

УДК 787.61

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА: ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Финкельштейн Ю. А.^{1, 2}

¹ Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, Москва, 115035, Россия.

² Государственная классическая академия имени Маймонида, ул. Садовническая, д. 52/45, Москва, 115035, Россия.

В статье рассматривается преобразование тембра классической гитары в музыке отечественных композиторов. На основе анализа произведений для гитары соло и в составе ансамбля композиторов нашей страны выявляются примеры экспериментов с гитарным тембром. Преобразование звука гитары используется в музыке послевоенного авангарда. Рассматриваются сочинения А. Волконского, Э. Денисова, И. Стравинского. Установлено, что приемы инструментальной игры на классической гитаре расширяются за счет нетрадиционного звукоизвлечения. Применение немзыкальных звуков является ярчайшим из современных выразительных средств и становится следующим этапом развития лексикона гитары.

Ключевые слова: классическая гитара, шестиструнная гитара, тембр, авангард, отечественная гитарная музыка, Волконский, Денисов, Стравинский.

RUSSIAN GUITAR MUSIC: TIMBRE-COLORISTIC ASPECT

Finkelshtein Yu. A.^{1, 2}

¹ The Kosygin State University of Russia, 33 Sadovnicheskaya St., build. 1, Moscow, 115035, Russian Federation.

² Maimonides State Classical Academy, 52/45Sadovnicheskaya St., Moscow, 115035, Russian Federation.

The article deals with the transformation of the timbre of classical guitar in the music of Russian composers. Based on the analysis of works for solo guitar and as part of an ensemble of composers of our country, examples of experiments with guitar timbre are identified. The transformation of the guitar sound used in the music of postwar avant-garde. The works of A. Volkonsky, E. Denisov, and I. Stravinsky are considered. It is established that the techniques of instrumental playing on the classical guitar are expanded due to non-traditional sound

production. The use of non-musical sounds is the brightest of modern means of expression and becomes the next stage in the development of the guitar lexicon.

Keywords: classical guitar, six-string guitar, timbre, avant-garde, Russian guitar music, Volkonsky, Denisov, Stravinsky.

В 50-е годы XX столетия в русле поисков новых выразительных средств происходит эмансипация звука. Композиторы стремятся создать новые способы организации музыкального материала, что приводит к экспериментам со звуком и его свойствами. «Освобожденное» звучание, краска, тембр становятся самоцелью и в ряде случаев определяют облик композиции. Возникновение темброво-колористических эффектов может объясняться новым отношением ко времени и ритму в эстетике музыкальной культуры второй половины XX века. Замедление времени, остановки, замирания, любование моментом переосмысливают, видоизменяют концепцию сочинения и направляют внимание композитора на тембр, краску звука. В силу того, что наступило время, когда тембр и звук начинают играть важную, а подчас и основополагающую роль наряду с другими факторами, происходит расширение трактовки инструментов и зоны инструментальной исполнительской практики. Все звукоизобразительные средства, рожденные в результате эксперимента, возникают для передачи особого содержания, становятся носителем определенной эстетики и связаны с образом, имеющим первостепенное значение в произведении.

Подобные явления происходят и в музыке для классической гитары, развитие которой в нашей стране имеет определенные особенности. Цель данной статьи — охарактеризовать феномен преобразования тембра применительно к отечественной музыке для классической гитары.

Отечественная школа гитарного исполнительства в начале XX века находилась в русле традиционного осмысления инструмента. После посещения Андресом Сеговией нашей страны в 1920–30-е годы начинается освоение отечественными гитаристами произведений из репертуара выдающегося испанца: сочинений Ф. Сора, Ф. Тарреги, М. Льобета, переложений музыки И. С. Баха, Р. де Визе, композиторов второй половины XIX века и современников. Обращение к классической гитаре в творчестве таких композиторов, как Б. В. Асафьев, А. М. Иванов-Крамской, В. Я. Шебалин, Н. С. Реченский, В. А. Золотарев, А. В. Мосолов стимулировало процесс развития инструмента. Благодаря значительным достижениям в области исполнительства, педагогики происходят огромные изменения в характере репертуара для классической гитары. Ее музыкальный язык постепенно обретает самостоятельный облик, основанный на применении и углублении специфических свойств.

Произведения для гитары второй половины XX века содержат ранее неизвестные приемы звукоизвлечения, уводят слушателя и исполнителя от привычных (тех, что «под рукой») звучаний, наполняют пространство сочинения современными средствами, характерными для индивидуальных композиторских стилей.

Характерно, что уже в середине 1950-х годов в Европе наблюдается тенденция использования гитары как источника нетрадиционного звукового материала. Пьер Булез в своем цикле «Молоток без мастера» (1953–1955) экспериментирует с тембровыми возможностями ансамбля, в том числе и гитары, расширяя спектр привычных средств благодаря внедрению нетрадиционного звукоизвлечения. Он использует не только звуковысотные свойства гитары, но и способность к воспроизведению необычных для того времени звучаний. Так, в зависимости от фрагмента, предлагается звукоизвлечение ногтями или подушечками, справа или слева, что, конечно, помогает добиться очень разных по тембру красочных эффектов. Сергей Матохин описывает это так: «Постоянно перебрасывая звуковые фигуры в “радикальные” крайние регистры, в виде “воздушных” пуантилистических скачков, Булез наслаждается красотой и богатством этого инструментального тембра — темпераментного и звонкого вверху и бархатно-сочного, чувственного в среднем и особенно нижнем регистрах, с легким “привкусом” фламенко, но представляет его слушателю в виде пестрого пуантилистического “калейдоскопа”, так что в быстром темпе уже невозможно точно определить: кто сыграл, но зато хорошо слышна сама краска» [1, с. 71].

Эксперименты с гитарным тембром в ансамблевых сочинениях в нашей стране возникают несколько позже, чем в Европе: образцы произведений И. Ф. Стравинского, А. М. Волконского появляются в 1950–1960-х годах только после знакомства композиторов с произведением П. Булеза. Его цикл — признанный шедевр, кладезь идей, ставший сегодня практически классикой авангарда XX века, в момент своего создания получил колоссальный резонанс в нашей стране. В творчестве советского композитора-авангардиста Андрея Волконского возникает произведение, в котором он обращается к гитаре в составе ансамбля. Это «Сюита зеркал» (1960), родившаяся как отклик композитора на «Молоток без мастера». Вокальный цикл Волконского также находится в русле особых экспериментов со звучанием. Классическая гитара в основном используется как инструмент, способный извлекать щелчок, щипок как в мелодическом, так и в гармоническом виде. К тому же гитара временами становится частью фактурного пласта, в котором проводится серия. В последнем номере в партии гитары звучат испанские мотивы, образующиеся путем мелизматического распевания некоторых интервалов серии. Композитор использует технику флажолетов, одноголосное тремо-

ло как средство пролонгирования звука, технику игры у грифа, у подставки для смены гитарного тембра.

Еще одним образцом произведения для ансамбля, включающего гитару, испытавшего влияние «Молотка...» Булеза, нам видится инструментальная версия раннего цикла Игоря Стравинского для голоса с фортепиано «Четыре русские песни» (1918–1919). Основной особенностью этой музыки является создание композитором эффекта *колокольного звона*. Эта черта была отмечена исследователями, анализирующими фортепианный вариант. Обсуждая материал, музыковеды, в том числе и Б. Асафьев, отмечают в нем наличие колокольности и ударности, свойственных русскому стилю композитора. Исследователь считает, что в вокально-инструментальных миниатюрах этого периода творчества Стравинского обнаруживаются «перезвоны», «звончатые отыгрыши в высоком регистре фортепиано», «звякающие аккорды», «ударные» интонации, вызывающие ощущение «звякания», «ковки», «лязга», «глухого стука», «щелканья» и т. п., прочно вошедшие в палитру выразительных средств «Свадебки», «Сказки о беглом солдате и черте», «Пульчинеллы» и других более поздних сочинений [2]. Рассуждая на эту тему в своей «Книге о Стравинском» (1929), он продолжает: «От сухого “безотзывного” *pizzicato* отдельного звука до звучных ударов в колокол — это обширнейшая и изобилующая градациями скала ударных интонаций, вызванных вновь к жизни в качестве элементов художественного оформления» [2, с. 132]. Асафьев обнаруживает перезвонность также в партии сопрано (например, в Хороводной «Селезень»): «...голос ведет отправную запевку, начиная ее с волнистой линии — опять “перезвон” с постепенным раскачиванием» [2, с. 128]. Характеризуя песню «Тилим-бом» музыковед пишет: «Над неизменной фигурой в басу движется “колокольная” попевка (частый набат), имеющая значение устоя. К ней примыкают другие попевки тоже с “резвонными” ритмами. Над ними все время “звонит” бубенцами верхний “голос” сопровождения, также остигатная однотоктная фигура» [2, с. 124]. Возможно, возвращаясь к данному материалу через несколько десятков лет, композитор решил воплотить звонность в других тембрах, более «лязгающих» и «бряцающих»; именно поэтому он выбрал следующий состав ансамбля — сопрано в паре с флейтой и гитара с арфой. Эту же мысль подтверждает высказывание М. Друскина, который считает, что колокольность более подчеркнута в версии 1954 года, и это, скорее всего, «...связано с введением иных тембров в музыкальную ткань» [3, с. 162]. Эффект колокольного звона создается посредством «биения» созвучий у гитары и арфы, несовпадения гармоний и метрических акцентов.

Несмотря на то, что гитара трактуется композитором в традиционном понимании, вместе с тем она вводится им в состав ансамбля как особая краска. Так, интересна трактовка партии инструмента в третьей песне (Подблюдная,

«Гуси-лебеди»), где гитара исполняет на протяжении всей миниатюры один и тот же аккорд в ритме шестнадцатых. В результате образуется остигатный диссонантный шумовой фон, в который «вплетаются» голоса остальных инструментов. Стравинский применяет гитару как ударный инструмент, используя ее «лязгающие» и «бряцающие» возможности. Большое значение в композиции также имеют и специфические свойства инструмента, а именно: яркая атака звука с последующим его затуханием, педальность, «арфовость» (наложение звуков, извлеченных на разных струнах). Таким образом, инструмент используется в традициях времени — как специфический тембр, необходимый для создания особого колорита.

Хочется вспомнить, что уже в раннем периоде Стравинский ввел гитару в состав оркестра наряду с остальными инструментами. Первым опытом обращения Стравинского к тембру шестиструнной гитары стала опера «Соловей» (1914). Момент, где звучит гитара, очень важен в драматургии оперы. Он является одним из переломных: это эпизод в третьем действии оперы, где Соловей очаровывает Смерть своим пением, и она исчезает, покидая больного императора («Печальный сад умерших»). Солирующая мелодия проходит вначале у скрипки и мандолины, затем во второй фразе вместо скрипки вступает сопрано с флейтой (мандолина продолжает поддерживать этот дуэт). Этот ансамбль звучит на фоне сопровождения — восходящих и нисходящих «волн», порученных гитаре и кларнету (в октаву). Всё вместе создает эффект волшебного «шкатулочного» звучания во многом благодаря хрупким тембрам гитары и мандолины.

Постепенно в произведениях для гитары происходит усложнение музыкального языка, встречаются образцы все более смелых экспериментов в плане звукоизвлечения, что связано с развитием исполнительства. Гитару в своем творчестве используют все представители советского авангарда (Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Шнитке, А. Волконский), внедряя черты индивидуальных стилей в гитарную музыку. Так, в Концерте для виолончели с оркестром (1972) Эдисона Денисова звучит электрогитара в составе оркестра. Преобразование натурального тембра инструмента можно встретить в Сонате для гитары с флейтой (1977): Денисов использует прием, воссоздающий эффект звучания малого барабана, путем перекрещивания струн. Любопытно, но в Сонате для гитары соло (1981) композитор применяет исключительно традиционное звучание инструмента. Однако в своем Концерте для гитары с оркестром (1991) он вплотную подходит к работе с гитарным тембром. Темброколорит выступает и как темообразующий, и, следовательно, формообразующий фактор в Концерте: «Выбор солирующего инструмента, его тембр, регистр, колористические возможности оказывают воздействие не только на общую атмосферу каждого концерта, но и на масштаб сочине-

ния, состав оркестра, его драматургический профиль» [4, с. 29]. Композитор не использует типичные приемы и клише гитарной игры; он внедряет в гитарную технику свой индивидуальный стиль и диссонантный язык современной музыки. В творчестве Денисова классическая гитара представлена инструментом, обладающим почти универсальными возможностями, хотя и специфическими по своей природе. Ее тембр и строй становятся звеньями, определившими жанровую концепцию произведения, образность и драматургию, тип тематизма, приемы развития и, безусловно, весь ряд выразительных средств и приемов исполнения.

С особым мастерством гитарный тембр используется, конечно, в музыке композиторов, обладающих искусством игры на этом инструменте. В их творчестве можно обнаружить наиболее смелые эксперименты со звуком. Так, в числе первых хочется упомянуть Никиту Кошкина, свободно обращающегося с инструментом в силу многолетней исполнительской практики. В начале творческого пути Кошкин был увлечен идеей использования дополнительных приемов звукоподражания, которые можно было воплотить с помощью гитары. Так появляются пьеса «Дождь» (1974), сюита «Игрушки принца» (1979), «Пьеса с часами» (1980), вариации «Фарфоровая башня» (1981), сюита «Эльфы» (1984) и многие другие композиции, в которых автор, кроме традиционного звучания, использует специфические гитарные звукоизобразительные приемы, как апробированные предыдущей гитарной практикой, так и найденные им самим. Например, в сюите «Игрушки принца» возникает целый комплекс звукоокрасочных средств. Среди них такие, как «лязганье» струн; постукивание пальцами по корпусу гитары; «клатцанье» струной без точной звуковысотности; «защипывание» струн пальцами левой руки над грифом; ногтевое *glissando* правой рукой, создающее эффект вибрирующего звучания индийского ситара; удар ногтем пальца по подставке; постукивание ногтями пальцев правой руки по обечайке гитары (имитация стука конских копыт), и многие другие. В «Пьесе с часами» композитор использует «приготовленную» гитару — он применяет поролон, спички и пробку, особым образом прикрепленные на грифе для создания эффекта боя часов. В пьесе «Дождь» посредством особого звукоизвлечения композитор «рисует» первые крупные капли дождя, разбивающиеся о землю, гром, массы воды, низвергающиеся с небес.

Несмотря на тихий и быстрозатухающий звук гитары композитор может значительно усилить его, применив прием *pizzicato* Бартока — разновидность пиццикато, в результате которого образуется особо интенсивный звук, щелчок (при этом струна оттягивается резко вертикально и затем опускается, ударяя по грифу инструмента). Прием назван в честь композитора Б. Бартока, который применил его в своем Четвертом струнном

квартете (1928). Один из самых эффектных примеров употребления этого ресурса в отечественной гитарной музыке — кульминация «Ашер-вальса» (1984) Никиты Кошкина. *Pizzicato* Бартока в сочетании с другими приемами — глиссандо, *pizzicato* Бартока на двух струнах, расгеадо, игра у поставки — использует А. Щетинский в кульминации цикла «Три эскиза в четвертитонах для двух гитар» (1992). Другим способом усиления гитарного звука становится прием расгеадо, при котором задействуются все струны гитары. С помощью звукоизобразительности возможно достижение тихой кульминации: например, в финале обработки Сергея Руднева «Липа вековая» пронзительно звучит основная мелодия песни, изложенная аккордами тремоляndo на *pianissimo*, подражая тихому далекому голосу балалайки. Видоизменив тембр гитары, Елена Поплянова подчеркивает начало нового раздела — тему фугато Первой части своей Сонаты для гитары соло она проводит гитарным *pizzicato*. Таким образом, звукоизобразительность принимает на себя формообразующую функцию.

В заключение отметим, что во второй половине XX столетия приемы инструментальной игры на классической гитаре расширяются за счет нетрадиционного звукоизвлечения. Наряду с тем, что в музыке западных авангардистов второй половины XX века появляются сольные произведения для классической гитары, для которых характерна смелая интерпретация возможностей инструмента (композиции Р. Смит-Бриндла, Х. В. Хенце, Л. Берио, А. Хинастеры, П. Вакса, Т. Мюрая), в музыке отечественных профессиональных композиторов преобразование тембра классической гитары встречается несколько реже. В опусах композиторов отечественного авангарда преобразование звука в гитарной музыке, как правило, связано с программой произведения и используется в кульминационных разделах для усиления динамического или драматургического эффектов. Чаше гитарный тембр трактуется как особая краска. Как вариант преобразованного звука гитары применяется электрогитара (Денисов, Шнитке).

Звукоизобразительность в гитарной музыке стала следующим этапом преобразования музыкального языка инструмента, естественно вписавшегося в его лексикон в силу особенностей строя. Особой свободой в отношении звука отличаются опусы композиторов, владеющих искусством игры на инструменте, как в русской, так и западноевропейской музыке (Кошкин, Поплянова, Рак, Брауэр, Дьенс, Богданович, Пасечный).

Применение нетрадиционного звукоизвлечения является настолько ярким визуальным приемом, что балансирует на грани эпатажа аудитории. Так, неожиданное возникновение в руках гитариста металлических, стеклянных предметов, скользящих по струне, скрежет ногтями по струне, речитативы, произносимые музыкантом, постукивания по инструменту различной интен-

сивности приближают исполнение к перформансу, вызывая аналогии с инструментальным театром.

Преобразование звука в гитарной музыке является чрезвычайно интересным явлением, объединяющим целый корпус композиций для классической гитары соло и в составе инструментального ансамбля. Использование тембровой колористики в этих произведениях определяется степенью мастерства композитора, его фантазией, особенностями его стиля, музыкального языка и его представлениями о возможностях инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матохин С. Н. Специфика использования колорита гитарного тембра в камерном цикле Пьера Булеза «Молоток без мастера» // Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика, практика: мат-лы Первой межвуз. науч.-практ. конф. 15 апреля 2019 / ред.-сост. Ю. А. Финкельштейн. М.: Академия им. Маймонида, РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. С. 69–73.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Игорь Глебов [псевд.]. Л.: Тритон, 1929. 398 с.
3. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Изд. 3-е. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
4. Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): дисс. ... канд. искусствоведения. СПб. 2011. 184 с.

REFERENCES

1. Matoxin S. N. Specifika ispol'zovaniya kolorita gitarnogo tembra v kamernom cikle P`era Buleza «Molotok bez мастера» // Strunny`e instrumenty`: ispolnitel`stvo, repertuar, pedagogika, praktika: mat-ly` Pervoj mezhvuz. nauch.-prakt. konf. 15 aprelya 2019 / red.-sost. Yu. A. Finkel`shtejn. M.: Akademiya im. Majmonida, RGU im. A. N. Kosy`gina, 2019. S. 69–73.
2. Asaf`ev B. V. Kniga o Stravinskom / Igor` Glebov [psevd.]. L.: Triton, 1929. 398 s.
3. Druskin M. Igor` Stravinskij. Lichnost`, tvorchestvo, vzglyady`. Issledovanie. Izd. 3-e. L.: Sov. kompozitor, 1982. 208 s.
4. Manafova M. M. Tembrokoloristicheskie svoystva orkestrovoj tkani v muzy`ke vtoroj poloviny` XX veka (na primere tvorchestva E`. Denisova): diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2011. 184 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Финкельштейн Ю. А. — канд. искусствоведения, доц.; ula_df@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Finkelshtein Yu. A. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; ula_df@mail.ru