کاملاً متفاوت (Pritchett, 1996, 108)، دارای عدم تعیّن در ترکیب بندی یا اجرا؛ موسیقی که به صورت اتفاقی انتخاب شده باشد یا اجرای آن به دقت تعیین نشده باشد (Simms, 1986, 357).
- 4 Minimalism ('mɪnɪmə,lɪzəm).
- 5 Improvisation (,ɪmprəvɪ'zeɪʃən).
- 6 Experimentation (ɪk,sperəmə'n'teɪʃən).
- ۷ Notation (nəʊ'teɪʃən)، مجموعه گردآوری شده در سال ۱۹۶۹ از نُت‌های گرافیکی موجود از دست‌نویس‌های آهنگسازان نیمه قرن بیستم، که برای کمک به مبانی هنرهای اجرایی نگاشته شده بود.
- 8 Song Book (sɒŋ bʊk) (solos for voice 3-92), 1970, two volume.
- ۹ Silence: Lectures and Writings ('saɪləns:'lektʃər ənd 'raɪtɪŋz)، مجموعه مقالات و سخنرانی‌های کیچ از ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۱، که علاوه بر ترسیم ریشه‌های فکری کیچ و تلاش وی برای نوآوری، نشانگر توجه بصری او در نگارش موسیقی و گریز از قواعد مرسوم آن نیز می‌باشد.

- ۳۵ کیچ در اوایل دهه ۱۹۵۰، در کالج بلک مونتین، راپرت راشنبرگ را ملاقات می‌کند.
- ۳۶ White Paintings، این مجموعه آثار راپرت راشنبرگ، بوم‌های متعدّد سفید آویخته شده در کنار یکدیگر هستند.
- ۳۷ "for any Instrument or Combination of Instruments" 4'33"؛ نسخه اول که به دیوید تودور تقدیم شده بود مفقود شده است، اما تودور کوشید تا در سال ۱۹۸۹ آن را بازسازی کند (Fetterman, 1991, 74).
- ۳۸ Irwin Kremen (kremen 'ɜrwən)، نسخه دست‌نویس "4'33" در ۱۹۵۳ به مناسبت تولد وی به او اهدا شده است.
- ۳۹ او در سرلوحه مقاله‌اش درباره راشنبرگ، در کتاب سکوت نوشت: «برای هر کس مهم است، ابتدا نقاشی سفید آمد؛ سپس قطعه سکوت من» [Cage, 1961, 98].
- ۴۰ معادل ایتالیایی واژه سکوت، به دلیل همین واژه این قطعه به سکوت (Silence) نیز مشهور است.
- ۴۱ این نسخه تایپ شده، اشاره به نسخه تقدیم شده به او در ۱۹۵۳ است و در ذیل آن درباره اجرای تودور توضیح داده شده، که ابتدا و انتهای هر موومان را با بستن و گشودن در صفحه کلید پیانو مشخص کرده و ذکر شده که قطعه قابلیت اجرا با هر ساز موسیقی یا ترکیب سازی را دارد.
- ۴۲ "No. 2, 0'00" 4'33" which is also referred to as 4'33" No. 2, 0'00" این قطعات به صورت یک متن حاوی دستورالعملی برای اجرا بودند؛ در موقعیتی که نهایت تقویت صدا را دارد به صورت منظم اجرا شود؛ در حین اجرا، هیچ وقفه‌ای توسط اجراگر ایجاد نشود... اجرا نباید توسط وسایل موسیقی باشد (Pritchett, 1996, 59).
- 43 26'1.1499" For a String Player, for String Instrument.
- 44 Concert for Piano and Orchestra.
- 45 Gertrude Stein ('gɜtrud stam) (1874 -1946) شاعر و، مجموعه‌دار آمریکایی - فرانسوی، از پیشگامان شعر تصویری.
- 46 Jeremy Adler ('dʒerəmi 'ædlər) (1947 -) شاعر و محقق انگلیسی،
- 47 Ulrich Ernst ('ʌlɪf ɜrnst) (1960 -) محقق آلمانی،
- ۴۸ A Throw of the Dice will Never Abolish Chance، کتاب ترکیبی از شعر آزاد و تایپوگرافی غیرمعمول بود، که موجب توسعه این گرایش در شعر قرن بیستم شد.
- ۴۹ Filippo Tommaso Emilio Marinetti ('fi'lipoʊ 'mɪliotʊ 'mɑrɪneti) (1876-1944)، شاعر، نویسنده، نظریه‌پرداز هنر، بنیان‌گذار و نویسنده بیانیه فوتوریسم در ۱۹۰۹.
- 50 Man Ray (mən reɪ) (1890-1976) هنرمند مهم جنبش دادا و سورتالیسم.
- 51 Pierre Boulez (pi'ɛr 'bu,lɛz) (1925-2016) آهنگساز و رهبر ارکستر، فرانسوی، از مهم‌ترین چهره‌های موسیقی مدرن.
- 52 Il teatro di varietà.
- 53 Onomatopoeia، واژه‌هایی که از صداهای موجود در طبیعت تقلید، شده‌اند.
- 54 El Lissitzky (el lɪsɪtski) (1890-1941) هنرمند و معمار روس.
- 55 Guillaume Apollinaire (gi'laʊm apɔlɪnɛr) (1880-1918) شاعر، نویسنده و منتقد فرانسوی.
- 56 Blaise Cendrars (bleɪz sɛndrɑrs) (1887-1916) شاعر و روزنامه‌نگار فرانسوی.
- 57 Sonia Delaunay ('soʊnjə dɛlɔnei) (1885-1979) هنرمند فرانسوی، واز موسسان جنبش اوریسم.
- 58 Simultanisme-Librettisme.
- ۵۹ La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France (۱۹۱۳) یک تجربه بینا هنری برای ارتباط الگوی هم‌زمان و هم‌تراز بصری و کلامی در قالب یک کتاب تاخورد دو متری، که مصرع‌هایی آزاد، سفری افسانه‌ای را بازگو و رنگ و تصاویری انتزاعی آن را بازنمایی کرده است (Shingler, 2012, 1).
- ۶۰ Simultaneity، سیمولتانه یا هم‌زمانی رنگی، پایه سبک اُریسم در نقاشی را تشکیل می‌دهد.

و تفاسیری در ذیل یا حاشیه آن نوشته می‌شود. ارزش زیبایی‌شناختی اش را هم‌ارز هنرهای بصری می‌دانند و نیازی نمی‌بیند که دیدن و شنیدن را جداگانه در نظر بگیرد. این شیوه به ارتباط میان آهنگساز و اجراکننده اهمیت بسیاری می‌دهد و بطورکلی، علاوه بر درک بصری انسان، نشانگر آنست که واژگان، اشیا و صداها همانند ما آزاد و رها هستند؛ و آنچه که آزاد است، باید به تمام معنا در تمام جهات حرکت کند (Nyman, 1999, 22).

۱۸ Prepared piano (pri'pɛrd pi'ænoʊ)، پیانویی که به منظور دستیابی به سونوریت و کیفیت صوتی متفاوت، اشیایی همچون گیره، پارچه، چنگال و... به تناسب نیاز آهنگساز میان یا روی سیم‌های آن قرار دهند. به نظر می‌رسد که کار او از tone-row شوئنبرگ و piano-string هنری کاول الهام گرفته شده باشد.

19 The Banshee (ðə bæ'n'ʃi).

۲۰ کیچ، در زمان همکاری با گروه رقص مدرسه گرینش، قطعه باکابل (۱۹۳۸) را نوشت. قطعه برای هم‌نوازی گروه سازهای کوبه‌ای نوشته شده بود، اما به دلیل عدم امکان استقرار گروه کوبه‌ای در سالن، به منظور جایگزینی یک پیانیست بجای تمام نوازندگان کوبه‌ای، دست به تجربه و قرار دادن صفحاتی فلزی بر روی سیم‌های پیانو زد. اوج این ابتکار او را می‌توان در اثر سوناتا و اینترلودها (Sonatas and Interludes) حدفصل ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۸ مشاهده کرد (Leach, 2014, 109).

۲۱ New Musical Resources (nju'mju:zɪkəl 'rɪsɔrsɪz) این کتاب از مهم‌ترین منابع نظری موسیقی قرن بیستم محسوب می‌شود و بطور مستقیم بر بسیاری از آهنگسازان تأثیر گذارد. کتاب محصول ترکیب استعداد های علمی و موسیقایی کاول و واکنشی به فقدان رابطه قواعد سنتی با موسیقی جدید و غیاب ابتکار و خلاقیت موسیقایی و پذیرش تکنیک به مثابه ابزاری برای بیان و طرد قواعد به عنوان مبدأ آن بود (Sachs, 2012, 173-178).

۲۲ Max Ernst (mæks ɜrnst) (1976-1981)، نقاش، مجسمه‌ساز، شاعر آلمانی و از پیشگامان دادا و سورتالیسم.

۲۳ Peggy Guggenheim ('pɛgi 'gugən,haɪm) (1898-1979) مجموعه‌دار آمریکایی.

24 Dreams That Money Can Buy (1947).

۲۵ Hans Richter (hɑns 'rɪktər) (1888-1976)، نقاش، فیلمساز تجربی و تهیه‌کننده آلمانی، از اعضای جنبش‌های دادا و سورتالیسم.

۲۶ مجموعه پلکسی‌گرام Not Wanting to Say Anything about Marcel اولین پروژه‌های بصری عمومی کیچ، مجموعه‌ای متشکل از هشت اثر مرکب از صفحات موازی پلکسی‌گلاس با حروف، اعداد و تصاویر چاپ شده بر روی آنها است. نام مجموعه برگرفته از عبارت جسپر جونز I don't want to say anything about Marcel در خطاب به یک مجله بود. اهمیت اثر به دلیل اولین حضور جدی کیچ در عرصه هنرهای بصری و الهام گرفتن او از شیشه بزرگ، اثر مشهور ماریسل دوشان است.

27 A Composer's Confessions.

۲۸ Stéphane Mallarmé (stɛ'fan malɑrmɛ) (۱۸۴۲-۱۸۹۸)، شاعر و منتقد فرانسوی.

۲۹ Water Music for pianist using various objects، در این قطعه علاوه بر نواختن فواصل کهن موسیقایی (اکتاوها، پنجم‌ها و...)، نوازنده پیانو رهنمودهایی برای اصوات غیرموسیقایی از طریق ریختن آب، روشن و خاموش کردن رادیو و... دریافت می‌کند.

۳۰ Music for Carillon No. 1، در این قطعه، او شبکه‌ای شطرنجی ترسیم و سپس با استفاده از شابلون، مجموعه‌ای از نقاط را به صورت تصادفی بر روی آن قرار داد تا تأت‌ها را بازنمایی کند. نواک بصورت عمودی و زمان بصورت افقی (هر مربع ۱/۴ ثانیه) بازنمایی شده بود (Pritchett, 1996, 92-93).

۳۱ (Duration) ('dʊ'reɪʃən) زمان تداوم یک صدای موسیقایی، در یک قطعه موسیقایی صداها ارزش زمانی متفاوتی دارند و برخی کوتاه‌تر و برخی طولانی‌تر اجرا می‌شوند.

32 Space-Time.

33 Time-Length.

34 David Eugene Tudor ('dɛrɪd ju'dʒɪn 'tʊdər) (1926-1996).

graphics scores. 2. Seven Motion Graphics Scores: "Above Snakes", "Crooked", "The Way Through Is Behind Us", "Three Rooms", "Elemental Canon", "OneZero", and "On", Doctoral dissertation, University of California, Los Angeles.

Berghaus, Günter, ed. (2000), *International futurism in arts and literature* (Vol. 13), Walter de Gruyter, Boston.

Bernstein, David W and Christopher Hatch, eds (2010), *Writings through John Cage's music, poetry, and art*, University of Chicago Press, Chicago.

Biro, Matthew (2009), *The Dada cyborg: visions of the new human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, Minnesota.

Bohn, Willard (2010), *Reading visual poetry*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey.

Cage, John (1960a), *Aria, Voice (any range)*, Edition Peters, No. 6701.

Cage, John (1960b), *Concert for Piano and Orchestra, Solo for Piano*, Edition Peters, No. 6758.

Cage, John (1960c), *4'33" for any instrument or combination of instruments*, Edition Peters, No. 6777.

Cage, John (1961), *Silence: lectures and writings*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

Cage, John, and Knowles, Alison (1969), *Notations*, Something Else Press, New York.

Cage, John (1970), *Song books: solos for voice 3-92 (2 volume)*, Henmar Press, New York.

Cage, John (1979), *Empty words: writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middletown.

Cage, John (1981), *For the birds*, Marion Boyars Publishers Ltd, London.

Cage, John (1990), *The Charles Eliot Norton Lectures*, in I-VI, Harvard University Press, Cambridge, United Kingdom.

Cage, John & Retallack, Joan (1996), *Musicage: Cage muses on on Words, Art & Music*, University Press of New England, Hanover.

Cage, John (2013), *A Composer's Confessions*, Editions Allia, Paris. D'Ambrosio, Matteo (2009), *From Words-in-Freedom to Electronic Literature*, *Avant Garde Critical Studies*, 24(1), 263-286.

Décaudin, Michel and Robert Guiette (1977), *Cendrars aujourd'hui: présence d'un romancier, textes réunis par Michel Décaudin*, Lettres modernes, Paris.

Fetterman, William (1991), *John Cage's theatre pieces: notations and performances*, Doctoral dissertation, New York University, New York.

Gagne, Nicole (2011), *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland.

Gann, Kyle (2010), *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven, Connecticut.

Gena, Peter (1992), *Cage and Rauschenberg: Purposeful Purposelessness Meets Found Order*, John Cage: Scores from the early 1950s, Chicago, United States.

Higgins, Hannah (2002), *Fluxus Experience*, University of California Press, United States.

Holzaepfel, John (2001), *David Tudor, John Cage, and Comparative Indeterminacy*, the Getty Research Institute Symposium, The Art of David Tudor, www.getty.edu (Retrieved: 2015/05/11).

Iddon, Martin (2013), *John Cage and David Tudor: correspondence on interpretation and performance*, Cambridge University Press, United Kingdom.

61 Calligrammes.

۶۲ Luigi Russolo (lu' idʒi rʌs 'soʊ, loʊ) (۱۸۸۵-۱۹۴۷)، نقاش، مخترع و آهنگساز ایتالیایی.

۶۳ The Art of Noises، مهم‌ترین متن درباره زیبایی‌شناسی موسیقایی قرن بیستم، نامه رُسولو به فرانسسکو بالیلا پراتلا، نویسنده بیانیه موسیقی فوتوریسم، و استدلال درباره اینکه نظریه عادت گوش بشر به سرعت، انرژی و سروصدای اصوات صنعتی شهری، نیاز به رویکردی جدید نسبت به سازبندی و کمپوزیسیون موسیقایی وجود دارد. او نتیجه می‌گیرد که فناوری‌های جدید به موسیقی‌دان اجازه می‌دهد تا بر محدودیت‌ها فائق آمده و تنوعی از صداها را با مکانیسم‌های مناسب تولید کند.

64 Erratum Musical.

۶۵ Tristan Tzara (tri, stæn te 'zæra) (1896-1963) شاعر نمایشنامه‌نویس، و هنرمند مهم پیشگام دادا.

۶۶ Francis Picabia ('frænsəs 'pikaibia) (1879-1953) نقاش و نویسنده فرانسوی.

۶۷ Kurt Schwitters (kʊrt 'ʃuɪtərz) (۱۸۸۷-۱۹۴۸)، نقاش، حجم‌ساز، طراح، نویسنده و معمار آلمانی که آثار گلاژ او با اشیای دورریختنی موسوم به کنستراکسیون او مشهورند.

۶۸ Ferruccio Busoni (fɜːtʃʊ 'bʊzʊni) (1866-1924) نوازنده، رهبر ارکستر ایتالیایی؛ ادگار وارز و آرنولد شوینبرگ از شاگردان او بودند این مقاله آینده موسیقی را رها از.

69 Sketch of a new musical aesthetic. قراردادهای زمانی‌اش می‌داند.

70 Quartet-tone Choral for String Orchestra (kwɔr 'tɛt-toʊn 'kɔrəl fɔr striŋ 'ɔrkəstrə).

71 Charles Edward Ives (tʃarlz 'ɛdward aɪvz) (1874-1954) آهنگساز، مُدرن آمریکایی.

72 String Quartet, No. 1 (striŋ kwɔr 'tɛt, noʊ.1).

73 Alois Hába (a 'lɔɪs Haba) (1893-1973) آهنگساز چک، نظریه‌پرداز، موسیقی میکروتنال.

74 Quartet Romantic (kwɔr 'tɛt roʊm 'mæntɪk).

75 Non-Pitched.

76 Ionisation (, aɪənə 'zeɪfən) (1931).

77 Intonarumori (1916).

78 Williams Mix (1952).

79 Poème électronique (Electronic Poem) (ɪ, lɛk 'tranɪk 'poʊəm).

۸۰ کیج به طور ضمنی در مقاله آینده موسیقی (*the future of music*) بیان می‌کند که آثار هنری باید الگویی از آنچه دنیای ایده‌آل می‌تواند باشد، ارائه نمایند.

81 Espacement (Spacing).

82 Polysemy.

۸۳ کیج با گفته دکونینگ نیز موافق بود که: «گذشته بر من تأثیر نمی‌گذارد، من بر او اثر می‌گذارم»؛ و آن را در قالب ارائه جدید موسیقی گذشته بازتاب داد (Nyman, 1999, 21).

۸۴ مورخ هنر، پاملا لی، در اثر خود «فویبای زمان: زمان در هنر دهه ۱۹۶۰»، علاقه و وسواس کیج به زمان را به شرایط حاکم میان هنرمندان آن دوره نسبت داده و ادعا می‌کند که هنرمندان این دهه وسواسی شدید نسبت به زمان، با اندازه‌گیری زمان و یا متغیرها، نشان می‌دهد. کیج نیز به دلیل قرارگیری در این موقعیت و نگرش او نسبت به تکنولوژی به ویژه در زمینه ضبط صدا به این موضوع توجه داشته است (Lee, 2004, XII).

85 The Ten Thousand Things.

فهرست منابع

Apollinaire, Guillaume (1918), *Calligrammes Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*, Edité par Paris, Mercure de France.

Behnen, Severin Hilar (2008), 1. *The construction of motion*

- Nyman, Michael (1999), *Experimental music: Cage and beyond* (Vol. 9), Cambridge University Press, United Kingdom.
- Pritchett, James (1996), *The Music of John Cage* (Vol. 5), Cambridge University Press, United Kingdom.
- Rainey, Lawrence S and Claudia Salaris (1994), Marketing modernism: Marinetti as publisher, *Modernism/Modernity*, 1 (3), 109-127.
- Rao, Nancy Yunhwa (2005), Cowell's sliding tone and the American ultramodernist tradition, *American Music*, 23 (3), 281-323.
- Revich, Allan (2007), *Fluxus Vision*, Lulu.com, United States.
- Revill, David (1992), *The roaring silence: John Cage: A life*, Arcade Publishing, New York.
- Russolo, Luigi (1986), *The Art of Noises* (1913), Barclay Brown, Pendragon Press, New York.
- Sachs, Joel (2012), *Henry Cowell: A Man Made of Music*, Oxford University Press, United Kingdom.
- Schaffner, Anna Katharina; Kim Knowles, Ulrich W. Weger and Andrew Michael Roberts (2012), Reading Space in Visual Poetry: New Cognitive Perspectives, *Writing Technologies*, 4 (1), 75-106.
- Schankler, Isaac (2012), *Cage = 100: Tudor and the Performance Practice of Concert for Piano and Orchestra*, New Music Box, September, 5.
- Schröder, Julia H (2014), *Graphic Notation and Musical Graphics*, www.see-this-sound.at/compendium/maintext/78/5 (Retrieved: 2015/05/11).
- Shingler, Kathrine (2012), Visual-verbal encounters in Cendrars and Delaunay's *La Prose du Transsibérien*, e-France: an on-line Journal of French Studies, Vol. 3, 1-28.
- Silverman, Kenneth (2010), *Begin again: A biography of John Cage*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York.
- Simms, Bryan R (1986), *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, Schirmer Books, New York.
- Temple, Michael (1998), *Meetings with Mallarmé: in contemporary French culture*, University of Exeter Press, United Kingdom.
- Jaeger, Peter (2013), *John Cage and Buddhist Ecopoetics: John Cage and the Performance of Nature*, A & C Black Publishing, London.
- Johnson, Steven, ed. (2012), *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, Routledge, London.
- Kempton, Karl (1990), Visual Poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions, *an International Journal of Visual Poetry*, 3, 4-6.
- Knyt, Erinn (2014), Between Composition and Transcription: Ferruccio Busoni and Music Notation, *Twentieth-Century Music*, 11 (01), 37-61.
- Kostelanetz, Richard, and Richard Carlin (1993), *The Dictionary of the Avant-Garde*, Chicago Review Press, United States.
- Kostelanetz, Richard (2003), *Conversing with cage*, Routledge, London.
- Leach, Brend Lynne (2014), *Looking and Listening: Conversation Between Modern Art and music*, Rowman & Littlefield, United States.
- Lee, Pamela M (2004), *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, MA: MIT Press, Massachusetts, England.
- Lewis, George (2002), Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives, *Black Music Research Journal*, vol. 22, 215-246.
- Lotringer, Sylvère (1998), Duchamp Werden, In *Crossings: Kunst zum Hören und Sehen: Kunsthalle Wien*, 29.5.-13.9.1998 [exhibition catalogue], edited by Cathrin Pichler, 55-61, Ostfildern bei Stuttgart, Germany.
- Mallarmé, Stéphane (1914), *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard: poème*, Gallimard, France.
- Marter, Joan M. (2011), *The Grove encyclopedia of American art* (Vol. 1), Oxford University Press, United States.
- Marrone, Gaetana, and Paolo Puppa, eds (2006), *Encyclopedia of Italian literary studies*, Routledge, London.
- Nicholls, David (2002), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, United Kingdom.

The Origins of the Formation of Graphic Notation in John Cage's Works

Zahra Akhoundi¹, Reza Afhami^{**2}

¹ Masters Student of Art Studies, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

² Associate Professor, Department of Art Studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received 12 Jun 2016, Accepted 14 Mar 2017)

The present study surveys the origins of the formation of graphic notation used in John Cage's works, and the reasons for the replacement of traditional notation, for the visual and prosy approach to composition. These changes to the musical notation system begin in this twentieth century avant-garde composer's works from the early 1950s as well as his landmark example in the late 1960s and in his "Song Book". Although, Cage's famous composition, "Silence" or "4'33" written for any instrument or combination of instruments, is the beginning of very important changes in the composer's music and musical language, in his notation methods, we can distinguish two major aspects: the first aspect, there is still the traditional notation, such as the staff, beat, time and duration, but, he has changed it in his notation methods, so, a performer is able to decide on some parts and to perform his/her own interpretation of the scores. But, in the second aspects, started with time delay to his early notation, he relinquishes all methods of the traditional notation and replaces them with pictures or text elements. In this aspect, a performer interprets the totality of the scores. This paper outlines John Cage's attention to contemporary and previous artists in the field of "Graphic Notation" and collects them in "Notation," and his reference to the impact of the painters, poets and artists in the formation of his music in the collection of his writings and lectures. The purpose is to clarify the chronological trend of this impact and the achievement to the reasons of his tendency to the new ideas of his contemporary and previous movements. This research uses two methods: Chronological and Descriptive-Analytic methods, based on library resources, especially,

reference to the writings and recorded interviews of Cage. The chronological trend depicts Cage's influence of Futurism, Dada, and especially, Marinetti's Futurist manifesto, called "Destruction of Syntax-Imagination without strings-Words-in-Freedom" and his poetry book "Zang Tumb Tumb", and the ideas raised by Russolo in his manifesto "The Art of Noises", as well as, Mallarmé's Concrete Poetry, Apollinaire's ideas in Visual Poetry, the experiences of Sonia Delaunay and Blaise Cendrars, and his collaboration with the Fluxus movement that tried to eliminate the boundaries between the arts. This paper provides reasons why the composer followed this trend, which is ultimately due to the facts that Graphic Notation achieves the expressive manners proportional to his new musical ideas, reflected in the Futurism movement and the changes that it had made to modern musical perspective. So, the changes of his notation can be divided into two periods: the first period represents the visual expression that is reflected in the attitude of Mallarmé and Marinetti and includes the collection of scores that have distorted graphically in order to convey the feelings. The second period, in addition to complete the first period, declares the concept of "Simultaneity in Visual Poetry," that was influenced by the attitude of Apollinaire, and tries to reflect the concept of music in a visual manifesto.

Keywords

John Cage, 20th Century Music, Graphic Notation, Visual Poetry, Fluxus.

*This article is extracted from first author's M.A. thesis entitled: "A Creativity-Based Education of Music to Children (Case Study: John Cage)", under supervision of second author in progress at Tarbiat Modares University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-21)82883784, Fax: (+98-21)88008090, E-mail: Afhami@modares.ac.ir.