

В. А. Кудашова

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, улица Грязнова, 22

ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ СКРИПКИ И НОВЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ ПИСЬМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

Расширение звукового облика скрипичной музыки второй половины XX столетия во многом связано с возникновением новых композиторских техник письма. Дух эксперимента, пафос поиска путей воплощения оригинальных художественных идей во многом повлияли на отношение композиторов к «звуку» и образу инструмента. Авторы адаптируют к содержанию и концепции своих сочинений технику письма, акустические и выразительные возможности скрипки.

В сонорных, минималистических, алеаторных сочинениях создание новой музыкальной реальности побуждает авторов к измерению границ звука и проникновению в его внутреннюю структуру. Он перестает быть только инструктивным материалом для композитора и исполнителя, обретая автономную смыслообразующую роль. В этой связи устройство звука скрипки идеально для экспериментов в направлении расширения темброво-акустических возможностей инструмента. Вносятся коррективы в устоявшиеся традиционные инструментальные приемы и исполнительские средства выразительности. Продуктивными становятся поиски освобождения звука от регламента высоты, ритма, формы и прочее. Такая трактовка инструмента подчиняет звук воле творца, уравнивая в правах композитора и исполнителя, открывает безграничные пути реализации индивидуальных идей, расширяя диапазон художественных возможностей звукового образа скрипки в сочинениях западных и российских композиторов второй половины XX столетия. Этот процесс мало изучен в современном музыкознании, поэтому его исследование обретает особую актуальность и новизну.

Ключевые слова: образ инструмента, семантика, техника письма, приемы, исполнительские средства выразительности

DOI: 10.36871/hon.202202007

Статья поступила в редакцию: 24 января 2022 года

Рекомендована в печать: 6 февраля 2022 года

Информация об авторе:

Кудашова Валентина Анатольевна — доцент кафедры оркестровые струнные инструменты
vakckrip@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2183-5376

Каждая музыкальная эпоха по-своему преображает (регистрирует) естественную звучность инструмента...

Михаил Друскин [1, 31]

Новые звуковые эффекты, меняют «звуковой образ скрипки»...

Маргарита Катунян [3, 55]

Вторая половина XX столетия — время интенсивных эволюционных преобразований в сфере музыкального искусства, творчества и исполнительства. Музыканты активно осваивают новейшие композиторские приемы письма, устремляясь в сторону синтеза техник и стилей. Множественность стилевых устано-

вок и композиторских инноваций в творчестве композиторов отражается в различных подходах к звуковой материи и «морфологии» самого звука. В связи с этим претерпевают изменения традиционное восприятие и трактовка музыкального инструмента с точки зрения его образно-художественного, выразитель-

ного и технического потенциала. Возрастает интерес к звуку как акустическому феномену, расширяется инструментальный *звукообраз*. Многообразие ракурсов и подходов к его рассмотрению обуславливает и его противоположные трактовки, и обозначения в таких понятиях как *звучащий образ инструмента* (Т. Буданова, Л. Гаккель, В. Давыдова); *звуковой образ и знаки-образы инструмента* (С. Иванова, О. Щербатова, Л. Шаймухаметова); *художественно-акустический облик инструмента* (А. Тимошенко); *тон-образ инструмента* (И. Башарова). В каждом из них высвечивается та или иная характеристика образа звучащего инструмента.

Так как ведущие тенденции современной музыки связаны с расширением и качественным обновлением *звука* и представлений о нем, происходят поиски в области расширения акустических возможностей многих традиционных музыкальных инструментов, в том числе скрипки. Обращение композиторов к скрипке как главному образно-художественному носителю идеи сочинения вызвано ее богатыми темброво-акустическими возможностями. Так, нетемперированный строй инструмента, микрохроматическое интонирование, большое число вариантов гармоник, входящих в спектр звука, способствуют расширению тембровых границ и колористических эффектов. Многообразие приемов звукоизвлечения и звуковедения влияет на тончайшие градации его окраски, вплоть до шумовых и ударных эффектов. Кроме того, техническая и акустическая специфика устройства скрипки обуславливает априори заложенную звуковысотную, тембральную вариативность. Важно и то, что исполнители на скрипке обладают значительными возможностями сознательного управления процессом формирования звука. В этом заключается уникальность интонационно-выразительных и темброво-акустических особенностей инструмента.

Вместе с тем, несмотря на существующие в этой области исследования, вопрос о *звуковом образе скрипки* в сочинениях второй половины XX столетия остается неразработанным, чем обусловлена актуальность данной статьи.

Цель статьи — раскрыть специфику *звукового образа скрипки* в ряде сочинений западноевропейских и российских композиторов второй половины XX столетия.

Задачи статьи — рассмотреть пути и способы расширения звукового образа скрипки в тесной связи с обновлением композитор-

ских техник письма. Важным представляется также изучить и описать особенности образно-эмоциональной сферы современных сочинений с участием скрипки.

В сочинениях второй половины XX столетия формируется неоднозначный и многоликий *звуковой образ скрипки*. Как системный феномен, характеризующий исполнительскую практику, он включает целый ряд взаимосвязанных компонентов объективной и субъективной направленности. К первым можно отнести традиционно сложившуюся конструкцию инструмента, его технические и темброво-колористические возможности, обусловленные спецификой физических процессов звукообразования и звуковедения, а также акустические особенности помещения. Ко вторым — композиторские и исполнительские средства выразительности, которые в зависимости от стиливого направления и техники письма в скрипичных сочинениях обуславливают специфику интонационно-образной драматургии. В этой связи складывается многогранный звуковой «портрет» инструмента второй половины XX столетия.

Известно, что энергия звука каждой художественной эпохи качественно различается. Как отмечает В. В. Медушевский, «звук барокко — тяжелый, плотный» [4, 31], в то время как в концертах В. А. Моцарта «звуки стали нежнейшим светом; легкость сияния возносится к небесам» [там же, 32]. Во второй половине XX столетия осуществляются интенсивные поиски собственного звука как одного из главных областей для экспериментов в целом и каждого композитора в частности. «Для Новой музыки нет готовых звуков, нет готовых тембров <...> он стал *предметом композиторской работы*», — отмечает М. И. Катунян [3, 52]. Эти поиски затрагивают существенные свойства самого звука, его акустические характеристики, такие как плотность и динамика, артикуляция, протяжность и глубина (пространство). В этом смысле, по словам Л. П. Казанцевой, звук, в современных сочинениях «прежде всего — «строительный материал»» [2, 39]. Поскольку звук является своего рода «голограммой», которая несет в себе всю полноту мирочувствия, то можно утверждать, что музыкальный инструмент продуцирует звуковой образ эпохи.

Поиск «границ» скрипичного звука происходит и посредством новейших композиторских техник, значительно расширяющих образно-художественную сферу скрипичных сочинений. Индивидуальная работа авторов

со звуком и музыкальной материей, интонационно-тематической драматургией отражается не только в принципах организации музыкального текста, но и выборе определенных техник письма: минимализма, алеаторики, сонорики, а также исполнительских приемов игры на инструменте.

Так, во второй половине XX столетия устойчивые семантические амплуа скрипки, связанные со звукоподражанием (образы природы, игра на музыкальных инструментах, прием «эхо»), любовно-лирической и трагедийной топикой, значительно обогащаются новой лексикой: философско-религиозной, созерцательно-медитативной, моторно-токатной.

Во второй половине XX столетия образ скрипки, подобно барочной традиции, содержит звукоизобразительную компоненту, связанную с подражанием окружающему рукотворному и нерукотворному миру. Однако если в инструментальных сочинениях барокко совмещение иллюзорного и реального, как того требовала риторика, касалось воспроизведения звуков природы, то в музыкальных опусах XX столетия музыка в целом и скрипка в частности участвуют в отображении явлений технического прогресса (движение поезда, ляганье железа, стук колес). Так, к примеру, в минималистической композиции «*Different Trans*» («Разные поезда», 1988) для четырех струнных квартетов и магнитофона С. Райха главным средством музыкальной выразительности и формообразующим фактором становится метроритмическая организация материала. Минималистическая композиция основана на репетитивной технике (анг. *repetition* — «повторение»), где звукообраз скрипки подчинен однотипным формам движения ритмоинтонационных ячеек — паттернов (анг. *pattern* — образец, модель). В данном случае, метроритм отличается тотальной моторикой, которая в значительной степени формируется остинатной пульсацией синхронно звучащих голосов струнного квартета. «Пульсирующие» паттерны, маркированные в партии первой скрипки штрихом *detache*, приобретают в верхнем регистре (третья октава) звенящий тембровый колорит. Таким образом, создается пульсирующее звуковое поле, которое передает напряженно-резкое и механистичное звучание движущегося поезда и шума колес.

В скрипичных произведениях, созданных с применением сонорики, особенности звукоподражания направлены на выявление ярких темброво-акустических красок. В связи с этим интерес к тембровой стороне

звука отодвигает на периферию другие его составляющие: высоту, громкость, ритм. Для передачи особых колористических эффектов композиторы расширяют арсенал специфических и не специфических исполнительских приемов игры: «бартоковское» *pizzicato*, *col legno* (постукивание смычком по грифу, деке, корпусу инструмента или попитру), *glissando* колком, *dietro ponticello* (игра за подставкой), *quasi diretto in ponticello* (игра на самой подставке) и другие. Так, например, в пьесе Р. Щедрина «Балалайка» для скрипки соло (1997), поочередное *pizzicato* правой и левой рукой становится «сквозным» и особым выразительным колористическим приемом, посредством которого скрипка имитирует игру на щипковом народном инструменте.

Для звуковоспроизведения стиля игры Н. Паганини в программном сочинении «Посвящение Паганини» для скрипки соло (1982) А. Шнитке применяет звуковой колорит «эпатажного» не специфического приема *glissando* колком. Его исполнение за счет спуска натяжения струны в динамическом нюансе *ff* «стирает» точную высоту и придает скрипичному звучанию своеобразный шумовой призывок. А эффект *quasi*-импровизационности и яркой театральности вызывает у исполнителя и слушателя аллюзию артистической манеры игры Н. Паганини. Подобный образец *glissando* колком также встречается в эпилоге сочинения «Эхосоната» для скрипки соло Р. Щедрина (1984). Звуковое напряжение генеральной кульминации в последней девятой вариации цикла постепенно спадает «стонущими» *glissando* на *pp* и заканчивается, по словам В. Н. Холоповой, «подобно последнему вздоху живого существа, словно “смерть скрипки”» [6, 140].

Для создания оригинального звукового колорита скрипки и шумового эффекта современные композиторы часто применяют не специфический исполнительский прием *dietro ponticello*. Он наблюдается, например, в «*Nicolo quasi*-романтической фантазии» для скрипки и фортепиано Г. Дмитриева (1983), во Второй сонате для скрипки и фортепиано А. Шнитке (1968), «Каприччио» для скрипки и оркестра К. Пендерецкого (1967). Неспецифические приемы *quasi diretto in ponticello*, игра на деке инструмента акцентируют ударную функцию скрипки. Так, в седьмой части («Час казни») «Партиты-завещания» для скрипки соло М. Коллонтая (1993) с помощью постукивания смычком по подставке и костяшками пальцев по корпусу скрипки достигается «холодный»

тембровый колорит, что подчеркивает гнетущую атмосферу казни.

Таким образом, при нетрадиционных приемах игры образуются специфические обертоновые и сонорно-шумовые призвуки, которые расширяют тембровую палитру скрипичного звучания и способствуют реализации широкого спектра образно-художественных задач, направленных на воссоздание ярких картин и театральных «сцен».

В произведениях с применением новейших композиторских техник расширяются границы *звукообраза скрипки* при выражении эмоциональной сферы. Так, для воплощения внутренних противоречий личности, ее контрастных психологических состояний авторы часто используют выразительные возможности исполнительского приема *glissando*. Микротоновые интонации, возникающие при исполнении *glissando*, раздвигают пространственно-акустические параметры скрипичного звучания. В этой связи плачевые интонации, воссозданные голосом скрипки, приобретает особую «щемящую», экспрессивную окраску, воплощая тему покаяния.

Так, например, исполнительский прием *glissando* играет символическую роль в Концерте для скрипки с оркестром «*Offertorium*» («Жертвоприношение» 1980/1982/1986)¹ С. Губайдулиной. На протяжении всего концерта в партии скрипки тема предательства и прощения представлена в ламентозной лексике, озвученной с помощью приема *glissando*. При этом он переходит из области вокальной выразительности (*partamento*) в темброво-сонорную сферу и наделяется определенной образно-смысловой и эмоциональной характеристикой — интонацией стога.

Для усиления драматической палитры звучания современные композиторы часто применяют неспецифический прием *quazi glissando*. Так, например, в Первой части (*Moderato*, ц. 205) Концерта для скрипки, фортепиано и струнного оркестра Б. Тищенко (2006) *glissando* в партии солирующей скрипки сливается с общим звуковым потоком *quazi glissando* всех голосов партитуры, что создает масштабное сонорное поле и обостряет драматическую кульминацию всей части. Сочетание исполнительских приемов *tremolo* и *glissando* формирует напряженную

пульсирующую звуковую материю, которая в дальнейшем разрешается благозвучием и ощущением полного умиротворения. Подобные примеры применения в кульминационных зонах *quazi glissando* встречаются и в Концерте для скрипки с оркестром № 1 Кш. Пендерецкого (1976).

Расширению звукового образа инструмента, его образно-смыслового потенциала в сонорных скрипичных сочинениях способствует микрохроматика. Тонко дифференцированная звуковысотность создает эффект расплывания звукового пространства, в связи с чем возникают темброво-сонорные и колористические эффекты. Они раздвигают скрипичное звучание до полярных состояний — от особой хрупкости и сакральности до предельной экспрессии и внутреннего надлома. В целом семантика микрохроматики обуславливает в скрипичной музыке два направления в развитии *звукового образа инструмента* — культивирование интонационной утонченности и рафинированности, свойственных сфере медитативности, и сонорных масс многозвучных микрохроматических потоков, характерных для воплощения напряженно-драматических и трагедийных состояний.

Так, в лирическом центре *Lento* Второй части Сонаты для скрипки соло Э. Денисова (1978) эффект интимного исповедального высказывания рождается во многом благодаря особенностям мелодического четвертитонового интонирования. Цепочка микрохроматизмов в динамическом нюансе *pp* в голосе скрипки обретает призрачное звучание, создавая образ нежнейшей лирики, мистического света и красоты. На микрохроматическом изменении одного тона *d* построена лирическая поэма «*Anahib*» для скрипки и ансамбля из 18 инструментов итальянского композитора Дж. Шельси (1965). Медленная медитативная музыка погружает слушателя в мир звука с его тончайшими фоническими обертоновыми нюансами. Сонорный эффект возникает при четвертитоновом интонировании солирующей скрипкой основного тона *d* при участии исполнительских приемов *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*. В результате палитра инструмента становится призрачной, размытой как при валерах в живописи, где даются нюансы одного и того же тона по светлоте. При этом рождается уникальная звуковая картина движения в бездвижном, мерцания света в темноте или рождения звука в тишине.

Другой тип микрохроматической семантики наблюдается в *Andante* Концерта для скрипки с оркестром Кш. Пендерецкого

¹ Замысел концерта связан с личностью скрипача Г. Кремера. Его исполнительскую манеру и отношение к звуку С. Губайдулина воспринимает как религиозный акт, как жертвование.

(1976). Здесь микроинтонирование применяется для характеристики лирико-драматической эмоциональной сферы. Микроинтервалика способствует созданию полифонических линий и кластерных слоев всей оркестровой ткани (т. 144) и становится сонористической основой партии солирующей скрипки. При этом взаимодействие ее экспрессивных микрохроматических пассажей с общей звуковой сонорной массой оркестра усиливает драматизм концепции.

В современных сочинениях микроинтервалика часто согласуется с исполнительскими приемами *trillare*², *vibrato*³. В этом случае результатом становится трепетно-взволнованное и экспрессивное по характеру звучание скрипки. Ярким примером может служить Первая часть (ц. 50) Сонаты № 1 для скрипки соло Д. Кривицкого (1980), где в кульминации четвертитоновая трель в верхнем голосе трехзвучного аккорда звучит пронзительно, создавая эффект предельного напряженно-драматического возгласа. А в «Посвящении Паганини» для скрипки соло А. Шнитке (1982) четвертитоновая трель становится знаком-символом беспредельных возможностей исполнителя-виртуоза и воссоздает образа легендарного скрипача.

Воплощение неуравновешенного, нервного эмоционального состояния, сомнения или страдания становится возможным благодаря особому *vibrato* с величиной амплитуды в пределах четверти тона. Так, в разделе *Piu animato* (ц. 25) Первой части (*Fantasia*) Сонаты № 3 для скрипки соло Д. Кривицкого (1983) четвертитоновое микроинтонирование приемом *sempre vibrato* формирует фонические «вздохи», передающие психологическое состояние глубокого внутреннего страдания человека. В этой связи в скрипичной музыке второй половины XX столетия измерением градуса напряжения при отображении переживаний и страданий одинокой личности становится понятие «параметр экспрессии» (термин В. Н. Холоповой). Это проявляется на фактурном, мелодическом и ритмическом уровнях, а главными становятся исполнительские приемы и артикуляция звука. Например, для воплощения философско-религиозной идеи в Первой части «Радости вашей никто не отнимет от вас» (*Kyrie*) Сонаты «Радуйся» для скрипки и виолончели (1981, 1988) С. Губайдулина акцентирует внимание

слушателей на процессе изменения темброво-сонорных свойств скрипичного звука с помощью исполнительских приемов. Композитор находит удивительные выразительные возможности «параметра экспрессии», сопоставляя скрипичные звуки с *vibrato* и *flageolet*. Как отмечает сам автор, «звук может быть по-земному экспрессивным, “слишком человеческим”. Но стоит только прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть даже сакральным» [7, 38]. Скрипичное звучание *flageolet* обретает символическое значение в главной теме *Kyrie*, оно ассоциируется автором с возвышенным небесным миром. Когда же теплый скрипичный звук с *vibrato* переходит в нежно-свистящий, холодный тембр *flageolet* в одной и той же точке на струне *e* в зоне *cis* третьей октавы, то, по словам В. Н. Холоповой, создается «картина здешнего и нездешнего бытия» [7, 234]. Голос скрипки наделяется философско-религиозным подтекстом и становится смысловым ядром «звуковой стихии» всего сочинения.

Звуковой образ скрипки в минималистических сочинениях формируется вокруг различных семантических полюсов — созерцательно-медитативного и моторно-токатного. Отношение современных композиторов к звуку как к самодостаточному и «животворящему» организму, способному быть источником и одновременно результатом развития, определило методы работы с музыкальным материалом, а также образно-смысловые предпочтения. Так, например, в *Trio for string* (Трио для скрипки, альты и виолончели, 1958) американский композитор Л. М. Янг передает краски звукового мира в статическом времени посредством обертоновой специфики инструмента. Все сочинение основано на долгих без *vibrato* звуках, которые поочередно возникают и точно так же исчезают, истаявая в голосах ансамбля. Таким способом создается статическое звуковое пространство, которое вводит слушателя в состояние медитативности. Как говорил сам автор, «мы должны позволить звукам быть тем, чем они являются» [цит. по: 5, 360]. При этом пролонгированные тоны *скрипки* в сочинении, по своей концепции созерцательно-медитативном, становятся частью гипнотического пребывания в «растекшемся» времени и пространстве. Подобный пример, где автор сосредотачивает внимание слушателя на выдержанных звуках, встречается в Струнном квартете Т. Райли (1960).

² *Trillare* — (от итал. *trillare* — дребезжать).

³ *Vibrato* — (от итал. *vibrato* — колебание).

В сочинении с чертами минимализма «*Fratres*» («Братья», или «Монахи») для скрипки и фортепиано А. Пярта (1980), напротив, *звуковой образ скрипки* подчинен моторно-токатному началу (ц. 1). Главным элементом в организации музыкальной материи становится ритм. *Quazi*-импровизационные фигуры тридцать вторыми по звукам разложенного Ля-мажорного секстаккорда придают звуковому образу солирующей скрипки черты джазовой импровизации. Экспрессивное, максимально громкое на всех четырех струнах вибрирование арпеджированных аккордов приближается к звукоидеалу рок-культуры.

Мобильность всех средств исполнительской выразительности делают скрипку привлекательной для поисков и экспериментов с алеаторной композиторской техникой. В скрипичных сочинениях с участием *неограниченной* алеаторики *звукообраз инструмента* в значительной степени связан с нерегламентированной импровизацией. Так, к примеру, графическая партитура Концерта для скрипки с оркестром № 1 Б. Шеффера (1961) лишена нотных станов и знаков. Она представляет своего рода режиссерский план композиции, компоненты музыкального языка которой не регламентированы. В связи с этим выбор темпа, ритма, звуковысотности вариативен и полностью доверяется исполнителю, а масштаб случайности зависит от процесса индивидуального «чтения» им нотного и музыкального текста. Новые подходы композиторов к сочинению музыкального целого открывают безграничные возможности в сфере исполнительского и репродукционного процесса. По словам М. В. Переверзевой, «мобильность текста дарует музыканту значительную долю авторства, возможность представить собственную интерпретацию произведения и придать ему неповторимый звуковой облик, опираясь на собственный художественный вкус и опыт» [5, 40]. Исполнитель совместно с композитором становится творцом процесса созидания, опираясь на традиции, технические и художественные навыки, а также творческое воображение.

В скрипичных сочинениях элементы *ограниченной* алеаторики применяются преимущественно для экспонирования образов негативной сферы, что сопровождается противопоставлением контрастных драматургических сфер и высоким эмоционально-психологическим накалом. Для этого авторы прибегают к выразительным свойствам звука — высоте, длительность и тембру, дина-

мике и темпу, а ведущими, по-прежнему, остаются способы звукоизвлечения и артикуляция. Например, в Концерте для скрипки с оркестром «*Offertorium*» С. Губайдулина применяет прием высотной алеаторики в партии солиста (ц. 28). Особую колористическую краску скрипичному звучанию придает интервальное *glissando* по натуральным флажолетам (на двух струнах — *d*; *a*) в свободном метроритме. Аритмический рисунок указан только для организации динамики. Элементы алеаторики при исполнении *glissando* формируют эффект размытого скрипичного звучания. Образная сфера композиции обретает индивидуальную художественную специфику, раскрывающую новые грани *звукового образа скрипки*.

Стремление композиторов рубежа XX–XXI веков направлено с одной стороны, к индивидуальному звуковому решению сочинений, а с другой — к звукоидеалу, что обуславливает непрекращающееся генерирование оригинальных конструкций «музыкального вещества». Организация авторами интонационной материи в опусах с участием скрипки направляет этот процесс в сторону препарирования «элементарных частиц», обретающих самодостаточную темообразующую и содержательную роль. При этом многочисленные уникальные, а порой парадоксальные находки свидетельствуют об открытом для экспериментов пространстве звукового образа скрипки как сложной иерархической системы.

Устойчивое неравновесие составляющих ее компонентов обусловлено природой, техническими и акустическими возможностями самого инструмента. В то же время оно детерминировано появлением новых техник композиторского письма, все возрастающим значением творческой свободы и фантазии исполнителя, а также его «скрипичного словаря». А поскольку полная фиксация в партитуре тончайших нюансов скрипичного звукообразования и звуковедения априори невозможна, тем более что в современных сочинениях ослаблена роль нотографии, вся степень ответственности ложится на плечи исполнителя. Композитор передает исполнителю эстафету в темброво-звуковой реализации художественной идеи своего сочинения. В этой связи звуковой образ скрипки и его творец-исполнитель становятся неразделимыми! И поэтому в качестве перспективы выявляется следующий этап исследования новейших сочинений современности в их интерпретации скрипачами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Друскин М. С.* Новая фортепианная музыка. Л. : Тритон, 1928. 112 с.
2. *Казанцева Л. П.* Основы теории музыкального содержания. Астрахань : Астраханьгазпром : Факел, 2001. 366 с.
3. *Катуляк М. И.* Новый звук и нотация // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2007. С. 50–70.
4. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки : исследование. М. : Композитор, 1993. 262 с.
5. *Переверзева М. В.* Алеаторика в произведениях композиторов Нью-йоркской школы: к проблеме формообразования: сб. статей и м-лов / ред.-сост. И. Ромащук М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2011. С.21–40.
6. *Холопова В. Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М. : Композитор, 2000. 310 с.
7. *Холопова В. Н.* София Губайдулина : монография. М. : Композитор, 1996. 360 с.

V. A. Kudashova

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, 455036, Russian Federation

VIOLIN SOUND IMAGE AND NEW COMPOSITIONAL WRITING TECHNIQUES OF THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY

The expansion of the sound image of violin music in the second half of the XXth century is largely due to the emergence of new compositional writing techniques. The spirit of experimentation, the pathos of finding ways to embody original artistic ideas significantly influenced the composers' attitude to the "sound" and image of the instrument. The authors adapt the writing technique and the acoustic and expressive possibilities of the violin to the content and concept of their compositions.

In sonoristic, minimalistic, aleatoric compositions, the creation of a new musical reality encourages the authors to measure the boundaries of sound and penetrate into its internal structure. It ceases to be only instructive material for composer and performer, acquiring an autonomous semantic role. In this regard, the violin sound device is ideal for experiments in the direction of expanding the timbre acoustic capabilities of the instrument. Traditional instrumental techniques and performing means of expression are being adjusted. The searches for the liberation of sound from the regulations of pitch, rhythm, form, and so on become productive. Such an interpretation of the instrument subordinates the sound to the creator's will, equalizing the rights of the composer and the performer. It opens up unlimited ways to implement individual ideas, expanding the range of artistic possibilities of the sound image of the violin in the works of Western and Russian composers of the second half of the XXth century. This process has been little studied in modern musicology, so its present study acquires a particular relevance and novelty.

Keywords: image of the instrument, semantics, writing technique, techniques, performing means of expression

DOI: 10.36871/hon.202202007

Received: January 24, 2022

Accepted: February 6, 2022

Information about the author:

Valentina A. Kudashova — Associate Professor of the Department of Orchestral String Instruments
vakckrip@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2183-5376

REFERENCES

1. Druskin M. S. *Novaya fortepiannaya muzyka* [New Piano Music]. Leningrad, 1928. 112 p. (In Russian)
2. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Foundations of the Music Content Theory]. Astrakhan, 2001. 366 p. (In Russian)
3. Katunyan M. I. *New Sound and Notation. Teoriya sovremennoi kompozitsii* [The Theory of Modern Composition : textbook]. Moscow, 2007, pp. 50–70. (In Russian)
4. Medushevskii V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [The Intonational Form of Music : a study]. Moscow, 1993. 262 p. (In Russian)
5. Pereverzeva M. V. *Aleatorika v proizvedeni-yakh kompozitorov N'yu-Yorskoi shkoly: k probleme formoobrazovaniya* [Aleatorics in the Works of Composers of the New York School: to the Problem of Shaping]. Collection of articles and materials. Moscow, 2011, pp. 21–40. (In Russian)
6. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin*. [The Path Along the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow, 2000. 310 p. (In Russian)
7. Kholopova V. N. *Sofia Gubaidulina*. Moscow, 1996. 360 p. (In Russian)

