

УДК 781.5

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-152-159

ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ НОТАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ГИТАРЫ

Рябчевская Жанна Александровна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ryabchevskaya@kmk42.ru

В статье выявляются причины преобразования традиционной нотации в произведениях для гитары современных композиторов. Перемены в музыке конца XX – начала XXI века можно понять, рассмотрев музыкальную культуру как часть историко-культурного развития. Для музыки XX столетия характерно возникновение принципиально новых явлений, связанных с отходом от традиционных приемов композиторского письма, которые оказались исчерпанными, по мнению творцов того времени. Композитору становится тесно в рамках традиционных средств раскрывать замысел произведения, поэтому изменениям подвергаются традиционные приемы игры на музыкальных инструментах и их обозначения в тексте, соответственно, нотация трансформируется радикальным образом. Причины введения существенных дополнений в традиционную нотацию, а порой и полного ее переосмысления в основном носят идейно-содержательный характер, что, в свою очередь, выражается в использовании современных композиторских техник (сонорной, алеаторной, сериальной, репетитивной) и ином соотношении средств музыкального языка. Композиторы-гитаристы, расширяя тембральную палитру инструмента, обогащают классическую гитару большим арсеналом новых исполнительских приемов сонорного плана. Нетрадиционная нотация, как правило, применяется в программной музыке, где воплощение образов провоцирует композитора находить новые технические решения, придумывать новые приемы игры. Отсюда расширился взгляд на нотный текст, традиционная нотация постоянно пополняется новыми знаками, которые описывают приемы игры, не получившие пока устойчивой терминологии. В этой связи у композиторов возникает необходимость в словесных комментариях. Эти процессы находятся в центре исследовательского внимания автора данной статьи.

Ключевые слова: традиционная и нетрадиционная нотация, гитара, исполнительские приемы, сонорика, персонификация тембров.

OVERCOMING THE TRADITIONAL NOTATION IN THE WORKS OF MODERN COMPOSERS FOR GUITAR

Ryabchevskaya Zhanna Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Pop Orchestra and Ensemble, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ryabchevskaya@kmk42.ru

The article identifies the reasons for the transformation of traditional notation in works for guitar by modern composers. Changes in music at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries can be understood by considering the musical culture as part of historical and cultural development. The music of the 20th century is characterized by the manifestation of fundamentally new phenomena associated with a departure from traditional methods of compositional writing, which turned out to be exhausted, according to the creators of that time. It becomes difficult for the composer to reveal the intention of the work within the framework of traditional means, therefore traditional techniques of playing musical instruments and their designations in the text are subject to changes, and accordingly the notation is transformed radically. The reasons for introducing significant additions to traditional notation, and sometimes even completely rethinking it, are mainly of an

ideological and content nature, which in turn is expressed in the use of modern compositional techniques (sonorant, aleatory, serial, rehearsal) and a different ratio of musical means. language. Composer-guitarists, expanding the timbre palette of the instrument, enrich the classical guitar with a large arsenal of new sonorous performing techniques. Non-traditional notation, as a rule, is used in program music, where the embodiment of images provokes the composer to find new technical solutions and come up with new playing techniques. Hence, the view of the musical text has expanded; the traditional notation is constantly replenished with new signs that describe playing techniques that have not yet received a stable terminology. In this regard, composers need verbal comments. These processes are the focus of the research attention of the author of this article.

Keywords: traditional and non-traditional notation, guitar, performance techniques, sonorism, personification of timbres.

Радикальные перемены в современной музыке можно понять и осмыслить только в комплексе с общей историей, рассмотрев музыкальную культуру как часть историко-культурного развития. Музыка, как чуткий барометр, отражает окружающий нас мир. Его взаимосвязь с искусством отмечали многие исследователи, например, чешский музыковед Ц. Когоутек писал: «Новому содержанию отвечают новые, логически развивающиеся формы музыкального выражения... Даже в самых смелых экспериментах, производимых как будто с целью уничтожить какие бы то ни было традиции, можно найти пусть замаскированные, но всегда логические связи с процессом общественного развития» [5, с. 26].

Еще в первой половине XX века немецкие музыковеды разделились на два лагеря. Одни утверждали, что музыка развивается автономно, независимо от внешних факторов. Другие, наоборот, считали, что музыка как искусство развивается в контексте эпохи. Приверженцем эстетики контекста был немецкий музыковед Х. Г. Эггебрехт. Он в своей работе «К истории восприятия Бетховена (Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption)», написанной в 1970 году, указывал, что восприятие музыки зависит от сознания слушателя, усвоенной культуры того или иного исторического отрезка времени, а также от литературы о музыке. Например, к творчеству Л. Бетховена применимы такие понятия, как «природная гениальность», «революционность», поэтому сегодня оно воспринимается как «музыка преодоления». По мнению Эггебрехта, каждое из подобных смысловых определений есть выражение общего контекста культуры (см. [9, с. 43–44]).

В середине XX века немецкий философ, социолог музыки Теодор Адорно писал о взаимосвязи музыкальной культуры с социальной

действительностью. Он доказывал влияние на музыку развивающейся системы культуры и общества и полагал, что конфликтность в музыке – это проявление конфликта в обществе, а «наука с трудом может удостовериться в содержании субъективного музыкального опыта и выйти за пределы внешних показателей-индексов» [1, с. 13]. Музыкальная культура как часть духовного самовыражения, безусловно, проявляет в себе элементы общего социокультурного процесса.

Для музыки XX века характерно возникновение принципиально новых явлений, связанных с отходом от традиционных приемов композиторского письма. Музыка второй половины XX – начала XXI века объединяет в себе большое количество музыкальных стилей и течений, основанных на стремлении, по мнению их лидеров, наиболее правдиво и полно отразить действительность, в которой живет современный человек. Однако есть и обратная сторона медали, например, представители кубофутуризма, сюрреализма, минимализма часто пытаются вырваться из реальности и с помощью нетрадиционной нотации погрузиться в грезы и фантазии.

Часто композитору становится тесно в рамках традиционных средств раскрывать замысел произведения. И тогда рождаются новые методы и приемы создания и исполнения музыкального произведения. Традиции и новаторство сплетаются в синтез, в котором преломляются все средства художественной и музыкальной выразительности. Изменениям подвергаются традиционные приемы игры и их обозначения в тексте, отсюда нотация трансформируется радикальным образом.

Современные композиторы по-разному вводят свои новшества. Одни подробно описывают все новые нотные знаки и символы. Другие дают

право исполнителям свободно интерпретировать необычную нотацию. Причины преобразования композиторами традиционной нотации носят в основном идейно-содержательный характер. Отсюда привлечение современных композиторских техник (сонорной, алеаторной), иное соотношение средств музыкального языка с выведением на периферию ранее приоритетных параметров (мелодии и ритма) и с выдвиганием на первый план тех, которые всегда оставались в тени (тембр, артикуляция, динамика). Композитор стремится к более точной реализации исполнения (сериальная музыка, «новая сложность»), либо привлекает исполнителя стать соавтором (алеаторика, импровизация), либо находится в поиске способа нотирования звуков не собственно музыкального происхождения – тишина, шум, звуки природы, звуки техники и др. (конкретная музыка) [3, с. 9–10].

Свой вклад в данные процессы, происходящие в современной музыке, вносят и композиторы-гитаристы, расширяя тембральную палитру инструмента, обогащая классическую гитару большим арсеналом новых исполнительских приемов. Нетрадиционная нотация, как правило, применяется в программной музыке, где воплощение образов провоцирует композитора находить новые технические решения, придумывать новые приемы игры. Приобщение обучающихся к нетрадиционной нотации происходит в младших классах ДМШ/ДШИ на примере программной музыки с текстовыми комментариями авторов, как в пьесе для гитары Елены Попляновой (см. Приложение, пример 1). В конце произведения автор подробно объясняет, каким образом исполняется данная нотация, а главное – обучающиеся начинают лучше понимать замысел композитора.

Особое место в репертуаре обучающихся на гитаре занимают произведения для детей Виктора Козлова, гитариста, композитора, педагога, основателя южно-уральской гитарной школы. Композитору удалось сочетать в своих произведениях яркую образность и методическую направленность. Большой интерес у детей и студентов вызывает использование в музыке новейших приемов игры, появившихся в исполнительской практике в конце XX века (см. Приложение, примеры 2, 3, 4).

Для того чтобы юные гитаристы не только совершенствовались техническое мастерство, но и учились художественно мыслить, Козлов создал небольшой словарь, который поместил в конце сборника «Маленькие тайны сеньориты Гитары» (см. Приложение, табл.) [6, с. 42–43].

Впервые нетрадиционную нотацию среди русских гитаристов-композиторов в своих сочинениях применил Никита Арнольдович Кошкин. Первым значительным его сочинением стала сюита «Игрушки принца». Идея создания произведения пришла после знакомства композитора с картиной итальянского художника-сюрреалиста Де Кирико «Игрушки принца». Первый ее вариант был написан еще в 1974 году. Окончательный вариант сюиты появился в 1980 году. В этом же году в Париже состоялась премьера сюиты в исполнении чешского гитариста Владимира Микубли. Премьера имела большой успех. По опросу английского журнала *Classical Guitar*, сюита была признана самым значительным событием в гитарной музыке 80-х годов.

Сюита «Игрушки принца» Н. Кошкина по праву считается новаторским произведением для гитары XX века. В основе программного замысла – сказочный персонаж, принц, которому снится сон о том, что он попал в плен к своим игрушкам. Этот «сюжет» раскрывается в шести частях сюиты: «Принц капризничает», «Заводная обезьяна», «Кукла с закрывающимися глазами», «Игра в солдатики», «Карета», «Большой кукольный танец». Для создания «игрушечных» образов Кошкин *изобрел* в прямом смысле специфические эффекты, которые ранее никогда не использовались в гитарном исполнительстве. Эффекты стали частью образной характеристики героев.

Говоря о применении нетрадиционной нотации, хотелось бы остановиться на четвертой части сюиты, «Игра в солдатики», написанной в форме малого рондо. Весь ее музыкальный материал построен на специфических авторских изобразительных приемах игры. Композитор использовал все виды сонорности: колористику, при которой различимы все тоны звуков; сонорику, при которой различимы лишь некоторые тона; сонористику, где полностью отсутствует определенность тона.

Главная тема миниатюры исполняется на перекрещенных первой и второй струнах. Этот

эффект имитирует военный барабан, но при этом тоны звуков вполне различимы (см. Приложение, пример 5).

Частичное применение сонорика реализуется ближе к кульминации. На фоне соло в левой руке правая рука извлекает только сонорные звуки: указательный палец (i) исполняет удары по струнам за верхним порожком в определенном ритме, что имитирует удары сабель (см. Приложение, пример 6).

Ближе к концу произведения можно услышать «разгар сражения», благодаря использованию фактурных форм сонорика: акцентированные звуки на фоне шумового тремоло, то есть сопровождение (аккомпанемент) полностью лишено определенности тонов (см. Приложение, пример 7).

Элемент полной сонорика вводится фрагментарно, не вытесняя традиционную нотацию. Новые тембры играют роль театральных персонажей, благодаря которым разворачивается действие, подчиненное фабуле этой сказочной истории. Именно сонорная техника и идея персонификации тембровых приемов помогает раскрыть смысл произведения. В результате слушатели как будто бы видят картину настоящего сражения с трагическим финалом.

Музыку с обилием новых нестандартных приемов игры отечественная гитарная публика (до парижской премьеры) принимала в штыки, а композитора причислили к авангардистам. Сам Кошкин себя таковым не считал. В интервью, которое композитор дал Сергею Бородину в проекте «Путь Гитариста», он рассказал: «...Я тогда (70-е годы) познакомился с целым выводком авангардных на тот момент сочинений зарубежных авторов. И меня поразили те приемы, которые они использовали, в основном, стуки по корпусу. Но вот приемы поразили, а сама музыка – нет. И я тогда решил, что надо написать свое сочи-

нение, где различные эффекты будут введены в музыку и будут нести на себе образную нагрузку. Так что замысел в полной мере можно назвать анти-авангардным!» [2].

В 2006 году в журнале «Гитарист» было опубликовано большое интервью с композитором. На вопрос: «А как вы записывали приемы игры, которые придумали сами?» – Кошкин ответил: «Во-первых, у меня были перед глазами примеры – Лео Брауэр (“Вечная спираль”), где я мог посмотреть, как записаны те или иные приемы, а остальное было уже делом собственного воображения. Справочников в то время я найти не мог, поэтому обозначения придумывал. Естественно, в тексте делал сноски, где старался как можно подробнее описать прием...» [4 с. 31].

С момента написания первого варианта сюиты «Игрушки принца» прошло полвека. Специфические авторские изобразительные приемы игры открыли для гитарных композиторов большие тембральные возможности, помогли по-новому взглянуть на инструмент. Для гитары всегда была свойственна сонорность, особенно это касается колористических приемов игры, основная функция которых подражательный эффект, например: флажолеты – имитация флейтовым звуком; арпеджиато – арфе; вибрато, пиццикато – струнным и др. Вторая половина XX века стала временем открытия в сонористике новых тембров, которые существенно обогатили гитарное звучание. Отсюда расширился взгляд на нотный текст, а именно, традиционная нотация постоянно пополняется новыми знаками, которые маркируют приемы игры, не получившие пока устойчивой терминологии. В этой связи у композиторов возникает необходимость в словесных комментариях.

Сегодня элементы сонорика все больше внедряются в гитарный репертуар, а отсутствие типовых нотных знаков в произведениях не удивляет даже учеников младших классов музыкальной школы.

Литература

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки: пер. с нем. – 2-е изд. – М.: РОССПЭН, 2008. – 448 с.
2. Главное, чтобы музыка звучала. Интервью с Никитой Кошкиным [Электронный ресурс] // Проект «Путь Гитариста». – М., 2019. – URL: <https://guitarsolo.info/ru/guitar-articles/glavnoe-chtoby-muzyka-zvuchala-intervius-nikitoi-koshkinym> (дата обращения: 29.04.2024).
3. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.

4. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным / Д. Илларионов, С. Бойко // Гитарист. – 2006. – № 2. – С. 26–37.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. К. Н. Иванова; общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1976. – 358 с.
6. Козлов В. Маленькие тайны сеньориты Гитары. Альбом юного гитариста. – Челябинск: АвтоГраф, 2006. – 48 с.
7. Кошкин Н. Игрушки принца // Концертные пьесы для шестиструнной гитары. – М.: Советский композитор, 1981. – Вып. 21. – 52 с.
8. Поплянова Е. Путешествие на остров Гитара. Альбом юного гитариста. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2004. – 75 с.
9. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. – М.: Советский композитор, 1987. – 320 с.

References

1. Adorno T. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Favorites: Sociology of music]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2008. 448 p. (In Russ.).
2. Glavnoe, chtoby muzyka zvuchala. Interv'y'u s Nikitoy Koshkinym [The main thing is that the music sounds. Interview with Nikita Koshkin]. *Proekt "Put' Gitarista" [The project "The Way of the Guitarist"]*. (In Russ.). Available at: <https://guitarsolo.info/ru/guitar-articles/glavnoe-chtoby-muzyka-zvuchala-interviu-s-nikitoi-koshkinym> (accessed 29.04.2024).
3. Dubinets E. *Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Signs of sounds. About modern musical notation]*. Kiev, Gamayun Publ., 1999. 314 p. (In Russ.).
4. Interv'y'u s kompozitorom i gitaristom Nikitoy Koshkinym [Interview with composer and guitarist Nikita Koshkin]. *Gitarist [Guitarist]*, 2006, no. 2, pp. 26-37. (In Russ.).
5. Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [The technique of composition in the music of the XX century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 358 p. (In Russ.).
6. Kozlov V. *Malen'kie tayny sen'ority Gitary. Al'bom yunogo gitarista [Little secrets of the Guitar senorita. The album of a young guitarist]*. Chelyabinsk, AvtoGraf Publ., 2006. 48 p. (In Russ.).
7. Koshkin N. *Igrushki printsa [Prince's toys]. Kontsertnye p'esy dlya shestistrunnoy gitary [Concert pieces for six-string guitar]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1981, no. 21, 52 p. (In Russ.).
8. Poplyanova E. *Puteshestvie na ostrov Gitara. Al'bom yunogo gitarista [Journey to the island Guitar. Album of a young guitarist]*. St. Petersburg, Kompozitor Sankt-Peterburg Publ., 2004. 75 p. (In Russ.).
9. Cherednichenko T.V. *Sovremennaya marksistsko-leninskaya estetika muzykal'nogo iskusstva. Problemy i perspektivy razvitiya [Modern Marxist-Leninist aesthetics of musical art. Problems and prospects of development]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1987. 320 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Е. Поплянова. Песенка старого дилижанса [8, с. 32]

Allegro disinvolto (Не быстро, непринуждённо)

* – имитация стука копыт, удары по верхней деке пальцами правой руки.

Пример 6

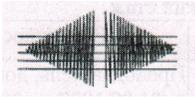
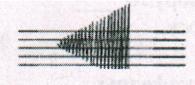
Н. Кошкин. Игра в солдатики [7, с. 19]

Пример 7

Н. Кошкин. Игра в солдатики [7, с. 22]

Условные обозначения

Нотирование приемов игры	Расшифровка исполнения приемов игры
	<p>Глиссандо (скольжение) с фиксацией определенной высоты последнего звука. Запись использована в пьесе «С неба звездочка упала»</p>
	<p>Глиссандо (скольжение) без фиксации определенной высоты последнего звука. Запись использована в пьесе «Кошки-мышки»</p>
	<p>Глиссандо (скольжение) вдоль струны. Исполняется ногтем большого пальца правой руки (р-пульгар), который скользит по канители вдоль басовой струны. Применяется в пьесах «Заводная кукла», «Таинственные шаги»</p>
	<p>Перекрещивание 5 и 6 струны (в данном случае на X ладу) имитирует звучание военного барабана. Запись использована в пьесе «Фанфары и барабан»</p>

Нотирование приемов игры	Расшифровка исполнения приемов игры
	Экспериментальная запись обозначает изменение динамики тремоло, исполняемое подушечками пальцев правой руки. Запись использована в пьесе «Ветер, играющий на струнах»
	Усиление звучания тремоло (crescendo)
	Ослабление звучания тремоло (diminuendo)
	Предельно высокий звук на струне (точная высота не фиксируется). Указательный палец (i) правой руки касается указанной струны в районе нижней подставки, а безымянный палец (a) ударяет по этой струне. Используется в пьесе «Таинственные шаги»
	Повышение на четверть тона. Исполняется сдвигом струны поперек грифа в направлении басовых струн
	Прием тамбурина (tamburo) исполняется большим пальцем правой руки (p), который ударяет одновременно по всем или нескольким струнам у подставки. Используется в пьесе «Танец сеньориты Гитары»
	Удар по струнам всей кистью правой или левой руки

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-159-166

ДЕТСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ АЛЬБОМ В СПЕКТРЕ АВТОРСКИХ ПОИСКОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ОБРАЗА

Шефова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк, РФ). E-mail: shefova_e@mail.ru

На примере пьес детских фортепианных альбомов композиторов русского зарубежья: Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952), Александра Тихоновича Гречанинова (1864–1956) и Александра Николаевича Черепнина (1899–1977) – рассматривается многообразие и неоднозначность подходов к проблеме портретирования музыкальных персонажей. Актуальность статьи определяется необходимостью комплексного изучения музыкального портрета, который, сохраняя закономерности традиций