

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.28>

Александрова Антонина Сергеевна

МУЗЫКАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ

Статья посвящена проблемам теоретического освоения вопросов нотации. Автор анализирует существующие музыковедческие установки, применяемые как к отдельным историческим видам нотации, так и к новейшим явлениям в сфере музыкальной письменности. Акцент собственного исследования сделан на проблемах музыкальной нотации XX - начала XXI в. Наряду с явлениями, возникшими в условиях живой художественной практики, рассматриваются и теоретические предложения по реформированию музыкального письма. Ценность работы состоит в комплексном подходе к рассмотрению проблемы и предложенной автором систематизации материала.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/8/28.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 139-144. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Музыкальное искусство

Musical Art

УДК 781

Дата поступления рукописи: 22.03.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.28>

Статья посвящена проблемам теоретического освоения вопросов нотации. Автор анализирует существующие музыковедческие установки, применяемые как к отдельным историческим видам нотации, так и к новейшим явлениям в сфере музыкальной письменности. Акцент собственного исследования сделан на проблемах музыкальной нотации XX – начала XXI в. Наряду с явлениями, возникшими в условиях живой художественной практики, рассматриваются и теоретические предложения по реформированию музыкального письма. Ценность работы состоит в комплексном подходе к рассмотрению проблемы и предложенной автором систематизации материала.

Ключевые слова и фразы: нотация; современная нотация; реформы нотации; музыкальная графика; «нотация без музыки».

Александрова Антонина Сергеевна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
ant.aleksandrova@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ

Музыкальная практика XX – начала XXI века сформировала целый ряд новых импульсов для активизации исследовательской мысли. Современные художественные реалии являются плодотворной почвой для музыкознания, чутко реагирующего на калейдоскопическое множество свежих композиторских решений, возникших в условиях творческого процесса. Все они требуют глубокого и детального изучения. Настоящее исследование посвящено одной из сфер музыкального творчества, в которой в течение прошедшего столетия произошли весьма значительные сдвиги, – музыкальной нотации. **Цель** настоящей работы состоит в рассмотрении основных тенденций развития нотации XX – начале XXI века. Ее **научная новизна** определяется логикой изложения материала, выражающейся в предложенной автором систематизации и охватывающей как реалии современной нотации, содержащиеся в художественной практике, так и теоретические предложения по реформированию музыкального письма.

Актуальность обращения к вопросам нотации определяется тем фактом, что в XX – начале XXI века нотный текст как часть музыкального произведения существует на новом уровне, вследствие чего он из средства фиксации музыкального звучания нередко превращается в отдельное средство художественной выразительности. Таким образом, можно констатировать факт, что форма функционирования нотного текста изменилась, в результате чего графическое решение подчас само по себе становится объектом композиторского творчества. Графический облик музыкального произведения может быть как равноправной в ряду других средств музыкальной выразительности составляющей, так, в отдельных случаях, и единственной из них. Последнее составило область «нотации без музыки» (определение В. Екимовского [12]), которое стало явным свидетельством и радикальным проявлением «эмансипации нотации» (по выражению А. Келера) в рамках музыкального творчества.

Научное освоение вопросов нотации связано, прежде всего, с изучением отдельных исторических видов нотации. Приведем несколько примеров. Общеизвестен труд И. А. Барсовой, посвященный партитурной нотации XVI – первой половины XVIII века [3], а также работа В. Г. Карцовника о средневековой невменной нотации [16]. Значительный интерес представляет книга Н. П. Корыхаловой, освещающая процесс становления музыкально-исполнительских терминов в рамках традиционной ното-линейной системы [18]. Неоспоримой ценностью в отечественном музыкознании обладают работы, изучающие древнерусское крюковое письмо. Общим проблемам посвящены труды М. В. Бражникова [4], В. М. Металлова [19], Н. Д. Успенского [22]. Важным этапом в изучении данного предмета стала научная деятельность З. М. Гусейновой, закрепленная в целом ряде публикаций [6-9].

Особое положение нотного текста в музыкальной культуре XX – начала XXI века и расширение границ его функциональных возможностей на сегодняшний день вызывают в музыковедческой среде стойкий интерес – как в России, так и за рубежом. Свидетельство тому – появившиеся в последние годы исследования,

посвященные проблемам современной нотации. Среди наиболее значительных отечественных изданий – книги Е. А. Дубинец «Знаки звуков» [10] и Е. И. Ароновой «Графические образы музыки» [2]. Первая из указанных работ представляет ценность как развернутый систематизированный и подробно комментированный каталог, что определяет ее роль как начальную в истории теоретического освоения вопросов современной нотации (вспомним древнерусские «Азбуки» или раздел «Новое в нотной графике» в пособии Ф. Дудки [11, с. 174-180], представляющие собой не что иное, как каталогизированное изложение накопленных практикой графических элементов). Исследование Е. И. Ароновой содержит уже попытку теоретического осмысления проблемы через систематизацию и классификацию имеющегося материала.

Симптоматичными являются дальнейшие шаги в научном освоении вопросов современной нотации через поиски соответствующей методологии. Так, например, появляется диссертационное исследование А. А. Гундориной [5], в котором современная нотография рассматривается сквозь призму семиологии, психосемиотики и психолингвистики.

Современное нотное письмо складывалось на протяжении многих столетий. Оно явилось результатом интенсивного творческого поиска и, пройдя значительный путь развития, образовало имеющуюся систему музыкальной письменности, своего рода *lingua unica* (данное метафорическое определение заимствовано автором настоящей работы из романа Г. Гессе «Игра в бисер»), являющуюся осознанной нормой современного профессионального мышления.

Феномен музыкальной письменности – нотация – возникает в истории музыки на определенном этапе ее развития, когда появляется необходимость фиксации музыкального звучания. По мере того, как письменная традиция укреплялась, она все более сама по себе влияла на образ мышления, формируя почву для создания художественных произведений, возможных лишь на основе музыкальной письменности. Усложнение музыкального языка создавало предпосылки для поиска новых, более совершенных форм нотации. Таким образом, в многовековых традициях музыкального творчества сложились условия для становления традиционной ното-линейной системы, которая, пройдя значительный путь развития, приобрела – наряду с мажорно-минорной ладогармонической системой – господствующее положение и сохраняет его до нынешних дней. Свод графических элементов был тщательно отобран музыкальной практикой с тем, чтобы образовать разветвленную многосоставную систему, которая могла бы претендовать на звание универсальной (вопросам становления традиционной ното-линейной системы посвящена работа автора настоящей статьи [1]).

По существу, так и было до XX века, а в известной степени остается и по сей день в тех областях творческой деятельности музыкантов, где это удобно и не является сдерживающим фактором для выражения индивидуальных творческих замыслов (здесь речь идет о музыкальных реалиях, а не о том, насколько осознанной и разработанной является данная проблема; так, ряд композиторов и исследователей XX века в области системы нотации вообще отстаивают мнение, что существующая система нотации должна быть полностью реформирована в силу своей несостоятельности и должна быть исключена из музыкальной практики). Однако, попадая в условия иных стилистических норм, продиктованных композиторской практикой XX – начала XXI века, традиционная ното-линейная система выявляет свою ограниченность. Это, с одной стороны, невозможность фиксации новых звуковых явлений, связанных, например, с микрохроматикой, и, с другой стороны, слишком точная фиксация в сфере звуковысотности, ритма и прочего, делающая невозможной фиксацию новых звуковых явлений, связанных, например, с алеаторикой.

Кроме того, изменяется структура иерархии средств музыкальной выразительности, к которым прибегают композиторы XX – начала XXI века. Не только звуковая палитра меняется – меняется система ценностей, в результате чего музыкальный текст сам по себе нередко становится областью самовыражения композитора, его художественным произведением, воплощенным в графике. Появляется понятие авторской системы нотации. В сложившейся ситуации совершенно очевидно, что, наделенный такой долей значимости, музыкальный текст может – и должен – стать предметом самостоятельного изучения. Он оказывается неразрывно связанным с музыкальным мышлением своего создателя и зачастую является интеллектуальной составляющей музыкальной концепции творчества композитора в целом, а подчас и данного конкретного произведения в частности.

Именно здесь и начинается новая страница в истории нотации. Музыкальная практика XX – начала XXI века породила калейдоскопическое множество новшеств в своде приемов письменной фиксации музыкального звучания. Ц. Когоутек в книге 1976 года пишет об особенностях современной его труду ситуации: «... в настоящее время положение таково, что почти каждый композитор в той или иной степени придерживается своей особой музыкальной записи» [17, с. 264-265]. Такое положение вещей, при котором каждый художник находит свой собственный способ отображения и фиксации своего индивидуального творческого замысла, «можно определить, – по мнению Е. Ароновой, – как кризис индивидуальной модели художественного творчества» [2, с. 121]. Попытаемся, однако, в очередной раз осмыслить основные тенденции развития нотации XX – начала XXI века.

По нашему мнению, развитие нотации в музыкальной практике XX – начала XXI века проистекает по двум основным направлениям – преобразования традиционной ното-линейной системы и альтернативные предложения, предполагающие решительный отказ от нее.

Процесс преобразования традиционной ното-линейной системы, учитывая ее генезис, можно считать вполне закономерным явлением, естественным продолжением процесса синтезирования и отбора, начатого с самого момента зарождения письменной фиксации музыкального звучания. Он сопряжен, с одной стороны, с прогрессирующим накоплением арсенала средств, а с другой – с использованием имеющихся графических символов в новом – расширенном – значении.

Большая доля обновления графического словаря традиционной ното-линейной системы нотации связана с творчеством композиторов, использующих микрохроматику. Знаки в рамках новой системы являются графическими вариантами уже имеющихся знаков альтерации. Их начертание – сугубо индивидуализированное. Попытка сведения большого числа авторских знаков альтерации в единую систему содержится в книге Е. Ароновой [Там же, с. 168].

Большая доля новых графических элементов связана с использованием новых приемов игры на инструментах. Здесь невозможно обойти вниманием технику кластеров. Характерно, что в авторской нотации их изобретателя Г. Коуэлла (эта техника была впервые применена композитором в фортепианной пьесе «Гармоническая авантюра» и далее использовалась в его произведениях, начиная с 10-х годов XX века, – «Приливы Манонона» 1912 года, «Реклама» 1914 года и мн. др.) находят отражение лишь традиционные функции нотных символов – звуковосотность (хотя и весьма приблизительно) и ритм. Позже ряд нотных символов, связанных с фиксацией кластеров, был существенно расширен: одни композиторы обозначают все входящие в кластер звуки, трактуя его как особый колористически значимый принцип строения вертикали; другие включают в графическое начертание информацию о способе звукоизвлечения (свод разного рода кластеров содержится в разделе «Новое в нотной графике» в пособии Ф. Дудки [11, с. 174-180]).

Другим источником обогащения свода графических элементов нотации является область игры на фортепиано за пределами клавиатуры. Новатором здесь также является Г. Коуэлл (композитор впервые использовал данный звукоизобразительный прием в пьесе «Эолова арфа» 1923 года; далее последовала пьеса «Банши» 1925 года, которая исполняется исключительно на струнах рояля). Техника получила широкое распространение, что, в свою очередь, привело к появлению большого числа индивидуальных графических моделей для обозначения различных приемов игры за пределами клавиатуры. Имеющиеся в традиционной ното-линейной системе символы используются в режиме расширенной функциональности. При этом их функциональность в новых контекстно-стилевых условиях неизменно связана с тем, что каждый из них обладает закрепившимся в истории музыкального творчества устойчивым значением.

Традиционная ното-линейная система, последовательно развивавшаяся на протяжении столетий в сторону максимальной точности в отображении музыкального звучания, обладает большой степенью фиксированности. Это обстоятельство делает естественным процесс дальнейшего углубления этого свойства. Но оно же, однако, становится и ощутимым препятствием в записи музыки, содержащей импровизационные элементы. Эта область музыкального творчества – т.н. алеаторика (родоначальником алеаторики считается Дж. Кейдж, который в 1952 году написал фортепианный концерт, названный им «Музыка перемен» и выдержанный в новой технике, свобода которой была противопоставлена строгой догматичности техники серийного письма; до Дж. Кейджа элементы алеаторики использовал Ч. Айвз) – значительно обогатила визуальные формы нотной записи.

Традиционно алеаторику разделяют на малую и большую.

Малая (или ограниченная) алеаторика представляется в музыкальном тексте наравне с традиционной нотацией как ее деталь – часто в роли колористического, звукоизобразительного фрагмента. Способ фиксации ограниченной алеаторики позволяет сделать вывод о возникновении определенной тенденции, когда музыкальное произведение существует в полном смысле этого слова лишь в момент конкретного исполнения. Эта тенденция создала в музыкальном искусстве предпосылку для «еще более оживленного диалога» между композитором и исполнителем, разворачивающегося в присутствии слушателя. Воплощение этого «диалога» – импровизация в предложенных рамках (в прямом и переносном смыслах этого слова).

Предпосылки, сформированные в алеаторике малой, реализовались в алеаторике большой, в условиях которой «композитор в сущности создает лишь правила игры, концепцию – подобную кристаллу, который может быть повернут любой гранью, – предусматривающую лишь общий закон, приложимый к самому разному материалу», – как пишет Е. Аронова [2, с. 61]. Явление алеаторики в музыке Ц. Когоутек определяет как «такую технику композиции, при которой определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности» [17, с. 236].

Категория случайности, сформулированная Ц. Когоутеком и произросшая из принципиальной направленности на результат в конкретной реализации творческого замысла, привела к ситуации в истории нотации, которую Е. Аронова определяет в следующих словах: «...большая алеаторика затрагивает глубинные процессы записи как таковой и претендует не столько на изменение деталей нотной записи, сколько на переосмысление записи в целом» [2, с. 156].

Действительно, вопрос о визуальном облике музыкального текста в данном контексте обретает новую актуальность. Запись, по сути, должна играть двойную роль: во-первых, дать импульс для творческого акта исполнителю, и, во-вторых, практически этим и ограничиться. Характерно в этом отношении указание Ч. Айвза в его «Протестах № 2»: «*Adagio* или *Allegro*, или изменчиво, или как угодно, лишь бы красиво», – оно «приглашает» к творчеству, задает тон, но не содержит ни малейшей доли конкретики.

Реформаторские предложения в области нотации, сформулированные на протяжении прошедшего столетия, также можно подразделить на два типа – преобразующие традиционную ното-линейную систему и предлагающие кардинальную реорганизацию формы нотации как таковой (обзор реформ нотации, предложенных музыкальной практикой XX века, подробно рассматривает П. Н. Ренчицкий [21]; о реформах нотации в XIX веке, таких как «Мелопласт» П. Галена и Э. Шеве, «Tonic-Sol-Fa» Е. Гловера и Дж. Кервена, пишет А. Л. Островский [20]).

Основные недостатки традиционной ното-линейной системы потенциальные реформаторы видят в необычайной перегруженности нотной записи словесными и графическими указаниями, в то время как, по мысли Ц. Когоутека, «запись должна быть максимально точной, простой, наглядной, целесообразной, как можно менее трудоемкой» [17, с. 265]. Большая степень перегруженности музыкального текста связывается авторами, прежде всего, с огромным количеством знаков альтерации. Соответственно, ряд реформаторских предложений связан с попыткой отказа от специальных знаков альтерации (новые системы указанного типа были предложены Д. Роботти и Н. Обуховым).

Целый ряд преобразований коснулся нотоносца. Общей чертой большого их числа является ориентация на клавиатуру фортепиано, в связи с чем были предложены различные комбинации разного числа вертикальных или горизонтальных линий, подчас с характерной группировкой линий «2 + 3» или дополненные ключами или цифрами для указания на регистр (так, система Клаварскрибо использовала вертикальные линии; система Й. М. Хауэра предложила восьмилинейный нотоносец с ключами и октавными знаками для обозначения регистра; впоследствии В. Штеффенс предложил абстрактно-темперированное нотное письмо, в котором использовались пятилинейный нотоносец с характерным промежутком между третьей и четвертой линейками и цифровые указания для обозначения регистров). Для записи нотного текста, таким образом, могли использоваться привычные нотные символы, но пропадала нужда в использовании знаков альтерации. Описанная система легла в основу многих последующих реформ в силу своей наглядности.

В 1958 году Р. Фосит предложил т.н. «эквитон», который использовал две горизонтальные линии и ноты, расположенные в пяти различных позициях относительно них.

Данные предложения основаны на стремлении освободить нотный текст от большого количества случайных знаков. Были и такие, которые связаны с отказом от добавочных линий. Так, система “*Notograph*” использовала семилинейный нотоносец для записи звуков в диапазоне октавы, а различные октавы обозначались с помощью специальных ключей.

Проблемам развития нотации в отечественном музыкознании посвящены работы К. Ерёмченко [13-15]. Автор осуществляет комплексный анализ недостатков пятилинейной нотации. Суть предложенной им реформы заключается в ликвидации противоречия «между музыкальной записью и фактом развития гармонических и модуляционных средств» [13, с. 219]. С этой целью он предлагает хроматическую, безальтерационную запись, которая дает возможность одинаковые мелодические и гармонические образования отражать посредством одинаковых графических сочетаний. Заслугой автора является также тот факт, что он намечает пути комплексного подхода к осуществлению реформы, которая должна охватить все области музыкального искусства, включая устройство самих инструментов.

Выше была предпринята попытка обозначить общее направление в развитии теории нотации. Очевидна тенденция к радикальному переустройству системы музыкальной письменности (а в последнем случае – и других систем, вплоть до инструментария). Но наиболее существенные предложения в этом отношении дает искусству живая художественная практика, которая продолжает создавать образцы, далеко выходящие за рамки традиции.

Одним из таких явлений представляется т.н. «музыкальная графика» (термин был введен Р. Хаубеншток-Ромати), которую А. Келер определяет как «музыкальный феномен в рамках изобразительного искусства, который призван выполнять двойную функцию в качестве музыкальной знаковой системы и анонимного рисунка» [Цит. по: 2, с. 65].

«Музыкальная графика», или визуальная музыка, или «музыка для глаз», получила свое распространение во второй половине XX века. Природу данного явления рассматривает К. Штокхаузен в статье «Музыка и графика» – его взгляды анализирует С. Савенко: «Рассматривая историческую эволюцию понятий композиции, интерпретации и импровизации, Штокхаузен констатирует углубившееся разделение труда в этой области, которое превратило профессию композитора в “профессию пишущего”. Все более усложняющаяся система записи музыки постепенно привела к эмансипации нотации от реализации, к появлению феномена музыкальной графики» [Цит. по: Там же, с. 61].

Фундаментальная основа явления «музыки для глаз» видится в стремлении охватить область звучаний, которая не может быть зафиксирована традиционным путем, и тем самым в художественной форме преодолеть его принципиальную устойчивость. По сути же произведения «музыкальной графики» порывают с традициями нотной фиксации музыкального текста как средства закрепления, письменного отражения музыкального звучания. Так, например, партитура Концерта для оркестра Г. Брехта состоит из единственного слова – “*exchanging*” (англ. «обмен». – А. А.).

Указанные примеры все же в известной мере не выходят за рамки музыкального искусства как такового, потому что их «тексты» создаются композиторами в расчете на озвучивание и тем самым сохраняют одну из важнейших функций музыкального текста. Однако наметившаяся «эмансипация нотации» привела к возникновению «нотации без музыки» – т.е. нотной записи, не рассчитанной на звуковое воспроизведение. Так, сборник Тома Джонсона «Воображаемая музыка» состоит из 104 картинок. Характерно, что, в отличие от вышеуказанных произведений, предполагающих исполнение, последние не содержат никаких авторских пояснений и комментариев. По-видимому, это служит полному раскрепощению фантазии «читателя-интерпретатора», на основе которого и совершается его творческий «диалог» с композитором.

В описанной ситуации достаточно сложно определить грань, где музыкальное произведение становится достоянием изобразительного искусства. Архитектоническая стройность, создающая видимый в прямом смысле слова графический рисунок, присутствует во многих музыкальных произведениях разного времени.

Связь с визуальными представлениями особенно ощутима в ранние периоды истории нотации (от хейрономии до невм) и сохраняется на всем ее протяжении. Формально, разрыв этот происходит тогда, когда «музыкальный текст» перестает быть рассчитанным на реализацию в звучании. Но перестает ли он звучать? Теряет ли он безвозвратно связь с нашими внутренними музыкальными представлениями? Неслучайно последние все чаще находят свое воплощение в смежных видах искусства – литературе, поэзии, живописи, – образуя все более прочное синтезированное соединение с ними.

Таким образом, «нотация без музыки» является той специфической сферой музыкального искусства, которая наиболее близко подводит его к границе с искусством изобразительным, а возможно, и нарушает ее, образуя тем самым новый сплав в истории синтеза искусств.

Нотация представляет собой сложное культурно-историческое явление, возникшее в рамках музыкального искусства и являющееся его неотъемлемой частью. Она в своем традиционном виде является на сегодняшний день вполне сложившейся нормой профессионального мышления. В то же время нотация как часть современного творческого процесса представляет собой естественно изменяющуюся сферу музыкальной графики, в той или иной мере выполняющей функцию фиксации конкретного музыкального звучания – реального или воображаемого. Исторический путь становления нотации, ее развития и преобразования заслуживает тщательного изучения, которое дало бы возможность увидеть и осознать цельность и направленность этого процесса с самого момента зарождения музыкальной письменности до настоящих дней. В свою очередь, нотация как графическая система требует серьезного теоретического осмысления, необходимого для более глубокого и плодотворного общения с авторскими текстами.

Рассмотрение основных тенденций развития нотации XX – начала XXI века является естественной базой для ее теоретического освоения. **Главный результат** этого рассмотрения в рамках настоящей работы состоит в предложенной автором систематизации материала. Специфической особенностью данной работы является включение в общий ряд рассматриваемых явлений теоретических предложений по реформированию музыкального письма, что отражает комплексный подход к освещению проблемы и определяет новизну и ценность настоящего исследования.

Список источников

1. **Александрова-Старухина А. С.** Формирование традиционной ното-линейной системы в истории музыкального творчества: краткий очерк истории нотации // Музыкальное приношение: сборник статей к 125-летию со дня основания Санкт-Петербургского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова / ред.-сост. М. Серебрянников. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2008. С. 199-230.
2. **Аронова Е. И.** Графические образы музыки: культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2001. 232 с.
3. **Барсова И. А.** Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 413 с.
4. **Бражников М. В.** Древнерусская теория музыки. Л.: Искусство, 1972. 422 с.
5. **Гундорица А. А.** Современная нотография: вопросы методологии: дисс. ... к искусствоведению. Саратов, 2012. 163 с.
6. **Гусейнова З. М.** «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб.: СПбГК, 1995. 40 с.
7. **Гусейнова З. М.** Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI-XIV вв.: к проблеме дешифровки ранней формы знаменной нотации: дисс. ... к искусствоведению. Л.: ЛГК, 1982. 188 с.
8. **Гусейнова З. М.** Русские музыкальные азбуки XV-XVI вв.: учебное пособие / Санкт-Петербургская государственная консерватория, кафедра музыкальной этнографии и древнепевческого искусства. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 1999. 146 с.
9. **Гусейнова З. М.** Фитник Фёдора Крестьянина / Санкт-Петербургская государственная консерватория, кафедра музыкальной этнографии и древнепевческого искусства. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2001. 188 с.
10. **Дубинец Е. А.** Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. К.: Гамаюн, 1999. 310 с.
11. **Дудка Ф. А.** Основы нотной графики. К.: Музыка Украина, 1977. 201 с.
12. **Екимовский В. А.** Вперед, к нотации без музыки! // *Arg notandi*. Нотация в меняющемся мире: материалы Международной научной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. С. 113-124.
13. **Ерёменко К. А.** Музыка от ледникового периода до века электроники: в 2-х кн. М.: Советский композитор, 1991. Кн. 2. 282 с.
14. **Ерёменко К. А.** О несовершенстве современной системы нотации и возможных путях ее развития // Музыка и современность: сборник статей. М.: Музыка, 1969. Вып. 6. С. 403-477.
15. **Ерёменко К. А.** О перспективах развития симфонического оркестра. К.: Музыка Украина, 1974. 259 с.
16. **Карцовник В. Г.** О невменной нотации раннего Средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления: сборник научных трудов. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1986. С. 21-41.
17. **Когоутек Ц.** Техника композиции в музыке XX века / пер. с чешск. К. Н. Иванова; общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова. М.: Музыка, 1976. 358 с.
18. **Корыхалова Н. П.** Музыкально-исполнительские термины. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
19. **Металлов В. М.** Очерк истории православного церковного пения в России. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 176 с.
20. **Островский А. Л.** Очерки по методике теории музыки и сольфеджио: пособие для педагогов. Л.: Музгиз, 1954. 304 с.
21. **Ренчицкий П. Н.** Пути рационализации музыкальной грамоты. М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 128 с.
22. **Успенский Н. Д.** Древнерусское певческое искусство. М.: Советский композитор, 1971. 623 с.

THEORETICAL ASPECTS OF STUDYING MUSICAL NOTATION

Aleksandrova Antonina Sergeevna
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
ant.aleksandrova@yandex.ru

The article considers the theoretical aspects of studying musical notation. The author analyses the existing musicological conceptions regarding both the historical types of notation and modern trends in the sphere of musical writing. The paper focuses on the problems of musical notation of the XX – the beginning of the XXI century. Along with the phenomena that have arisen in the conditions of lively artistic practice, theoretical proposals for reforming musical writing are considered. Scientific value of the study involves comprehensive approach to analysing and systematizing the research material suggested by the author.

Key words and phrases: notation; modern notation; notation reforms; musical graphics; “notation without music”.

УДК 78.082.4

Дата поступления рукописи: 12.06.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.29>

В данной статье рассмотрен Концерт А-дур В. А. Моцарта (К. 622) – сочинение, отражающее процесс эволюции концерта для кларнета с оркестром в XVIII веке. В центре внимания авторов – проблема развития жанра концерта для кларнета с оркестром, его эволюции от барочных концертов И. Мольтера, раннеклассических кларнетовых концертов композиторов мангеймской школы – Я. и К. Стамицев – к зрелому классическому концерту в творчестве В. А. Моцарта. Анализируются такие аспекты развития жанра, как композиционные и драматургические особенности, технические и выразительные возможности солирующего кларнета, взаимодействие солиста и оркестра.

Ключевые слова и фразы: В. А. Моцарт; кларнет; сольный концерт; взаимодействие солиста и оркестра; классицизм; эволюция.

Злотников Дмитрий Евгеньевич

Полозова Ирина Викторовна, д. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

zlotnikov.2707@rambler.ru; i.v.pozlova@mail.ru

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА: В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Зрелый музыкальный классицизм, представленный творчеством гениальных композиторов венской классической школы, – явление, многосторонне изученное и осмысленное как отечественными, так и зарубежными исследователями. Эстетика музыкального классицизма, проблемы стиля и жанры этой эпохи неоднократно становились предметом специального изучения [3-5; 8; 9]. Вместе с тем до настоящего времени есть лакуны, требующие своего заполнения. **Актуальность** заявленной темы исследования обусловлена, прежде всего, отсутствием на настоящий момент полноценной панорамы эволюции в XVIII веке музыки для духовых инструментов и кларнета, в частности анализа концертного репертуара, специфики использования солирующих духовых инструментов, их взаимодействия с оркестровой партитурой.

В центре нашего внимания – жанр концерта для кларнета с оркестром, получивший свое становление с 1740-х годов в творчестве И. Мольтера и достигший своей кульминации в Концерте для кларнета с оркестром А-дур В. А. Моцарта (К 622). В работе впервые рассматривается процесс развития жанра кларнетового концерта во второй половине XVIII века, выявляются новаторства В. А. Моцарта в плане использования кларнета как сольного инструмента, его взаимодействия с оркестром, выявляются стилевые черты эволюции жанра, присущие позднему творчеству венского классика.

Вторая половина XVIII века – чрезвычайно важный этап в развитии инструментального концерта, результирующий многогранный процесс эволюции этого жанра. Концерт для кларнета с оркестром в XVIII столетии во многом проживает путь эволюции, схожий с процессами развития концерта для других инструментов, но вместе с тем имеет свою историю и свою специфику. Напомним, что кларнет как оркестровый и как сольный инструмент получает свое распространение со второй трети XVIII века, когда для него создаются первые концерты И. Мольтера, а затем Я. и К. Стамицев. Однако зрелые классицистские нормы этого жанра вырабатываются позже, к концу столетия. И вершиной рассматриваемого периода стал Концерт для кларнета с оркестром А-дур В. А. Моцарта.

Это сочинение, созданное композитором в 1791 г., было исполнено знаменитым венским виртуозом-кларнетистом Антоном Штадлером (1753-1812). По отзывам современников, исполнитель обладал мягким и певучим звуком, которому «не могло противостоять ни одно сердце» [11, р. 215]. А. Штадлер играл на кларнете собственного изобретения, который он в 1788 году создал совместно с другим австрийским музыкантом-кларнетистом и музыкальным мастером Теодором Лотцем. Новая конструкция инструмента, имевшая раструб,