

Научная статья
УДК 78.02
DOI: 10.36871/hon.202601162

ОСОБЕННОСТИ НОТАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКЕ

Валентина Анатольевна Кудашова

Магнитогорская государственная консерватория (академия)
имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, улица Грязнова, 22
vakckrip@mail.ru, ORCID: 0000-0003-2183-5376

Статья посвящена особенностям нотного письма в скрипичных сочинениях зарубежных и отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI столетия. Нотация в современной скрипичной музыке отражает как спектр традиционных символов, так и новых знаковых форм, связанных с особенностями композиторского почерка и техниками письма. Проблема соотношения нотной записи и композиционных техник, включающих нетрадиционные исполнительские приемы, является одной из насущных в современном композиторском творчестве и исполнительском искусстве, так как тенденция расширения форм фиксации скрипичного текста во многом связана с индивидуальной авторской символикой, которая отражает специфику конкретной композиционной техники письма. Современный автор вводит новые символы, тот графический эквивалент, который смог бы передать основную идею и образно-художественную сферу сочинения. Реализация новых звуковых эффектов, воплощающихся с помощью нетрадиционных приемов игры, также способствует расширению графических символов в скрипичных партитурах. Некоторые композиторы совсем отходят от традиционных форм фиксации нотной записи и создают особую графику письма, которая требует отдельных авторских комментариев. В связи с этим возникает обилие индивидуальных решений в сфере нотного письма, расшифровка которых требует от исполнителя дополнительных знаний в области современной нотации.

Ключевые слова: скрипичные сочинения, партитура, нотация, графика, нетрадиционные исполнительские приемы

Для цитирования: *Кудашова А. В.* Особенности нотации в современной скрипичной музыке // *Художественное образование и наука.* 2026. № 1 (46). С. 162–171. <https://doi.org/10.36871/hon.202601162>

Original article

NOTATION IN CONTEMPORARY VIOLIN MUSIC

Valentina A. Kudashova

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation
vakckrip@mail.ru, ORCID: 0000-0003-2183-5376

This article explores the specifics of musical notation in violin works by foreign and Russian composers from the second half of the XXth and early XIXst centuries. The notation used in contemporary violin music reflects the full range of traditional symbols, as well as new iconic

forms associated with the composer's style and writing techniques. The relationship between musical notation and compositional techniques, including non-traditional performance techniques, is a pressing issue in contemporary composition and performance art. The trend of expanding the range of notational forms for violin music is largely linked to individual composer's symbols, reflecting the specifics of particular compositional writing technique. Contemporary composers introduce new symbols, graphic equivalents that can convey the main idea, as well as the figurative and artistic scope of a work. The implementation of new sound effects, realised through non-traditional playing techniques, also contributes to the expansion of graphic symbols in violin scores. Some composers completely depart from traditional forms of notation and create unique graphic notation that requires individual commentary. Consequently, there is an abundance of unique solutions in the realm of musical notation, deciphering which necessitates supplementary knowledge of modern notation from the performer.

Keywords: violin compositions, scores, notation, graphics, non-traditional performance techniques

For citation: Kudashova V. A. Notation in Contemporary Violin Music. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 162–171. <https://doi.org/10.36871/hon.202601162> (In Russian)

Современная скрипичная музыка второй половины XX — первой четверти XXI столетий полна экспериментов как в области средств выразительности, так и в формах фиксации нотного текста. Если до XX века еще можно говорить о преимуществе стабильных традиционных способов нотной записи скрипичных текстов, то начиная со второй половины XX столетия большая часть сочинений воплощены в новых системах нотации. В первую очередь это связано с усложнением музыкального языка, обновлением образно-художественного содержания современных скрипичных произведений, а также смелыми новаторскими решениями как в композиторских техниках письма, так и тембровых возможностях инструмента.

Современный композитор в поисках новых звуковых реалий включает в музыкальный текст различного рода призвуки, шумы и скрипы. Которые воплощаются с помощью новых исполнительских техник игры, таких как игра смычком по корпусу инструмента, за подставкой, за порожком, по колкам, удары по деке, *pizzicato* с сильными ударами струн по грифу и т. д. Это привело к модификациям и расширению традиционных способов игры на скрипке и введению уникальных, ранее не применявшихся (нетрадиционных) приемов выразительности, для обозначения которых потребовались новые графические символы.

Перед исполнителем встала задача не только освоения новых приемов игры на инструменте, но и изучения индивидуальных композиторских обозначений. Многие современные скрипичные опусы стали включать подробные авторские пояснения к исполнению различных исполнительских приемов и символов как в начале партитуры, так

и в нотном тексте. Чтение с листа современных сочинений стало затруднительным без предварительного изучения индивидуальной композиторской нетрадиционной символики. В связи с этим на сегодняшний день вопросы нотации являются одними из самых актуальных как для музыковедов, так и для скрипачей-исполнителей.

Не случайно этому вопросу посвящены многочисленные труды зарубежных ученых Э. Брауна, Э. Каркошки, К. Стоуна и др. А также работы отечественных исследователей Е. Дубинец, В. Екимовского, М. Катунян, Ц. Когоутека, А. Кузьмина, О. Лосевой, М. Переверзевой, Г. Супоневой, Ю. Холопова и многих других, в которых даются примеры современных знаков, их систематизация и обозначаются проблемы современной нотации.

Вместе с тем все еще недостаточно освещено претворение устоявшихся новейших форм нотации в скрипичных сочинениях второй половины XX – начала XXI века. В этой связи в статье будут рассмотрены знаки нотации, которые вошли в обиход и применяются в скрипичном творчестве зарубежных и отечественных композиторов.

Графическое изображение звука, как и кодирование информации всего музыкального текста сочинения, во многом связано с композиторской техникой письма, с помощью которой оно создано. Во второй половине XX столетия поиски оригинальных звуко-тембровых решений нашли выражение в многообразных техниках — в сонорике¹,

¹ Сонорика (от. лат. «*sono*» — звучать, звенеть) — техника современной музыкальной композиции, оперирующая тембровзвучностями.

микрохроматике², алеаторике³ и др. Как отмечает М. Катунян, «тип нотации отражает тип мышления. ...какова композиция, такова и нотация» [2, 66]. Музыковед определяет два направления развития современной нотации, которые соответствуют принципам мышления: аналитизм и синкретизм.

При аналитическом типе нотации с высокой точностью сохраняется текст, и работа ведется над отдельными параметрами: высотой, длительностью, тембром и атакой (артикуляцией). Такую детализированную нотацию чаще применяют композиторы в сериализме, микрохроматике, ограниченной алеаторике. Синкретический тип нотации больше свойственен сочинениям, созданным с помощью неограниченной алеаторики и электронной музыки.

В скрипичных сочинениях с первым типом нотации, композиторские эксперименты концентрируются вокруг основных аспектов характеристики звука: высотной и тембросочасной.

² Микрохроматика (от греч. *mikros* — маленький, слабый и *chroma* — цвет, окраска, оттенок) — звуковая система, применяющая интервалы меньше полутона.

³ Алеаторика («*alea*») — в переводе с латинского означает игральная кость, жребий, случайность.

Так, поиск оригинальных звуковых эффектов стимулирует современных авторов к более глубокому проникновению в пространство скрипичного звука путем его расщепления на микрочастицы. Акустическая природа скрипки, ее возможность изменения высоты звука на трететон ($\frac{1}{3}$ тона), четвертитон ($\frac{1}{4}$ тона), шеститон, двенадцатитон и их производные в условиях микротоновой музыки оказалась более универсальной в отличие от темперированных музыкальных инструментов. «Чувствительность» скрипки к освоению микроинтервалики приводит к обогащению ее тембровой палитры специфическими фоническими обертонами.

В скрипичных партитурах микротоновая высота звука чаще фиксируется в традиционной пятилинейной системе с помощью специальных знаков: четвертитоновых бемолей и диезов. Такие обозначения микротемперации применяют в скрипичных сочинениях многие композиторы, в том числе Э. Денисов в *Lento* Второй части Сонаты для скрипки соло (1978). Для создания утонченности и рафинированности звучания скрипки в лирическом центре произведения автор применяет микроинтервалы в условиях горизонтального мелодического соединения.

Нотный пример 1
Э. Денисов. Соната для скрипки соло (1978).
Вторая часть *Lento*



Движение по четвертитонам стирает границы между тонами и на слух воспринимается как фонизм звучностей в отличие от традиционного секундового интонирования, в связи с этим голос скрипки обретает «призрачное» звучание, создается образ изысканной лирики, света и красоты.

Вышеприведенные знаки четвертитоновых бемолей и диезов в современных скрипичных сочинениях представляют собой уже вполне традиционную запись микроинтервалов.

Подобные знаки микрохроматики встречаются в Лирической поэме «*Anahit*» («Анахит» 1965) для скрипки и 18 инструментов ансамбля итальянского композитора Дж. Шельси. Для обострения сонорного эффекта «меняющегося» тона автор добавляет исполнительские приемы *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*.

Микрохроматические линии в результате приобретают призрачный колорит, погружая слушателя в спокойную медитативную музыку с фоническими обертоновыми изменениями звука. Это происходит также в *Andante* Концерта для скрипки и оркестра (1976) К. Пендерецкого, где фонизм микроинтервальных звучностей создает повышенный уровень диссонантности тембросонорного фона всего музыкального текста. Микроинтервалы обостряют экспрессию звучания скрипки в «Посвящении Паганини» для скрипки соло А. Шнитке (1982), в Первой части Сонаты № 1 для скрипки соло Д. Кривицкого (1980, ц. 50) и многих других.

В сонорных сочинениях, в которых полем для экспериментов становится скрипичный тембр, тембровый колорит звукоподража-

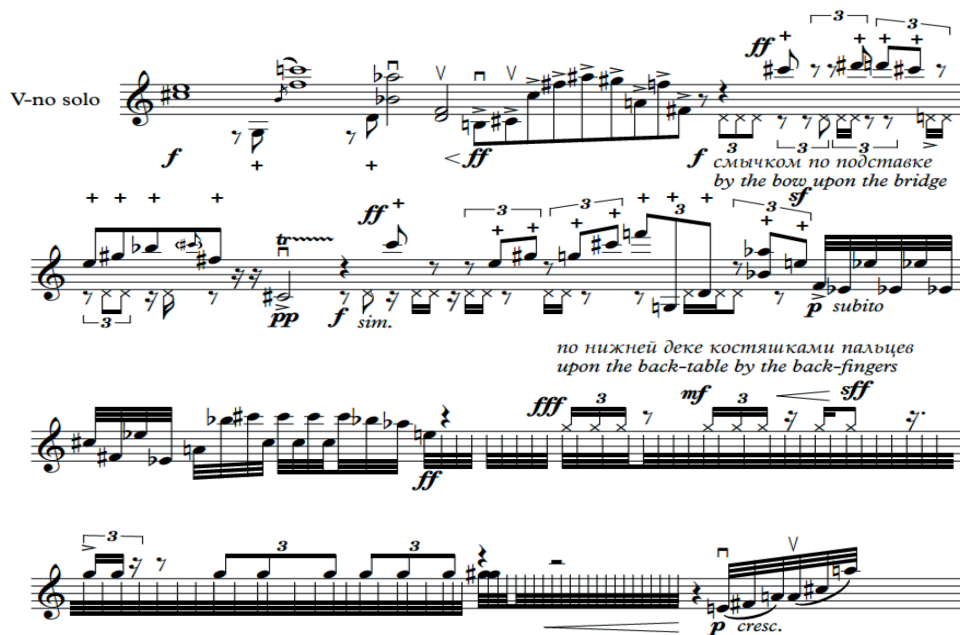
тельных и звукоизобразительных исполнительских приемов обогащается различного рода звенящими, свистящими, шуршащими звуковыми эффектами. В этой связи значительное число нововведений в области нотации связано с появлением экстравагантных приемов игры, ранее не применяющихся.

Особенности нотной записи «Партиты-завещания для скрипки соло» (1993) М. Коллонтай связаны с поиском темброво-сонорных эффектов для воплощения образно-художественного содержания одной из частей программного произведения «Час казни». Для воплощения звукового эффекта «стука» как «отсчета времени» автор вводит удары смычком по подставке, а также по нижней деке инструмента костяшками пальцев. Для обозначения данных нетрадиционных приемов автор применяет необходимые графические знаки, а также представляет в нотном тексте комментарии, каким способом необходимо исполнять данные приемы.

ственного содержания одной из частей программного произведения «Час казни». Для воплощения звукового эффекта «стука» как «отсчета времени» автор вводит удары смычком по подставке, а также по нижней деке инструмента костяшками пальцев. Для обозначения данных нетрадиционных приемов автор применяет необходимые графические знаки, а также представляет в нотном тексте комментарии, каким способом необходимо исполнять данные приемы.

Нотный пример 2

М. Коллонтай. «Партита-завещание» для скрипки соло (1993).
«Час казни»

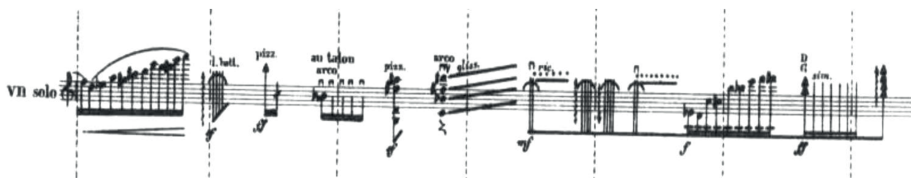


В Каприччио для скрипки и оркестра (1967) польский композитор К. Пендерецкий применяет индивидуальные графические символы для обозначения нетрадиционных приемов игры, таких как игра на подставке, за подставкой по четырем струнам, на

грифе, *glissando* по четырем струнам, игра предельно высоких звуков. Наивысшие звуки обозначаются в партитуре стрелками, игра за подставкой и количество струн изображено в виде вертикальных линий с полукруглой скобкой сверху.

Нотный пример 3

К. Пендерецкий. Каприччио для скрипки и оркестра (1967).
Фрагмент ц. 32



Создаются современные скрипичные сочинения, целиком основанные на «пафосных»

нетрадиционных исполнительских приемах, например Токкатина для скрипки соло (1986)

Х. Лахенмана. Данное произведение можно назвать энциклопедией новых экспериментов со звуком. Сочинение включает широкий спектр шумовых и ударных эффектов. Вся музыкальная ткань соткана из тончайших тембровых красок — звонкого стука (удары винтом и *pizzicato* ногтем), беззвучного шороха (игра смычком у завитка инструмента), металлического свиста (*pizzicato fluido*), легкого пальцевого прикосновения (*flautando* — от ит. «беззвучно»). Для обозначения данных

приемов композитор прибегает к нетрадиционной нотации: «бридж-ключ» — места прикосновения смычка к конструкции инструмента; ноты с прямоугольной головкой — удары винтом; ноты с крестиком — приблизительная высота в этой игровой зоне; ноты штилем вверх — исполняет правая рука; ноты штилем вниз — левая. Истолкование авторского текста и звуковоспроизведение данных приемов во многом зависит от индивидуальной трактовки исполнителя.

Нотный пример 4

Х. Лахенман. Токката для скрипки соло (1986)

В пьесе Е. Рыковой «Марионетка» для сольной скрипки с усилением (2014) сочетание музыки и сценических движений способствует индивидуализации авторской нотной записи. Композитор прописывает в нотном тексте словесные комментарии театрализо-

ванных действий, которые должен выполнить исполнитель. А нетрадиционный прием игры «*col legno tratto*» — половина «*col legno*» автор обозначает вертикальным прямоугольником, закрашенным наполовину с дополнением «*arco & legno*».

Нотный пример 5

Е. Рыкова. «Марионетка» для скрипки с усилением (2014)

Воспроизведение данного исполнительского приема часто сопровождается движением дровца смычка вдоль струны, в этой связи появляются шумовые *glissando c flagioletto*.

Расширяют графическую символику сонорных скрипичных партитур нетрадиционные приемы игры, которые задействуют периферийные возможности скрипки. Для

достижения шумового тембра скрипки, композиторы используют выразительные возможности неигровых в традиционном понимании частей скрипки: струнодержателя (подгрифника), колков, подбородника, подставки, обечайки, деки. При трении корпуса или частей инструмента волосом смычка возникают негармонические обертоновые при-

звуки. Они ассоциируются с музыкальным идиофоном, источником звука которого является сам корпус или его часть.

Нотация современных композиций, основанных на вышеуказанных нетрадиционных способах звукоизвлечения на струнно-смычковых инструментах, может представлять собой вторую форму письма — синкретический тип нотации.

Как пример приведем *Capriccio-I* (Каприччио-I) для скрипки соло (2009) рос-

сийского композитора Г. Дорохова, где автор применяет игру на различных частях скрипки, графически обозначая их в обновленной нотолинейной системе. В данном случае речь идет не об обычных тембрах инструмента, а о сонорном параметре звука, о шумовых призвуках скрипичного тембра. В разделе *Lento* игра смычком по верхней деке, на подставке, подгрифнике инструмента воспроизводит «неизвестные» шумовые голоса скрипки.

Нотный пример 6

Г. Дорохов. *Capriccio-I* (Каприччио-I) для скрипки соло (2009)

Второй тип нотации (синкретический) ярко представлен в алеаторике, где взаимодействие случайности и закономерности во многом изначально связано с нотной записью, которая допускает вариативность и мобильность. Вариативность элементов музыкального текста предполагает индивидуализацию эстетики нотного письма. По словам А. Р. Кузьмина, «XX век возвел нотацию в степень дополнительных выразительных средств музыки» [3, 3]. Обращение современных композиторов к неограниченной и ограниченной алеаторике нередко приводит к индивидуализации нотного письма.

Так, скрипичное произведение, основанное на неограниченной алеаторике, связано с нерегламентированной импровизацией, где для воплощения определенных звуковых сфер композиторы вынуждены находить особые индивидуальные графические знаки, которые могли бы в полной мере передать их намерения. Такие обозначения могут напоминать геометрические фигуры, графику, приближающие нотное письмо к живописи абстрактного искусства, которые требуют специальной авторской расшифровки.

Например, графическая партитура Концерта для скрипки с оркестром № 1 (1961) Б. Шеффера лишена нотных станков 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 «прочтения» им нотного и музыкального текста. При этом скрипичная импровизация, развертывающаяся в реальном времени, позволяет каждый раз по-разному реализовать графический текст. В партитуре Скрипичного концерта автор дает подробные пояснения графических знаков на шести страницах.

Ограниченная алеаторика представляет собой фрагментарное введение «свободных построений» в музыкальный текст композиции. При этом область «случайности» может затрагивать параметры композиции и музыкального языка — гармонию, фактуру, ритм, а также выразительные свойства звука — высоту, длительность, способы звукоизвлечения, тембр, артикуляцию, динамику и др. Современные композиторы прибегают к выразительным возможностям различных типов ограниченной алеаторики. По классификации Л. С. Дьячковой, их образуют высотная, ритмическая и временная, мелодическая и тематическая, а также алеаторика исполнительских приемов и творческого процесса [1, 132].

Нотный пример 7

Б. Шеффер. Концерт для скрипки с оркестром № 1 (1961).
I часть

The image shows two staves of musical notation for Violin Solo. The top staff is marked 'Vlno solo' and 'C M V' (Cello, Medium, Violin). It features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'inquieto'. The score includes various rhythmic markings such as 'L' (long), 'p' (piano), and 'T' (trill). There are also some unusual symbols like 'AS' and 'ms'. The bottom staff is also marked 'Vlno solo' and 'C M V'. It includes markings like 'L', 'p', 'AL', 'E', and 'p'. Both staves have measure numbers ranging from 78 to 101, with some measures grouped together (e.g., 68 60, 72 64, 100 60).

В скрипичных сочинениях с элементами ритмической алеаторики возникают ноты и паузы без точно фиксированных длительностей, что направлено на создание определенных эффектов или отображение той или иной образно-художественной сферы. Например, в «Монодии (по прочтении Еврипида)» для скрипки соло С. Слонимского (1984) применяются «ритмические невмы»

для передачи тонких эмоциональных состояний человека. В партитуре авторские указания для исполнителя содержат условное графическое обозначение длительностей нот и пауз: долгая, полудолгая, короткая, быстрая, очень быстрая и т. д. В скрипичной партитуре, композитор дает подробное описание графических символов, используемых в нотном тексте.

Нотный пример 8

С. Слонимский. «Монодия (по прочтении Еврипида)»
для скрипки соло (1984)

The image shows three staves of musical notation for Violin Solo. The top staff is marked 'V-no' and 'a piacere'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'a piacere'. The score includes various rhythmic markings such as 'f' (forte), 'espr.' (espressivo), and 'v' (accent). There are also some unusual symbols like 'b' and 'b-'. The middle and bottom staves continue the notation with similar markings and symbols. The score includes various rhythmic markings such as 'v' (accent), 'b' (flat), and 'b-' (flat with a dash). The notation is highly rhythmic and expressive.

Такие вольно ритмизованные микрохроматические мотивы впечатляют своей звуковой энергией и воплощают внутренние противоречия личности.

Особый интерес представляет Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра (1966) А. Шнитке. Для воплощения идеи и тембродраматургической сюжетной линии сочинения, в основе которой лежат «Страсти Христовы», А. Шнитке применяет *ритмическую* алеаторику. *Ритмическая* алеаторика в данном сочинении предполагает мобильность

знаков рисунков в заданном времени. Нотографически это представлено в виде точно фиксированных квадратов, звуки внутри которых исполняются свободно, но протяженность звучания должна соответствовать указанной длительности ноты над квадратом.

При временной алеаторике протяженность сольных партий с алеаторическими построениями или всего скрипичного сочинения может варьироваться в зависимости от избранного исполнителем темпа. В нотном тексте современные композиторы указыва-

ют, что музыкальный материал излагается вне метра, без тактовых черт и без указания

времени звучания музыки или ее молчания (паузы).

Нотный пример 9

А. Шнитке. Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра (1966).

Фрагмент ц. 4

С помощью бестактовых форм целого сочинения или его отдельных разделов современные композиторы создают определенный звуковой мир «времени-пространства» сочинения.

Образцом воплощения свободного музицирования посредством временной алеаторики является Концерт для скрипки с оркестром (1977) Э. Денисова. Как отмечает сам автор, «вся первая часть написана для скрипки без тактовых черт, и скрипка, таким образом, как бы может входить в общую структуру достаточно свободно, *quasi*-импровизируя» [5, 242]. Подобным примером бестактовых форм может послужить вторая часть «Вариации на две народные темы» Сонаты для двух скрипок (1958) Э. Денисова.

Нередко в скрипичные произведения с элементами ограниченной алеаторики композиторы вводят в музыкальный текст «свободные» фрагменты *ad libitum*. Для обозначения таких импровизационных *glissando* в сочинениях с элементами мелодической алеаторики современные авторы применяют волнообразные линии в нотном тексте. Как отмечает Г. И. Супонева, «обозначение мелодической линии напоминает график,

а нотная запись в целом — схему импровизации» [4, 41].

Так, во фрагменте Концерта для скрипки с оркестром «*Offertorium*» (1980/1982/1986) С. Губайдулина применяет названный вид техники (ц. 28) для создания сонорного шумового эффекта. Быстрое движение произвольных глиссандирующих звуков отображается в партитуре графическим способом в виде волнообразной по траектории движения линии.

Особая колористическая краска в звучании скрипки возникает при интервальном (на двух струнах) *glissando* по натуральным флажолетам (*d; a*) в свободном метроритме. При этом ритмический рисунок указан только для организации динамики.

А. Шнитке в партитуре Сонаты № 2 для скрипки и фортепиано (1968) движение *glissando* изображает графическим рисунком, при этом автор предполагает свободную организацию мелодической линии, обозначая лишь опорные точки в партии скрипки.

В связи с этим возникает тембровый контраст между точно настроенным ударным инструментом и *quasi*-импровизационным струнным. Нерегламентированное мелоди-

4. Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: Творческий процесс как экология жизни. М. : РАМ им. Гнесиных, 1993. 112 с.
5. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : по материалам бесед. М. : Композитор, 1998. 465 с.

REFERENCES

1. Dyachkova L. S. *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in XXth-century Music : study guide]. Moscow, 2003. 296 p. (In Russian)
2. Katunyan M. I. New Sound and Notation. *Tsenova V. S. (ed.) Teoriya sovremennoi kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Moscow, 2007. P. 50–70. (In Russian)
3. Kuzmin A. R. *Notatsiya v muzyke XX veka* [Notation in XXth-century Music]. Chelyabinsk, 2010. 100 p. (In Russian)
4. Suponeva G. I., Drozdetskaya N. K. *Problemy notatsii v muzyke XX veka. John Cage: Tvorcheskii protsess kak ekologiya zhizni* [Problems of Notation in XXth-century Music. John Cage: Creative Process as the Ecology of Life]. Moscow, 1993. 112 p. (In Russian)
5. Shulgin D. I. *Priznanie Edisona Denisova, po materialam besed* [Confession of Edison Denisov, Based on Interviews]. Moscow, 1998. 465 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Кудашова В. А. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов.

Information about the author:

Kudashova V. A. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments.

Статья поступила в редакцию 22 сентября 2025 года; одобрена после рецензирования 21 октября 2025 года; принята к публикации 24 октября 2025 года.

The article was submitted September 22, 2025; approved after reviewing October 21, 2025; accepted for publication October 24, 2025.