

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

На правах рукописи

Великовская Ирина Валериевна

СОЧИНЕНИЯ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ  
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ:  
ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ,  
КОМПОЗИЦИИ И ТРАКТОВКИ ИНСТРУМЕНТА

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
доктор искусствоведения,  
профессор В. Н.Холопова

Москва 2013

## Содержание

Введение.....	5
Глава 1. Философские концепции в творчестве Губайдулиной.....	14
1.1. Диалог Восток — Запад в философии музыки Губайдулиной.....	14
1.2. Идея противоположностей как универсальная основа философского мышления.....	20
1.3. Смысл человеческого существования.....	25
1.4. Восприятие веры: путь к универсализму.....	31
1.5. Идея первичности звука как природной основы музыки.....	34
1.6. Сравнение с философскими концепциями композиторов из ближайшего окружения Губайдулиной (Шнитке, Денисов, Суслин).....	37
1.6.1. Губайдулина и Шнитке.....	38
1.6.2. Губайдулина — Суслин.....	42
1.6.3. Губайдулина — Денисов.....	44
Глава 2. Проблемы музыкального содержания и композиции в произведениях для виолончели.....	50
2.1. Общие закономерности музыкального содержания.....	50
2.2. Общие закономерности музыкальной композиции.....	54
2.3. Анализ музыкального содержания и композиции в конкретных произведениях.....	57
2.3.1. «Detto-II».....	57
2.3.2. 10 этюдов.....	65
2.3.3. «In croce».....	83
2.3.4. «Радуйся!».....	90
2.3.5. «Семь слов».....	101
2.3.6. «Из Часослова».....	115
2.3.7. «И: Празднество в разгаре».....	127
2.3.8. «Quaternion».....	136
2.3.9. «Sonnengesang».....	144

2.3.10.	«Мираж: Танцующее солнце».....	155
2.3.11.	«У края пропасти».....	160
2.3.12.	«Ravvedimento».....	166
Глава 3. Новаторская трактовка смысловой функции и исполнительской техники виолончели.....		177
3.1.	Развитие трактовки виолончели в истории музыки.....	177
3.1.1.	Трактовка виолончели в музыке XVIII века.....	177
3.1.2.	Трактовка виолончели в музыке XIX века .....	178
3.1.3.	Трактовка виолончели в XX веке .....	180
3.2.	Смысл звука. Виолончель в творчестве Губайдулиной .....	187
3.2.1.	Сочетание традиций и новаторства.....	187
3.2.2.	Акустическая природа звука как основа интонационного строя сочинения Губайдулиной и интерес к низкому регистру.....	187
3.2.3.	Тембр как персонифицированный голос инструмента. Виолончель как главный герой сочинения. ....	190
3.2.4.	Роль исполнителей в творческом процессе Губайдулиной. Исполнители-виолончелисты — заказчики сочинений. ....	192
3.3.	Эволюция трактовки виолончели в творчестве Губайдулиной.....	197
3.3.1.	1-я группа («Detto-II», 10 этюдов): исследование возможностей виолончели и изобретение новых приемов звукоизвлечения, формирование собственной выразительно-смысловой функции виолончели. ....	197
3.3.2.	2-я группа («In croce», «Радуйся!», «Семь слов»): формирование развитой системы музыкальной символики.....	199
3.3.3.	3-я группа («Из Часослова», «И: Празднество в разгаре», «Quaternion», «Sonnengesang»): масштабные эстетико-философские концепции.	
200		
3.3.4.	4-я группа («Мираж: Танцующее солнце», «У края пропасти», «Ravvedimento» и его версия «Repentance»): «новая простота». ....	201

3.4. Сравнение с виолончельными сочинениями Шнитке, Денисова и Суслина .....	202
Заключение .....	208
Библиография. ....	212

## Введение.

### Общая характеристика работы.

#### Актуальность темы диссертации.

Имя Софии Губайдулиной (1931) уже давно вписано в историю мировой музыкальной культуры, ее сочинения исполняются лучшими музыкантами в крупнейших концертных залах. При этом композитор по-прежнему ведет активную творческую жизнь, продолжая поиски новых музыкальных идей и смыслов и не переставая удивлять слушателей новизной звучания своих сочинений. Одним из любимейших инструментов Губайдулиной была и остается виолончель, а виолончельная музыка составляет значительную долю в творческом наследии композитора. Регулярно обращаясь к этому инструменту с 1972 года, Губайдулина к 2013 году создала 14 сочинений для солирующей виолончели, а также несколько камерных ансамблей с ее участием. Стимулировали ее обращение к этому инструменту такие выдающиеся виолончелисты как М. Ростропович, Д. Герингас, И. Монигетти, В. Тонха, Н. Гутман, Н. Шаховская.

Изучение творчества Губайдулиной является неотъемлемым элементом современного музыкального образования. Периодически появляются отечественные и зарубежные теоретические работы, посвященные сочинениям композитора. Однако виолончельная музыка Губайдулиной до сих пор не становилась объектом отдельного исследования ни за рубежом, ни в нашей стране.

Предметом исследования является комплекс сочинений Губайдулиной, включающих виолончель (виолончели) в качестве солиста — пьесы, концерты, ансамбли. Виолончельные сочинения рассматриваются с разных точек зрения: анализируются философские идеи и концепции, лежащие в основе авторского замысла, приводится подробный музыкальный анализ каждого произведения, выявляются особенности трактовки инструмента.

В качестве материала исследования привлекаются печатные издания, автографы вариантов отдельных сочинений, аудио- и видеозаписи.

Цели и задачи работы. Целью работы является создание комплексной характеристики виолончельного творчества Губайдулиной. Этим обусловлены основные задачи исследования:

- охарактеризовать философские концепции, заключенные в творчестве композитора,
- сопоставить их с философско-эстетическими идеями композиторов из ближайшего окружения Губайдулиной,
- систематизировать комплекс музыкальных символов, используемых композитором, и выявить их смысловые значения,
- обобщить основные виды музыкальной композиции,
- осуществить подробный анализ каждого сочинения с точки зрения музыкальной композиции и музыкального содержания,
- выявить смысловую роль виолончели и эволюцию трактовки инструмента в творчестве Губайдулиной

Методология исследования базируется на комплексном подходе, объединяющем методы анализа философских концепций, методы теории музыкального содержания, теории музыкальной формы, теории исполнительства.

Степень изученности проблем диссертации. На русском и на иностранных языках существует значительное количество работ, в том числе монографий, посвященных различным аспектам творчества Губайдулиной. Рассмотрим исследования, связанные со следующей проблематикой, актуальной для данной диссертации: философско-религиозные идеи в творчестве композитора, проблемы музыкального содержания, проблемы музыкальной композиции, трактовка виолончели.

*Философско-религиозные идеи в творчестве композитора:*

Основные философские идеи и концепции, повлиявшие на мышление композитора, называет крупный исследователь ее творчества В. Холопова в своей монографии «София Губайдулина».

Три интервью В. Лукомской на английском языке («Евхаристия в моём воображении», «София Губайдулина: “Моё желание — всегда бунтовать, плыть против течения”» и «Слушая подсознательное») содержат сведения о значении православной литургии и таинства Евхаристии в мировоззрении Губайдулиной. В беседе с Лукомской композитор также раскрывает связь конкретных философских идей с музыкальным языком.

Дж. МакБёрни (McBurney) в статье «Встреча с Губайдулиной», посвященной премьере симфонии «Слышу...Умолкло...», обсуждает религиозную направленность творчества композитора и пересечение культур Запада и Востока в ее музыке.

В своем исследовании «София Губайдулина. Биография» М. Курц (Kurtz) приводит богатейший фактологический материал о жизни и творчестве композитора, собранный им в ходе многочисленных интервью с друзьями, родственниками и исполнителями Губайдулиной. Автор также цитирует высказывания композитора о философских идеях, лежащих в основе замысла того или иного сочинения. Подобная информация позволяет делать выводы об особенностях философско-религиозного мировосприятия композитора, хотя сама по себе книга не содержит каких-либо аналитических обобщений.

В указанной выше литературе очерчен круг религиозно-философских влияний, оказавших воздействие на композитора. Не исследованным остается собственное мировоззрение Губайдулиной как мыслителя, вступающего в диалог с различными философскими концепциями.

#### *Проблемы музыкального содержания:*

Для анализа музыкального содержания используется категориальный аппарат, разработанный в ряде работ В.Холоповой. Он включает теории трех сторон музыкального содержания, специального и неспециального музыкального содержания, а также понятие «параметр экспрессии» («Три стороны музыкального содержания», «Специальное и неспециальное музыкальное содержание», «Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной»).

В.Гилярова в своей статье «Евангельская тема "Семь слов Спасителя на кресте" в христианской культуре» рассматривает сочинения Шютца, Гайдна и Губайдулиной как попытку художественного воплощения экзегезы. Автор анализирует евангельский контекст и связи перечисленных произведений с жанром Страстей.

Работа К. Хёценекер (Katarine Hötzenecker) «Семантический композиционный концепт сонаты Софии Губайдулиной *Радуйся!* с учётом набросков и неопубликованной предварительной версии» основана на анализе эскизов композитора к сонате «Радуйся!», что дает автору основание делать выводы о заложенной в сочинении программности.

В последние годы появилось большое количество зарубежных исследований, сфокусированных на проблемах музыкальной символики в музыке Губайдулиной. Это работы К. Арно (Corinne Arnaud) «*Concordanza* Софии Губайдулиной (1971): нахождение баланса между свободой и тоталитаризмом», Ф. Ниари (Fay Neary) «Символическая структура в музыке Софии Губайдулиной», М. Берри (Michael Berry) «Важность телесного жеста в музыке для низких струнных Софии Губайдулиной», Ян-Ми Ли (Young-Mi Lee) «Музыкальное содержание и интерпретация символов в сочинении “Две тропы: Посвящение Марии и Марфе” Софии Губайдулиной», Ж. Смит (Jenna Smith) «Скрипичный концерт *Offertorium*: теология и музыка в диалоге», К. Страуд (Cara Stroud) «“Метафора невозможности единения”: процесс экспансии в Первом струнном квартете Губайдулиной». Исследователи игнорируют другие стороны содержания: изобразительную и важнейшую для Губайдулиной эмоциональную сторону. Заявленные же в названиях работ проблемы музыкальной символики далеко не всегда оказываются в достаточной степени разработанными.

Наиболее фундаментальным из всех перечисленных выше работ представляется исследование Смит. Автор использует интертекстовый метод Х. Эпштайн (Heidi Epstein), сочетающий междисциплинарный подход с теологическим анализом музыки. Мироззрение Губайдулиной рассматривается в связи

с влиянием русской православной церкви. Смит проводит параллели между мыслями композитора и идеями современных русских теологов (П. Евдокимов, Г. Папросский, А. Шмеман), работы которых, скорее всего неизвестны Губайдулиной. Смит рассматривает «Offertorium» как равноправного участника теологического диалога, генерирующего собственную мировоззренческую позицию. В настоящей работе будет показано, что это верно и по отношению к другим сочинениям Губайдулиной.

Статья Берри посвящена исследованию жестов-движений как музыкальных символов Губайдулиной, при этом показана их связь с явлениями вне музыкальной композиции.

Арно и Ниари указывают на важность философских и религиозных тем в творчестве композитора, приводят музыковедческий анализ избранных ими произведений, но не углубляются в исследование религиозных и культурных влияний в музыке Губайдулиной.

Страуд приводит основательный музыкальный анализ Первого квартета, развивая идеи Уильямса<sup>1</sup> и показывая, как средствами музыкального языка (хроматический «клин» в сфере звуковысотности, аддитивное укрупнение ритма) реализуется «метафора невозможности объединения». Ссылаясь на статью С. Саркисян<sup>2</sup>, автор исследования утверждает, что для Губайдулиной Первый квартет имеет религиозное значение и, кроме того, может быть истолкован как катехизис ее композиционного метода. Идею дезинтеграции, лежащую в основе сочинения, Страуд трактует в физическом смысле, как удаление участников ансамбля друг от друга. Не раскрытым остается более глубокий смысловой пласт, связанный с близкой для Губайдулиной философией экзистенциализма.

Работа Ли, на наш взгляд, не дает значительной информации в содержательном отношении, поскольку ее первая часть основана на формальном анали-

---

<sup>1</sup> *Williams J.* Discontinuous Continuity?: Structural Analysis of Sofia Gubaidulina's String Quartets. Master's thesis, University of Cincinnati, 2007.

<sup>2</sup> *Sarkisjan S.* Die Streichquartette Sofia Gubaidulinas als Versuch der Erschliessung des sonoristischen / International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 36, 2005, № 2. S. 271-286.

зе структуры сочинения «Две тропы: Посвящение Марии и Марфе», а вторая часть содержит общие положения о символике в музыке Губайдулиной, скомпилированные из разных источников. Автор описывает 3 символа: крест, трансфигурацию, дихотомию земного и небесного. Все разнообразие философско-эстетического содержания в музыке Губайдулиной фактически сведено к религиозной теме.

В названной литературе не исследованным остается музыкальное содержание в его целостности, единстве всех его трех сторон в творчестве Губайдулиной после 1991 года. Связь между философскими идеями Губайдулиной и музыкальным языком ее сочинений намечена лишь фрагментарно. Не существует также и единого свода музыкальной символики, которую использует композитор.

*Композиционные проблемы:*

В. Холопова в своей монографии рассматривает вопросы музыкальной формы и драматургии в сочинениях композитора, делает конкретный анализ формы основных произведений Губайдулиной — камерных, симфонических, вокальных, доходя до 1991 года.

Монография В. Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» основана на анализе черновиков композитора, хранящихся в архиве П. Захера в Базеле. Автор исследует временные пропорции, используемые композитором на самом высоком уровне музыкальной формы, раскрывает понятие ритма формы, дает характеристику пропорций ряда Фибоначчи, демонстрирует композиционный метод Губайдулиной на примере некоторых сочинений 90-х годов.

А. Кудряшов в статье «Об особенностях ладо-гармонического устройства «Сада радости и печали» С. Губайдулиной» анализирует гемитонику и ангемитонику как ведущие типы звуковысотной организации у этого композитора. Результатом становится вывод о композиции «полиформы», отражающей «бесконечно собираемую глубинную сущность человеческой личности». Интерес

представляют философские обобщения автора, которые он делает на основании выводов из анализа ладовой и гармонической структуры сочинения.

Проблемами музыкальной композиции занимается и Дж. Милн (Jennifer Milne), которая даже предлагает периодизацию творчества Губайдулиной, основанную на появлении математических серий и микрохроматики в произведениях композитора. При этом автор не учитывает уже существующую хорошо обоснованную периодизацию творчества композитора, разработанную В. Холоповой.

Необобщенными остаются общие закономерности музыкальной формы, возникающие при взаимодействии в композиции Губайдулиной новаторских концепций формы с классическими принципами формообразования, такими как репризность, рефренность и вариационность. Нет исследований, содержащих последовательный анализ композиции виолончельных сочинений Губайдулиной, написанных после 1991 г.

#### *Трактовка виолончели:*

На данный момент не существует исследований, посвященных трактовке виолончели в музыке Губайдулиной. Более того, на русском языке не доступна даже общая информация о трактовке инструмента в последней трети XX века. Свод новейших исполнительских приемов и техник кратко очерчен в статье Ф.-М. Уитти (Frances-Marie Uitti) «Границы техники», а обзор особенностей современного виолончельного репертуара можно найти в статьях Р. Стоуэлла (Robin Stowell) «Соната», «Концерт» и «Другой сольный репертуар», опубликованных в английском сборнике «Кембриджский справочник по виолончели».

Как пример исследования, ориентированного на практическое использование, можно привести работу «Путеводитель дирижера по “Страстям по Иоанну” Губайдулиной». Ее автор В. Ченг (Wei Cheng) посвящает отдельный раздел вопросам, касающимся интерпретации сочинения и работы дирижера с оркестром.

Научная новизна диссертации состоит в создании первого полного исследования виолончельной музыки Губайдулиной. Работа имеет междисциплинарный характер: сочинения для виолончели рассматриваются с широких философских позиций, в аспектах музыкального содержания и композиции, а особенности трактовки виолончели — в контексте основных новаций, возникших в виолончельной музыке во второй половине XX века. Впервые представлен анализ следующих произведений: «Из Часослова», «И: Празднество в разгаре», «Quaternion», «Sonnengesang», «Мираж: Танцующее солнце», «У края пропасти», «Ravvedimento» и «Repentance». Также впервые в отечественной литературе приводится и информация о новейшей исполнительской технике второй половины XX века.

Положения, выносимые на защиту:

- сосуществование в мировоззрении Губайдулиной философских идей разных эпох и народов,
- движение композитора к духовному универсализму, включающему все христианские конфессии и другие верования,
- развитость неспециального содержания, включающего скрытые сюжеты и, в отдельных случаях, словесные программы,
- полиструктурность как специфика музыкальных форм Губайдулиной,
- персонификация виолончели в качестве образа человеческой личности.

Теоретическая и практическая и значимость работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы в исследованиях, касающихся других сфер творчества Губайдулиной, в курсах лекций по современной музыке и истории исполнительства, а также в исполнительской практике.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, 3-х глав, заключения и библиографии, насчитывающей 128 позиций на русском и иностранных языках. Первая глава «Философские концепции в творчестве Губайдулиной» состоит из следующих параграфов: 1. Диалог Восток — Запад в философии музыки Губайдулиной, 2. Проблема противоположностей как универсальная ос-

нова философского мышления, 3. Смысл человеческого существования, 4. Восприятие веры: путь к универсализму, 5. Идея первичности звука как природной первоосновы музыки, 6. Сравнение с философскими концепциями композиторов из ближайшего окружения Губайдулиной.

Вторая глава «Проблемы музыкального содержания и композиции в произведениях для виолончели» состоит из следующих параграфов: 1. Общие закономерности музыкального содержания, 2. Общие закономерности музыкальной композиции, 3. Анализ музыкального содержания и композиции в конкретных произведениях.

Третья глава «Новаторская трактовка смысловой функции и исполнительской техники виолончели» содержит следующие параграфы: 1. Развитие трактовки виолончели в истории музыки, 2. Виолончель в творчестве Губайдулиной, 3. Эволюция трактовки виолончели в творчестве Губайдулиной.

# **Глава 1. Философские концепции в творчестве Губайдулиной.**

## **1.1. Диалог Восток — Запад в философии музыки Губайдулиной.**

Губайдулина — композитор-философ, сформировавшийся на пересечении традиций западной и восточной культур. Родной город композитора Казань соединила в едином пространстве два мира: татарско-мусульманский и православный христианский. Дед Губайдулиной был муллой, однако София в сознательном возрасте приняла православное крещение. В своем творчестве композитор обращается к вопросам общечеловеческого масштаба: темам жизни и смерти, предназначения человека и смысла его существования. Губайдулина диалогизирует с культурно-философским наследием Запада и Востока, аккумулируя в едином творческом пространстве близкие ей по духу идеи. По словам В. Суслина, «Губайдулина — живое отрицание тезиса ‘Запад есть Запад, Восток есть Восток’, неразрывное слияние западной и восточной духовности» (цит. по [92, 279]). Этот плодотворный синтез ярко проявляет себя в сфере художественно-философских идей, где органично переплетаются элементы западной и восточной философии. При этом в сфере музыкального языка Губайдулиной доминирует западный тип мышления с характерной для него опорой на конфликтный тип драматургии и формообразующий принцип контраста.

В данной главе в контексте диалога Восток — Запад будут рассмотрены ключевые философские идеи, лежащие в основе мировоззрения Губайдулиной и влияющие на ее творчество.

Возникновение проблемы взаимодействия Востока и Запада хронологически относится еще к эпохе античности, когда греки противопоставляли себя Востоку, подразумевая под этим понятием главным образом Персию. И с тех пор, на протяжении многих веков эта проблема принимала самые разнообразные формы, выявляя свои политические, социальные, культурологические ас-

пекты. В XX веке такие политические события, как крушение мировой колониальной системы, появление новых независимых государств, обострили потребность не противостояния, а наоборот синтеза культур Запада и Востока. Диалог двух культур стал единственным приемлемым способом поиска общей моральной платформы, своеобразной макроэтики. Как заключает М. Степанянц, современность «диктует необходимость осознания «коллективной ответственности», выработки «универсально значимой этики для всего человечества», которая бы признавала и защищала многоликость образов жизни (т.е. культурный плюрализм) в той мере, в какой оно не противоречит интересам человечества в целом»<sup>3</sup> [63, 155].

Рассуждая в настоящее время о Востоке и Западе, необходимо делать поправку на широкий географический охват и историческую изменчивость этих понятий. Изначально под Западом подразумевалась средиземноморская семья культур, а Восток включал такие страны, как Персия, Индия, Китай, Египет. В рамках христианства понятия Запада и Востока обозначали сферы влияния католической и православной церкви соответственно. В Новое время территория Запада расширилась до всей Западной Европы, а позже включила Северную Америку. Понятие Восток объединило, в свою очередь, страны Юго-Восточной Азии и Персидского залива. В политической жизни XX века Запад и Восток ассоциировались с противостоящими политическими блоками, в центре которых были США и СССР. Современное понятие Запада включает Европу и Северную Америку, а понятие Восток подразумевает чуть ли не весь остальной мир. А. Тойнби полагал, что к Востоку допустимо отнесение не только Азии и Африки, но и Латинской Америки, которая «“латинская” лишь поверхностно, а по внутреннему строю своей жизни — “индийская”» [37, 47].

История рассмотрения европейцами проблемы Восток Запад содержит несколько этапов, включающих полное разграничение и противопоставление по-

---

<sup>3</sup> Примером конкретного воплощения этого диалога могут служить международные конференции с участием крупнейших философов Востока и Запада, которые с конца 30-х годов XX века по настоящее время регулярно проводятся в Гонолулу, столице Гавайских островов.

нятий, затем, напротив, сближение, декларирование их сходства и, наконец, современный взгляд, отмечающий процесс диалога двух культур, но невозможность их сопоставления в одной плоскости.

Для первого этапа характерно резкое противопоставление Востока и Запада, нахождение непреодолимых противоречий. Широко распространенная цитата «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут» — первая строка из «Баллады о Востоке и Западе» Р. Киплинга — часто используется для аргументации этого противопоставления. Однако строка Киплинга меняет смысл, если ее привести в контексте:

«О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,  
Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд.  
Но нет Востока, и Запада нет, что племя, родина, род,  
Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает?»<sup>4</sup>

Киплинг проводит мысль о том, что, несмотря на различие цивилизаций Востока и Запада, их представителей могут объединять общие ценности. Н. Коновалова трактует смысл баллады в таком ключе: «Поединок, начатый по закону войны (противостояния), может перерасти этот закон и породить ситуацию взаимопризнания и взаимопонимания» [30, 12]. Широкое хождение первой строки баллады, вырванной из контекста, демонстрирует стереотипную трактовку взаимосвязи Востока и Запада, которая сформировалась в ходе торговой, политической и культурной экспансии европейских стран на Востоке. Для нее характерны такие линейные противопоставления Востока и Запада, как духовность — практицизм, космоцентризм — антропоцентризм, мистицизм — рационализм, монизм — дуализм, где первая характеристика в паре соответствует Востоку, а вторая — Западу<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Цит. по Р. Киплинг. Утренняя песнь в джунглях. Сборник стихотворений. Пер. Е.Г. Полонской. М.: Летопись-М, 1999. 384с.

<sup>5</sup> В этой же плоскости находится и концепция Восток — Запад К. Юнга. В частности, по мнению ученого, европейское мировосприятие строится на наружном, внешнем, что «безнадежно расходится с сутью индийского духа» (цит по [65, 31])

Второй этап рассмотрения проблемы Восток — Запад был связан с подлинно научным, культурным, философским интересом европейцев к восточному мировоззрению. Возникают исследования, проводящие параллели между восточными и западными философскими учениями, а также между идеями конкретных мыслителей. Появляется мысль о внутреннем сходстве Востока и Запада: «религиозные системы и философскую мысль Востока следует рассматривать не как причудливое исключение, а как явление, глубоко родственное Западу» [47, 8]

Третий этап связан с современными лингвистическими исследованиями, которые показали несходство категориального аппарата западных и восточных языков. Тесная связь между мыслительными категориями и архитектурой определенного языка делает невозможным сопоставление западных и восточных философских идей в одной плоскости. Существующий параллелизм развития восточной и западной культур может свидетельствовать об общих метаисторических философских архетипах, проявляющихся в разных культурах (Пауль Дойссен).

В современных реалиях в вопросе взаимоотношения Востока и Запада нормой философского мышления стал диалог, построенный по принципу взаимодополнения с признанием уникальных особенностей разных культур. Огромную роль в этом играет искусство, показывающее, как обновляются и вырабатываются новые формы диалога. Европейская культура на протяжении нескольких веков обращается к наследию народов Востока в поисках новых сюжетов, новых красок. Среди примеров и формирование западно-восточного литературного синтеза эпохи Просвещения (восточная драматургия Ф.- М. Вольтера, «Персидские письма» Ш. Монтескье, «Посольство Моисея» Ф. Шиллера, «Западно-восточный диван» И. В. Гёте), и использование японских принципов видения света и организации художественного пространства французскими импрессионистами, и восточная тема в русской музыке XIX века, и претворение восточно-христианских иконографических традиций русскими художниками

начала XX века. Убеждение Г. Гессе, писателя XX века, что европейский дух изжил себя и нуждается в обновлении, характеризует искания многих современных художников.

Творчество Губайдулиной воплощает собой идею диалога Востока и Запада в ее современном понимании: раскрывая общность двух цивилизаций, композитор подчеркивает при этом их самобытность<sup>6</sup>. Средствами музыкального языка композитор воплощает философские идеи, принадлежащие как западной, так и восточной цивилизации. Лингвистическая проблема их сопоставления в этом случае снимается. Можно говорить о двух уровнях взаимодействия Запада и Востока в творчестве Губайдулиной: идейном (концепционном) и музыкальном.

На уровне идей у композитора пересекаются и взаимодействуют различные философские концепции Востока и Запада. Губайдулина целенаправленно изучает философскую литературу, отбирая и перерабатывая в собственном творчестве близкие ей по духу идеи. Определим содержание понятий Запад и Восток в рамках мировоззрения композитора. Запад представлен философией Платона, Н. Кузанского, Гегеля, Гуссерля, Штайнера, идеями М. Экхарта, Г. Сквороды, С. Кьеркегора, К. Юнга. Восток включает философию Лао-Цзы, Шри Ауробиндо, «И-цзин», египетские и тибетские «Книги мёртвых». Взаимодействие философии Востока и Запада можно увидеть в концепциях таких сочинений, как кантата для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра «Ночь в Мемфисе» на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой и «Час души» для большого симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано на стихи М. Цветаевой. Философская тема кантаты «Ночь в Мемфисе», продолжающая традиции европейского симфонизма XIX–XX веков, связана с неразрешимой в рамках европейского мировоззрения коллизией жизни и смерти. Проблему финала сочинения Губайдулина решает в ключе философии дзэн: растворение личных страданий в созерцании природы,

---

<sup>6</sup> См. выше третий этап рассмотрения проблемы Восток-Запад.

мудрое примирение с двойственностью человеческой судьбы. Похожую идею финала композитор использует и в «Часе души», где в слиянии с космосом в высшей духовной сфере происходит снятие всех земных проблем человека.

На музыкальном уровне, как уже было сказано, главенствует западный тип мышления. Важнейшая для Губайдулиной идея контраста, выражающего драматичность и трагизм содержания, происходит от западных традиций симфонизма, восходящих к принципам античной трагедии и ее драматургии.

При определяющем значении западного типа музыкального мышления, в сфере музыкального языка композитора происходят интереснейшие процессы взаимодействия западной и восточной музыкальных традиций: обогащение западного академического музыкального языка экзотическим восточным колоритом и выявление интонационных архетипов, свойственных обеим традициям. Рассмотрим эти процессы подробнее.

Во-первых, композитор активно обращается к музыке Востока в поисках новых средств выразительности, способных воплотить ее философские концепции. Губайдулину интересует жанр японской классической музыки гагаку, пение африканских пигмеев, а также исламская и буддистская ритуальная музыкальная традиция. Большое значение для воплощения образа Востока имеет сакральное звучание самобытных восточных инструментов, которые композитор вводит в свои партитуры. «География» этих инструментов довольно обширна: это китайские тарелки, гангу, тагу, яогу, баньгу, му-юй, бянь-джунь, чжэн, яванский тамтам, индийские колокольчики, японский кото, кавказские литавры, среднеазиатский чанг, узбекско-таджикская нагара, чукотский ярар<sup>7</sup>.

Во-вторых, исследуя первичную природу звука, Губайдулина выявляет интонационные архетипы в культовой музыке. Обращаясь к религиозной тематике в своем творчестве, композитор создает музыкальный язык, лежащий за пределами конкретной религиозной музыкальной традиции. Например, в католи-

---

<sup>7</sup> Роль восточных инструментов в музыке Губайдулиной не сводится лишь к созданию экзотического колорита. Как отмечает В. Холопова, в «Часе души» чанг выступает в оркестре наравне с первыми скрипками, а в «Музыке для флейты, струнных и ударных» есть дуэт флейты и тамтама.

ческой литургии Губайдулина ищет общие черты с аналогичным православным обрядом. В своей музыке она стремится к объединению православия и католицизма в единой христианской музыкальной традиции. В хорале струнных из «Семи слов» воссоздается образ духовного песнопения, напоминающего и григорианский хорал, и древнерусский знаменный распев. Звучание хора в заключительной строфе «Из Часослова» напоминает молитву буддистских монахов, при том что в реальности произносится немецкий текст.

Творчество Губайдулиной выявляет и еще одну линию соприкосновения музыкальной культуры Запада и Востока, имеющую непосредственное отношение к современности. А именно: самые последние идеи западного авангарда, такие как использование нетемперированной звуковысотной системы, сонорикки, глиссандирования, совпадают с традициями восточной музыкальной практики, в частности, с ее идеей зонности звука.

В следующих разделах данной главы будет сделан акцент на диалоге философских представлений Востока и Запада в творчестве Губайдулиной в нескольких важнейших для нее проблемных полях: идея противоположностей как универсальная основа философского мышления, поиск смысла человеческого существования, проблема веры, идея первичности звука как природной основы музыки.

## **1.2. Идея противоположностей как универсальная основа философского мышления**

Размышляя над принципами логической организации музыкального произведения, Губайдулина интуитивно пришла к идее противоположностей, как универсальной основе мышления. Композитор пользуется термином *принцип бинарных оппозиций*, позаимствованным из лингвистики. Учение о системе оппозиций было сформулировано в конце 1920-х — начале 1930-х годов XX века участниками Пражского лингвистического кружка, в частности, русским князем Н. Трубецким.

Важнейшим аспектом мышления Губайдулиной является опора на парные контрасты, такие как *консонанс — диссонанс, светлое — темное, живое — неживое, мужское — женское* и т.п. Подтверждение этому можно найти даже в названиях некоторых ее произведений: «Vivente — non vivente», «Светлое и темное», «Чет и нечет», «Сад радости и печали», «In croce» (один из переводов — «Крест-накрест»), «Rumore e silenzio».

Губайдулина распространила принцип бинарных оппозиций на музыкальное мышление, смысловыми единицами которого стали синтезированные параметры музыкального языка — *консонанс и диссонанс экспрессии* (понятия разработаны В. Холоповой), соотносящиеся по принципу бинарной оппозиции.

Обращение к этому принципу выводит мышление композитора в философскую плоскость, поскольку проблема противоположностей является не только лингвистической, но представляет собой *основу ее философского мышления*. Эту тему разрабатывали многие западных и восточных мыслителей, к идеям которых обращалась Губайдулина. Однако, рассуждая о западном и восточном в связи с проблемой противоположностей, следует избегать категоричности, так как вопреки распространенному суждению, характеризующему западное мышление как дуалистичное, а восточное — как монистичное, существуют примеры, не вписывающиеся в эту схему.

Несмотря на то, что возникновение идеи антиномичного мышления связывают с философией Древней Греции, сходные идеи формулировались и в древнекитайской философии<sup>8</sup>. С другой стороны, мышление противоположными категориями не было определяющим для древнегреческого сознания. М.Уваров, анализируя термины антиномического ряда в античной традиции, показывает, что многие из них несли необычную для нас смысловую нагрузку. В некоторых словах с приставкой анти- речь шла не о противопоставлении, а о сопряжении, равновесии, единстве элементов или даже их подобии. «Можно предположить, что изначально идея антиномического противопоставления

---

<sup>8</sup> Подробнее об этом см. [68].

имела дополнительный внутренний смысл — поиск единства, сопряженности, взаимосвязи. Противоположение, когда оно возникало, скорее, относилось к констатации амбивалентной (равнонаполненной) природы противоположностей и в этом смысле - их способности ко взаимному диалогу» [68, 26].

Губайдулина изучала различные подходы к идее противоположностей: древнекитайский принцип инь и ян, философию Лао-Цзы, *coincidentia oppositorum* Н. Кузанского, диалектику Гегеля, идеи П. Флоренского.

Из учения Лао-Цзы, вобравшего в себя древнекитайскую концепцию инь и ян, Губайдулина почерпнула важную мысль о *неразделимости, комплементарности* противоположностей. Книга «Дао дэ Цзин» так говорит об этом: «Когда все в Поднебесной узнают, что прекрасное является прекрасным, появляется и безобразное. Когда все узнают, что доброе является добром, возникает и зло. Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно соотносятся, высокое и низкое взаимно определяются, звуки, сливаясь, приходят в гармонию...»<sup>9</sup>.

Представитель западной культуры XV века кардинал Н. Кузанский видит *возможность совмещения* противоположностей. Центральная идея его философии — принцип *coincidentia oppositorum* — совпадение в Боге противоположных определений.

С Кузанским диалогизировал русский религиозный философ П. Флоренский, полагавший, что лишь ум, в котором есть Бог, может преодолеть двойственность бытия, восстановить целостность мировосприятия. Философ объясняет имманентность антиномий человеческому существованию, их неизбежность: «если есть грех, то все наше существо, равно как и весь мир, раздроблены. ...Самый разум раздроблен и расколот» [70, 159]. Для Флоренского истина — это единство противоположного: «Только в момент благодатного озарения эти противоречия в уме устраняются, но не — рассудочно, а сверх-рассудочным способом. Антиномичность вовсе не говорит: „или то, или другое не истинно“;

<sup>9</sup> Дао дэ Цзин. Книга пути и благодати. М.: Эксмо, 2008. С.12.

не говорит также “ни то, ни другое не истинно”. Она говорит лишь „и то, и другое истинно, но каждое по-своему; примирение же и единство — выше рассудка» [70, 160]

Другой подход к идее противоположностей предлагает Гегель, на философию которого огромное влияние оказали антиномии Канта, — противоречия, возникающие при попытке разума познать «вещи в себе» (ноумены). Диалектика Гегеля развивается через антиномии. Процесс познания происходит через *синтез* тезиса и антитезиса, то есть, по Гегелю, мышление противоположностями — это путь к истине. Отталкиваясь от идеи противоположности, философ приходит к более сложному логическому соотношению триады тезис — антитезис — синтез.

Губайдулина в своем творчестве обобщает различные философские подходы. Значение ее бинарных оппозиций в том, что эти пары-антонимы, детерминируя друг друга, выявляют сущность мироздания. Мысль о творческом взаимодействии противоположных начал отражается на художественных особенностях ее сочинений: определяет тематику, композицию, развитие мотивов, построение музыкальной формы<sup>10</sup>.

Проследим подробнее, как принцип бинарных оппозиций проявляется у Губайдулиной на концепционном уровне творчества и в сфере музыкального языка.

Важнейшим проявлением принципа бинарных оппозиций на уровне философских концепций можно назвать значимую для композитора идею противопоставления земного и божественного миров: образов «здесь» и «там». В целом, музыку Губайдулиной определяет стремление из мира земного, человеческого, рукотворного перейти в запредельное измерение небесного, божествен-

---

<sup>10</sup> Можно привести и другой пример подобного преломления философских идей в другом виде искусства — в литературе. Представление о взаимообусловленности и взаимосвязи противоположных начал, связанные с синтезом философских идей Запада и Востока, во многом определяют своеобразие мышления Г. Гессе. В «Игре в бисер» Магистр музыки говорит своему ученику: «Наш долг — правильно распознать противоречия, во-первых, как противоречия, во-вторых, как полюсы некоего единства»

ного, нерукотворного. Через это постоянное стремление реализуется духовная жизнь главных «героев» музыки композитора. Опираясь на свои философские воззрения, Губайдулина демонстрирует контраст духовных оппозиций при элементарной физической общности: несмотря на полное противопоставление музыкальными средствами образов «здесь» и «там», переход из одного мира в другой осуществляется простейшим путем — изменением способа прикосновения к струне<sup>11</sup>.

В сфере музыкального языка мышление противоположностями выявляется главным образом через две функции параметра экспрессии — консонанс и диссонанс экспрессии (терминология В. Холоповой). Каждая из них характеризуется определенным комплексом средств музыкальной выразительности, включающим артикуляцию, способы звукоизвлечения, особенности мелодики, ритмики и фактуры (см. *Таблицу 1*)<sup>12</sup>.

**Таблица 1.** Функции параметра экспрессии.

Функция параметра экспрессии	Консонанс экспрессии	Диссонанс экспрессии
Артикуляция	Плавная: legato	Отрывистая: staccato, pizzicato, рикошет, тремоло, трель, глиссандо и др.
Мелодика	Плавная мелодическая линия	Скачкообразная мелодическая линия
Ритмика	Моноритмия	Полиритмия
Фактура	Континуальность	Дискретность
Степень фиксации музыкального текста	Точно выписанный текст	Алеаторика

Из приведенной таблицы видно, что характеристики консонанса и диссонанса экспрессии соотносятся по принципу бинарных оппозиций

Более частным примером использования принципа бинарных оппозиций в сфере музыкального языка могут служить пьесы из цикла 10 этюдов для вио-

<sup>11</sup> Подробнее об этом см. во второй главе (Соната «Радуйся!»)

<sup>12</sup> Подробнее о параметре экспрессии см.: [88]

лончели соло. В них проявляется неизбежное родство противоположностей. Так, в этюде №1 «Staccato — legato» осуществляется плавный переход из сферы legato в сферу staccato. Таким образом, бинарная оппозиция двух приемов звукоизвлечения (legato и staccato) экспонирует два противоположных типа музыкальной артикуляции, демонстрирующих возможность взаимного сближения и перетекания из одного в другой.

### **1.3. Смысл человеческого существования.**

Творчество Губайдулиной имеет ярко выраженную гуманистическую направленность, центром его является человек, духовный путь личности, проблема смысла человеческого существования. Композитор размышляет над этими вопросами на протяжении всего творческого пути, отбирая философские идеи и концепции, созвучные ее собственному мировоззрению: это философия французского экзистенциализма, даосизм, антропософия Р. Штайнера, религиозная философия Н. Бердяева. При этом ее взгляды претерпевают существенные изменения. В начале творческого пути мировоззрение композитора стоит на позициях **французского экзистенциализма**, констатирующего бессмысленность человеческого существования и не предлагающего никакого позитивного решения этой проблемы.

Возможность преодоления этого духовного кризиса Губайдулина находит в **философии дзэн** с ее идеями слияния с природой, растворения в космосе. Однако наиболее важной и значимой для композитора оказывается **концепция Бердяева**, утверждавшего творчество как высший смысл жизни человека, его божественное предназначение.

Остановимся подробнее на каждой из концепций, отражающих этапы эволюции мировоззрения Губайдулиной. Рассмотрим примеры влияния определенных философских идей на замысел конкретных сочинений.

#### ***Французский экзистенциализм.***

Центральной темой в творчестве французских экзистенциалистов XX века стала тема человеческого одиночества, отчужденности, невозможности комму-

никации. Проблема бессмысленности человеческого существования была осознана, в частности, западноевропейскими философами XIX века (С. Кьеркегор), а в XX веке она обрела особую остроту на фоне технического прогресса и процессов глобализации.

Экзистенциализм (букв. философия бытия человека) запечатлевает эмоциональные и духовные личностные проблемы современного человека, изображает психологическую ситуацию, в которой он находится, и психологические трудности, с которыми он сталкивается [48][49]. Проблема человека, обреченного на одиночество и непонимание в бессмысленном и враждебном мире, не теряет актуальности и в наше время. Губайдулина остро ощущает этот трагический разлом: «Жизнь разрывает человека на части. [...] Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» (цит. по [92, 348]).

В ряде сочинений путь к духовному восстановлению лежит для Губайдулиной через антитезис этой идеи: утверждение разобщенности, дезинтеграции человечества. Подобная экзистенциалистская концепция содержится в основе драматургии Первого струнного квартета. Первоначальный унисон всех четырех партий необратимо распадается во времени и в пространстве. Сначала благодаря использованию различных фактурных приемов исчезает общность звучания инструментов, затем длинные паузы «разрезают» музыкальную ткань, разрушая единство звучания во времени, и, наконец, происходят регистровые преобразования, и голоса удаляются друг от друга в пространстве. Ощущение дезинтеграции усиливается с помощью визуального эффекта: музыканты во время исполнения постепенно перемещаются от центра сцены к ее углам. В музыке Губайдулиной воплощается идея прогрессирующего отчуждения человека от мира и, как следствие, невозможность контакта «я» с другой личностью. По словам композитора, Первый квартет — это «метафора невозможности быть вместе, невозможности понять ближнего, метафора тотальной глухоты людей» [92, 50]»

Влиянием идей французского экзистенциализма можно объяснить и присутствие в ряде сочинений Губайдулиной определенного типа «главного героя», как будто сошедшего со страниц произведений Камю и Сартра. Таков главный герой Концерта для фагота и низких струнных, воплощенный в партии солиста. Его столкновение с банальной и агрессивной толпой (группа низких струнных) приводит к тому, что герой отказывается от своей индивидуальности. Его изначальная широкая по диапазону, выразительная мелодическая линия подменяется звучанием элементарного трезвучия G-dur в разных вариантах.

### **Философия дзэн.**

Дзэн — школа мистического созерцания — одна из важнейших школ буддизма, сформировавшаяся под большим влиянием идей даосизма. Будда видел задачу человека в том, чтобы отказавшись от иллюзии ценности этого мира и его благ, прервать цепь бесконечных возродений и достичь нирваны. А. Мень считает Будду одним из первых экзистенциальных философов: «Яснее, чем кто-либо прежде осознавал он затерянность человека среди непонятных миров, которые, словно коридоры страшного сновидения, бесконечно переходят один в другой, и кажется, нет выхода из этого однообразного лабиринта». [47, 164].

Согласно учению Дзэн, впитавшему элементы даосской натурфилософии, постижение истинного смысла бытия, достижение просветления возможно через *созерцание*. По мнению Д. Судзуки, путь созерцания ставит своей целью «привести наше сознание к постижению внутреннего разума Вселенной, который пребывает в наших умах» (цит. по:[47, 198]).

Созерцание как тип мировосприятия играет заметную роль в творчестве Губайдулиной. С ним можно соотнести характерное для композитора вслушивание в звук, следование его естественным внутренним процессам. Созерцание звука является неотъемлемой частью таких связанных с Востоком поэтических сочинений, как пьеса для ансамбля семи кото «... Рано утром, перед самым пробуждением...» (1993), трио для флейты, альты, арфы и чтеца «Сад радости и

печали» (1980), концерт для кота, бас-кото, чжэна и оркестра «В тени под деревом» (1998).

Созерцание как способ достижения гармонии с внешней и с внутренней природой человека, — идея, которую Губайдулина использует в некоторых своих концепциях для снятия конфликта в финале. Примерами могут служить такие сочинения, как «Ночь в Мемфисе» и «Час души», о которых уже упоминалось выше.

Идея Дзэн о том, что истина не может быть выражена в словах и только духовный опыт приводит к ее познанию, видна, таким образом, и в музыке, сочинение и восприятие которой является уникальным духовным опытом как для композитора, так и для слушателя.

### **Философия творчества Н. Бердяева**

Идею творчества как смысла бытия сформулировал в своей философии еще Н. Кузанский. Немецкий мыслитель полагал, что абсолютно все, и человек в том числе, является творческим началом. Человек призван к тому, чтобы творить и это определяет наше подобие Божественному Интеллекту. «Как бог — творец реальных сущностей и природных форм, так человек — творец мысленных сущностей и форм искусства, которые суть подобия его интеллекта, как творения бога — подобия божественного интеллекта» [39, 99].

В русской философии идея Кузанского была подхвачена и развита выдающимся философом Н. Бердяевым, одним из самых любимых авторов Губайдулиной<sup>13</sup>.

Для Бердяева творчество — это прорыв из мировой данности, проникновение в запредельную сущность мира. Мировая данность — это условия, окружающие существование человека, как существа природного, земного. Проникновение к запредельному — прорыв к свободе человеческого духа, раскрытие в человеке божественной природы. По мысли Бердяева, не только человек причастен к божественному началу, но и человеческая природа является неотъемлемой частью божественного, потому что «предвечный и едиnorodный Сын Божий, равнодостоинный Отцу, — не только Абсолютный Бог, но и Абсолютный Человек» [7, 88]. «Природа человека мистически подобна природе абсолютного Человека-Христа и тем причастна к природе Св. Троицы», — считает философ [7, 88]. Отсюда Бердяев выводит утверждение о царственной и творческой роли человека в космосе, а задачу философии видит в самопознании личностью своего предназначения.

Определение Бердяевым смысла творчества стало ключевой мыслью для самосознания Губайдулиной: «Творчество [...] создает иной мир, продолжает

---

<sup>13</sup> Холопова рассказывает, как придя к Губайдулиной, застала ее с книгой Бердяева в руках. Это было издание, содержащее две работы философа: «Смысл творчества» и «Философию свободы». Подробнее о связях идей Кузанского и Бердяева см. [29]

дело творения» [7, 108]. По Бердяеву, творческий путь — это путь гениальности, путь дерзновения. Гениальность же он определяет как «универсальное восприятие вещей, универсальный прорыв к иному бытию» [7, 180]. Философ утверждает, что «гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный святости» и что «творческий путь гения требует не меньшей жертвы, чем жертвенность пути святости» [7, 179-180].

В русле этой идеи лежат и мысли Губайдулиной о творческом процессе воплощения воображаемого звукового образа в реальную музыкальную форму: «Отдаешь себя в жертву этому звучанию, и нужно его превратить в метафору или в идею формы. Начинается работа не только интуитивная, бессознательная, идет работа, которая сравнима... с распятием! Музыкальная форма — это распятие того, что слышишь», «вообще любое произведение художника — это шествие на Голгофу» [28].

Подобный путь творчества и жертвенности требует огромного духовного напряжения, усилий, творческой воли. Волю к гениальности Бердяев противопоставляет воле к бездарности, связывая последнюю с духовной робостью, трусостью и духовным «приспособленчеством». «Воля к бездарности всегда есть боязливое приспособление к “миру”. Воля к гениальности — дерзновенное преодоление “мира”», — утверждает философ [7, 183]

Под «миром» Бердяев подразумевает «некосмическое состояние разобщенности и вражды, атомизацию и распад живых монад космической иерархии», мировую данность, где «дух человеческий — в плену» [7, 16].

Губайдулина, рассуждая в своем творчестве о смысле мироздания, обращается к различным философским концепциям, в связи с чем можно говорить об определенной эволюции взглядов композитора. Однако философские идеи, актуальные для раннего периода, проявляются и в дальнейшем творчестве, вступая в диалог с более поздними по времени формирования концепциями. Так экзистенциалистские мотивы воплощаются в трагическом финале виолончельного концерта «И: Празднество в разгаре» (1993) — сочинения зрелого пе-

риода творчества Губайдулиной. Произведение связано с религиозной темой Апокалипсиса, к которой Губайдулина пришла в начале 90-х, но идея невозможности спасения в финале явно перекликается с концепциями 70-х годов.

Формулируя в своем творчестве вопросы о смысле мироздания и человеческого существования, Губайдулина не считает возможным предлагать окончательные однозначные ответы. Она чувствует, что «художник моего типа не отвечает, но ставит вопросы. [...] Сочинение — само по себе вопрос» [111]<sup>14</sup>.

С этим связано одно любопытное свойство ее стиля: по наблюдению В. Холоповой, в произведениях композитора полностью отсутствует кадансовость как свойство музыкального языка и как элемент формообразования. Действительно, все мелодии и мотивы в музыке Губайдулиной как бы повисают в воздухе, часто завершаясь движением вверх на интервалы секунды или терции. Подобный прием на протяжении многовековой истории классической музыки неизменно ассоциируется с вопросительной интонацией<sup>15</sup>.

#### 1.4. Восприятие веры: путь к универсализму.

Важнейшим путем преодоления дезинтеграции человечества для Губайдулиной стала религия. Православная по крещению, Губайдулина обращается в своем творчестве к католической литургии, изучает обряд богослужения в исламе, с интересом относится к буддизму. Вообще, в мировосприятии композитора есть тенденция к религиозному универсализму, к преодолению рамок конкретных религий. Выше уже говорилось об обращении к интонационным архетипам в сфере культовой музыки. При важнейшем значении христианства в ми-

<sup>14</sup> Это свойство связано и с характером Губайдулиной. В одном из интервью на вопрос, какой совет она могла бы дать начинающим композиторам, Губайдулина ответила: «Обычно совет может даваться тем человеком, кто рожден учителем, и совет может быть дан тем, кто знает ответ. Лично я живу в мире вопросов» [111]

<sup>15</sup> Эстетика классицизма, наряду с вопросом, предполагала и обязательное наличие ответа. Таким образом, любое сомнение было преходящим, и рано или поздно следовало решение проблемы. Часто поиск ответа на вопрос в музыке конца XVIII-начала XIX столетия становится формообразующим принципом. Например, начальная тема первой части 3-й виолончельной сонаты Бетховена (op.69) с ее вопросительным «зависаниями» на доминантовой гармонии определяет всю форму части. В коде композитор находит адекватный ответ на терзавший его вопрос и разрешает мелодию в тонику.

ровоззрении Губайдуллиной, в ее творчестве появляется идея объединения различных путей духовного самосовершенствования, характерная для неоведантизма — течения, возникшего внутри индуизма на рубеже XIX-XX веков. Духовным поискам композитора оказывается созвучным мировоззрение С.Вивекананды (1863-1902), видевшего необходимость переосмысления христианства, идей и притч Библии, а также ухода от религиозного буквализма и поклонения внешним формам. Индийский религиозный реформатор полагал, что все религии едины в своей сущности, а их цель — реализация Бога в собственной душе.

Губайдулину привлекают проявления истинной духовности, часто выходящие за рамки ортодоксальной религии. Композитор выражает свое индивидуальное восприятие сущности религии следующим образом: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* — восстановление связи, восстановление *legato* жизни» (Цит. по: [92, 348]).

Выход за пределы ортодоксального мышления связан во многом с восприятием композитором смысла бытия<sup>16</sup>. Ортодоксальное христианское миропонимание находит религиозный смысл жизни и бытия исключительно в искуплении греха, но этот путь нравственного совершенства и послушания не оставляет пространства для творчества. Губайдулина проводит для себя четкую грань между понятиями «религиозность» и «церковность» и объясняет, почему последнее для нее не свойственно: «Чтобы быть по-настоящему церковным человеком, надо быть в послушании... Как художник я, наоборот, протестный тип. Я не могу принять “послушание” как жизненный принцип» [28]. По мысли Бердяева, вступление на путь святости ведет к отречению от человеческой природы. «Смысл жизни и бытия не исчерпывается искуплением греха, ... жизнь и бытие имеют положительные, творческие задачи», — уверен философ [7, 112].

Губайдулина изучает работы христианских мыслителей разных эпох, обращается к поэзии и художественной литературе, воплощающей христианские

---

<sup>16</sup> См. предыдущий раздел.

сюжеты. При этом подборка этих литературных источников ярко характеризует специфику восприятия религии самим композитором. Губайдулина в своей музыке вступает в диалог с украинским философом Г. Сковородой, который в поиске Бога обращал свой взор в темные глубины человеческой души. Под влиянием его концепции Губайдулина создает сонату «Радуйся!». Композитору оказывается близка религиозная лирика Р. М. Рильке, с ее интимно-исповедальной интонацией и дерзновенным обращением к Богу. Привлекает Губайдулину и тема апокалипсиса в трактовке поэта Геннадия Айги. Но важнейшее значение для ее творчества имеет религиозная философия Николая Бердяева, о которой уже шла речь выше.

Было бы неверным связывать все творчество композитора с религиозной тематикой, однако музыкальная символика, которая пронизывает всю музыкальную ткань, вызывает аллюзии с евангельскими и апокалипсическими сюжетами. Во время встречи со студентами и преподавателями Московской консерватории 3-го ноября 2010 года Губайдулина признается: «Я думаю, что идея апокалипсиса, и самое главное — символ креста — продолжается в каждом моем сочинении. Я даже могу сказать, что почти все мои сочинения — это вариации на тему креста» [25, 2].

Крест не только выражает в музыке Губайдулиной жертву Христа, но и является символом пересечения горизонтального и вертикального времени — земной и божественной реальности. Также идея креста, по мысли композитора, определяет суть звукоизвлечения на струнном инструменте. В интервью В. Луконской композитор поясняет: «Я хотела найти идею креста в самом инструменте как таковом. Первое, что приходит в голову, это, несомненно, “распятие” струны» [116, 20].

Огромное количество произведений Губайдулиной инспирировано религиозными темами, однако в этом списке *музыка для церкви* практически отсут-

ствуется<sup>17</sup>. Напротив, композитор обращается к жанрам светской музыки, превращая их в подобие инструментальной мессы<sup>18</sup>. Губайдулина так объясняет актуальность формы мессы: «Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя мне кажется неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма» [92, 74].

Не ограничивая себя христианскими темами, Губайдулина обращалась к восточным духовным практикам, интересовалась магической сферой. Не имеет значения религиозная принадлежность идей о смысле жизни и Боге. Рубаи Омара Хайама, Хафиза и Хакани, ставшие основой либретто кантаты «Рубайят», Губайдулина характеризует как «стихи, говорящие о самом важном для человека: о смысле жизни, о смерти, о Боге, о боли и... о сосредоточенности» [92, 41]. Композитор создает единое духовное пространство, аккумулируя близкие ей по духу идеи.

### **1.5. Идея первичности звука как природной основы музыки**

В философии творчества Губайдулиной важнейшее место занимает звук в его природной первичности, произрастание смысла звука из его естественных свойств: высоты, продолжительности, состава обертонов, тембра. Для Губайдулиной важны процессы, происходящие внутри звука: филирование, многократное повторение одного звука с тончайшими изменениями артикуляции и динамики, «дыхание» мехов баяна («Семь слов»), угасание вибраций тамтама, затухание сонорного кластера («In crosse») и т.д. Магическое созидание звука, про-

---

<sup>17</sup> Исключением является небольшой по масштабам хор «Ликуйте пред Господа» (1989), написанный по просьбе священника.

<sup>18</sup> Самый значительный образец подобного жанрового синтеза — триада сольных инструментальных концертов Губайдулиной, образующих «инструментальную мессу»: концерт для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», скрипичный «Offertorium» и «Detto-II» для виолончели и ансамбля инструменталистов в качестве Communionis.

исходящее в ее музыке, делает музыкальный язык композитора читаемым не только внутри одной конкретной культурной традиции<sup>19</sup>.

Обращение к идее природности у Губайдулиной имеет корни как в восточной, так и в западной философской традиции, и связано как с рациональным, так и с интуитивным началом. В восточной философии стремление к простоте, естественности и природности композитор находит в учении Лао-Цзы, который в постижении этих качеств во многом полагается на внутреннее *созерцание*. Со стороны Запада огромное значение для Губайдулиной имеет антропософия Р. Штайнера, цель которой открыть человеку методы саморазвития и духовного познания с помощью *мышления*.

В основе философии Лао-Цзы лежит представление о Дао, приводящем в гармонию сочетание двух полярных космических начал - Инь и Ян. Автор «Дао дэ Цзин» убежден, что в древние времена люди жили в согласии с Дао, но со временем уклонились от него. В этом свете все достижения человеческой цивилизации представляются лишь бессмысленной суетой. Отсюда призывы Лао-Цзы к опрощению, к возвращению к первобытным временам. Путь к постижению Дао философ видит в принципе недеяния (увэй): «Осуществление недеяния всегда приносит спокойствие» [27, 14]. «Кто действует — потерпит неудачу. Кто чем-либо владеет — потеряет. Вот почему совершенномудрый бездеятелен, и он не терпит неудачи» [27, 51].

Характерным практическим принципом антропософии — религиозно-мистического учения XX века — является стремление к натуральности, природности, естественности. Однако Штайнер занимал не пассивную, а реформаторскую позицию, которая заключалась в практической разработке и активном внедрении антропософских идей в различных областях жизни: при участии Штайнера сформировались вальдорфская педагогика, антропософская медицина, искусство эвритмии, он заложил основы биодинамического сельского хозяйства, инициировал развитие новых направлений в драматическом искусстве,

---

<sup>19</sup> Идеи композитора в области звука, тембра, ладотональности будут специально рассмотрены в третьей главе.

живописи, архитектуре. Стремление к природности реализовывалось через использование природных материалов, натуральных тканей, пищевых продуктов растительного происхождения, изготовление лекарств на травах, педагогический принцип «неопережения» развития ребенка, экологический подход к земледелию и т.п.

Близость идеям Лао-Цзы отразилось на всем образе жизни Губайдулиной. Далекая от стремления к роскоши и богатству, композитор посвятила всю свою жизнь творчеству. Добившись всемирной известности, она осталась верна скромному образу жизни тех тяжелых советских лет, когда ее сочинения были практически запрещены к исполнению. Через всю жизнь композитора пронесла и любовь к природе: в московский период жизни сочиняла музыку во время прогулок по лесу, а переехав в 1992 году в Германию, поселилась в маленьком сельском местечке Аппене. Свою новую родину композитор называет германской деревней и говорит, что нашла наиболее благоприятное место для творчества.

Общность мировосприятия композитора и философии Штайнера была выявлена на фестивале музыки Губайдулиной, который прошел в 1998 году в центре антропософского движения Дорнахе (Швейцария). Окруженный черешневыми садами и специфическими растениями, фантастический Гётеанум — антропософский храм, спроектированный Штайнером, — стал идеальной концертной площадкой для музыки Губайдулиной.

Понимая, что слушателю нужны особые условия для восприятия ее музыки, композитор ищет различные способы ухода от формы традиционного концерта. Так, премьера пьесы для 7 кото «...Рано утром перед самым пробуждением...» состоялась в японском саду камней с подушечками для сидения слушателей.

На открытом воздухе проходили также музыкальные импровизации группы «Астрейя», постоянными членами которой, помимо Софии Губайдулиной, были композитор Виктор Суслин и (во втором составе) его сын, контрабасист

Александр Суслин. В этом совместном творчестве музыканты культивировали идею природного происхождения звука. В стремлении избежать влияний профессиональной школы и музыкальных штампов, исполнители договорились музицировать только на экзотических инструментах, не принадлежащих академической музыкальной традиции. «Астрей» проводила концерты в разных странах, но, по признанию самих участников группы, лучшие импровизации удавались в домашних условиях, в сельском Аппене. Исполнители становились и слушателями, подобно тому, как это происходит в фольклоре.

Значимость для композитора природного происхождения звука объясняет и тот факт, что Губайдулина создала лишь одно сочинение в сфере электронной музыки - «Vivente — non vivente» на синтезаторе АНС.

### **1.6. Сравнение с философскими концепциями композиторов из ближайшего окружения Губайдулиной (Шнитке, Денисов, Суслин).**

Черты философского мировоззрения Губайдулиной ярче высвечиваются при сравнении с ее современниками: композиторами, художниками, поэтами. Можно составить обширный список представителей творческой элиты, входившей в окружение Губайдулиной. Остановимся на трех ее ближайших соратниках-композиторах: это Альфред Шнитке и Эдисон Денисов, названные вместе с Губайдулиной «московской тройкой», а также Виктор Суслин, близкий друг Губайдулиной и партнер по группе «Астрей».

Все они принадлежали единой духовной сфере, формировавшейся в противовес политизированной реальности советского общества, в искусстве которого было запрещено все, что выходило за рамки понятия «социалистический реализм». Своеобразное силовое поле, внутри которого находились композиторы, породило общие идеи, темы творчества, литературно-философские интересы. Не вызывает сомнения тот факт, что все они прекрасно знали творчество друг друга и испытывали взаимные влияния. Тем не менее, каждый из компози-

торов нашел свой уникальный музыкальный стиль, подпитываясь энергией этой духовной среды.

Всеобъемлющее сравнение разных индивидуальностей внутри обозначенной группы потребовало бы отдельного исследования. В задачу данной работы входит лишь отметить некоторые важные моменты сходства или различия философских концепций, которые еще больше подчеркнут индивидуальность Губайдулиной.

### ***1.6.1. Губайдулина и Шнитке***

Шнитке и Губайдулину объединяет концепционный тип мышления, для которого характерно стремление развертывать в музыке значительные философские идеи. Речь идет о преобладающих в творчестве обоих композиторов крупных сочинениях, где прослеживается многоэтапное целенаправленное развитие мысли от начала к концу<sup>20</sup>. В некоторых случаях музыкальное произведение можно уподобить философскому трактату.

Интересно сопоставить два произведения, обращенных к общей евангельской теме: Второй скрипичный концерт Шнитке и Сонату «Радуйся!» для скрипки и виолончели Губайдулиной. Предельно четкая драматургия, «визуальность» образов обоих сочинений дает возможность воспринимать музыкальные инструменты как театральных героев. В произведении Шнитке скрипка олицетворяет Христа, а контрабас — Иуду, тогда как у Губайдулиной образ Спасителя воплощает виолончель, а предатель Иуда — это скрипка. В каждом случае музыкальная фабула, раскрывающаяся от начала к концу произведения, выражает определенную философскую концепцию композитора. Большую роль в драматургии обоих сочинений играет мышление композиторов парными контрастами. У Губайдулиной группа приемов музыкальной выразительности, связанной с образом Христа (слитная фактура, плавная мелодическая линия, артикуляция *legato*), по принципу бинарной оппозиции противопоставляется типу

---

<sup>20</sup> Родоначальником концепционного симфонизма можно считать Бетховена, продолжателями - Чайковского, Малера, Шостаковича.

музыкальной экспрессии, характерному для образа Иуды (дискретная фактура, изломанная мелодическая линия, артикуляция *staccato*). Шнитке противопоставляет образ Антисолиста (контрабаса) сфере Солиста (скрипка и примыкающие к ней 12, потом 11 струнных) благодаря фактуре и артикуляции: отрывистое *pizzicato*, угловатые интонации, гротескные *glissandi* и тремоло в противовес связному звучанию мягких струнных голосов *arco*. Музыкальная фабула, в основе которой лежит евангельский сюжет, в обоих случаях реализуется сходным образом - через взаимодействие и трансформации партий солистов<sup>21</sup>.

И Шнитке, и Губайдулина в своем творчестве обращались к разнообразным концепциям, в основе которых лежали как религиозные взгляды композиторов, так и идеи, почерпнутые из художественной литературы. Различные литературные интересы и религиозное мироощущение сформировали уникальный духовный мир каждого из композиторов.

Огромный *круг чтения* Шнитке включал философскую и художественную литературу. Знание немецкого языка позволяло композитору читать в оригинале произведения таких авторов как Т.Манн, Г. Бюхнер, а также ту русскую литературу, которая не издавалась на родном языке по цензурным соображениям<sup>22</sup>. Огромную роль в творческом формировании Шнитке сыграл роман Т. Манна «Доктор Фаустус». Духовно-религиозная литература, к которой обращался Шнитке, включала в себя Библию, сочинения Августина Блаженного, Экхарта, Франциска Ассизского, Блаватской, Рамакришны, Ауробиндо и др. Круг чтения Губайдулиной уже был очерчен выше.

Из приведенного перечня имен видно, что философские интересы Шнитке и Губайдулиной частично пересекаются. Однако, несмотря на то, что Шнитке, так же как и Губайдулина, интересуется индийскими мыслителями, корни его творчества полностью лежат в области Западной философии и культуры<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Подробный анализ сонаты «Радуйся!» см. во второй главе.

<sup>22</sup> Например, в библиотеке Шнитке было немецкое издание «Бесов» Достоевского, включавшее главу, которую в русском варианте не допустила к изданию еще царская цензура. [80, 26]

<sup>23</sup> Четкую ориентацию на западную культуру можно объяснить немецким происхождением Шнитке.

При этом *восприятие* одних и тех же текстов двумя композиторами существенно различалось. Особенно это было заметно в последние годы жизни Шнитке, когда он отдавал предпочтение христианским мистикам, не склонным к систематизации, а значит, по мнению композитора, к ограничению своего знания (евангелист Иоанн, Августин, Экхарт, Франциск Ассизский). Любые попытки систематизации знания вели, по его мысли, к утрате истины. Его не привлекала, например, «систематизированная» философия Штайнера — одного из важнейших для Губайдулиной философов<sup>24</sup>. Шнитке, также как и Губайдулина, интересовался антропософией, но этот интерес никогда не перерастал у него в увлечение. Оценивая позитивные стороны антропософского учения, он с недоверием относился ко всему, что выводило за пределы христианства, например, к антропософской пластической символике (эвритмии), контактам с оккультизмом, идеям об астральном и ментальном телах [33, 101].

Примером совершенно разных трактовок одного и того же литературного произведения может служить использование двумя композиторами в качестве либретто знаменитой лауды Франциска Ассизского «Cantico delle Creature» («Cantico di Frate Sole», 1224)<sup>25</sup>. Шнитке написал на этот текст сочинение «Sonnengesang» для 2х смешанных хоров и 6 инструментов: орган, челеста, литавры, тамтам, вибрафон, колокола (1976). Губайдулина обратилась к этому литературному источнику в 1991 и создала пьесу для виолончели, камерного хора и ударных, взяв для своего произведения, вслед за Шнитке, немецкий вариант названия — «Sonnengesang». Однако музыкальное воплощение текста Франциска Ассизского у двух композиторов получилось совершенно разным: аскетическая по духу молитва у Шнитке и солнечный гимн у Губайдулиной.

<sup>24</sup> В основе антропософии Штайнера лежит попытка научно обосновать возможность постижения высших миров. Главный методический принцип его философии — рационалистический эмпиризм: сквозь игольное ушко критической рефлексии исследователя должно проходить научное осмысление всякого чувственного и сверхчувственного материала.

<sup>25</sup> Варианты названия на русском языке — «Песнь о Солнце», «Гимн Солнцу», «Кантика брата Солнца», «Похвала Творению».

В характере философских предпочтений двух композиторов ярко проявилось их *отношение к религии*. Оба они крестились во взрослом возрасте, сознательно выбирая веру: Губайдулина — православие (как было указано выше), Шнитке — католичество. Религиозное мировоззрение Губайдулиной более открытое, она принимает в сфере духовного то, что Шнитке отвергает. Губайдулина ищет любые проявления духовности в разных концессиях и культурах, с увлечением погружается в восточную философию. Шнитке, интересуясь иными духовными практиками, остро ощущал границы, которые ему, как христианину, не следует переступать. Ивашкин свидетельствует о наличии в личной библиотеке Шнитке книг по христианской символике, магии и каббале [34]. Известны попытки композитора гадать по книге И-Цзин, однако он относился к подобным погружениям в магическое с большой осторожностью: «Я понял, что я имею дело со сферой, всякая попытка углубиться в которую влечет с собой умножение опасностей на каждом шагу...» [33, 99]. Губайдулина также была знакома с практикой гадания по китайской Книге Перемен и смело к ней обращалась. Это нашло отражение в ее творчестве: в 1984 на одном из концертов композитора прозвучала импровизация, где читались тексты И-Цзин, а в 1991 появилась связанная с этой темой пьеса «Чёт и Нечёт» для ударных и клавесина.

Как различное восприятие религиозной сути проявлялось в творчестве двух композиторов, можно проследить на примерах Хорового концерта Шнитке (1985) и концерта для виолончели с оркестром и хором «Из Часослова» Губайдулиной (1991). Оба сочинения связаны с религиозной тематикой и представляют собой своеобразные исповеди. Показательным является, в первую очередь, выбор литературного источника. Хоровой концерт написан на текст из «Книги скорбных песнопений» монаха Григора Нарекаци (951-1003), в основе либретто «Из Часослова» на поэтические тексты Рильке — молитва монаха перед лицом смерти. В обоих случаях имеет место речь от первого лица, обращенная к Богу. Центральная идея текстов Нарекаци — *покаяние*. Драма средневекового мыслителя — в осознании собственной греховности, в невозможности

достичь совершенства [67]. В текстах Рильке состояние главного героя совсем иное: здесь есть страстное обращение к Богу, горячая жажда услышать ответ. Особенности литературного источника определяют для композиторов и выбор музыкальных средств. Губайдулина через стихи Рильке, которые она отбирает для «Часослова», декларирует свое индивидуалистическое ощущение религии, неприятие массовости и обрядовой стороны веры: «Я верю не в то, что гремит с колоколен».

«Крушите звонницы - молиться  
пристало в час, когда в пшенице  
безмолвие встает стеной.  
Плодами Бог укоренится.  
Тобой и мной»

Шнитке, напротив, в обрядовой стороне веры видел ее изначальное безгранично-иррациональное качество: «Я готов склониться перед любой дисциплиной обрядов — для меня через это просвечивает не ежесекундная аккуратность, а изначальная вера» [33, 115]. При этом Шнитке не был полностью ортодоксальным христианином: принимая обрядовую сторону веры, не вовлекал себя полностью в обряд; будучи католиком, исповедовался православному священнику в Москве. Как и Губайдулина, он считал свободное духовное состояние несовместимым с догматической религиозной позицией.

### ***1.6.2. Губайдулина — Суслин***

С Виктором Суслиным Губайдулину связывала большая дружба. Они много общались в период жизни в СССР, но в 1981 Суслин эмигрировал, а в 1992 помог Губайдулиной переехать в Германию, в Аппен, в соседний с ним дом. Говоря о Суслине, Губайдулина следующим образом определяет его позицию как композитора, творца: «Есть делатель эпохи — когда наступает время расти, наливать колосья. А есть сеятель, и он появляется, когда время рыхлить почву, чтобы посеять семя. В чем задача сеятеля? Надо сделать дух вещным, а вещь — духовной» (цит. по: [92, 280]). То есть, Суслина Губайдулина сравнивает с сеятелем. Обоих композиторов объединяет общее духовное простран-

во, характеризующееся такими понятиями как «развоплощение духа», «храм, сконструированный из тишины», «дух вещный», «вещь духовная».

Философско-эстетическая основа музыки Суслина сформировалась как ответ с противоположной позиции на творчество Шостаковича и Шнитке, для музыки которых была характерна высокая степень семиотичности. Суслин же старался уйти от этого свойства в сторону музыкальной имманентности, поэтому важнейшее место в его творчестве заняла *проблема музыкальной конструкции*. Хорошо знакомый с пифагорейской позицией в теории музыки, Суслин рассуждал о значимости кристаллической структуры музыки: «Конструктивная идея (“кристалл”) [...] есть везде: в фуге, классической сонате, в полиметрии африканских барабанов, в азербайджанском мугаме. [...] Никакая “возвышенная” мотивировка, никакая “выразительность” не спасет музыку, не обладающую красотой конструктивной идеи. Конструкция совершенно не обязательно должна быть на поверхности подобно панцирю черепахи, но она непременно должна быть. От ее совершенства, а не от чего-нибудь другого, зависит глубина следа, оставляемого сочинением» [64, 4].

Губайдулина гораздо более уделяет внимание неспециальному аспекту содержания, воплощению в музыке философски-религиозных образов, но при этом рациональный способ организации музыкальной материи с применением числовых вычислений всегда является для нее неотступным вопросом<sup>26</sup>.

Существуют сочинения композитора, форма которых создана на основе точнейшего математического расчета<sup>27</sup>. Однако при этом для Губайдулиной остается важным гармоничное соотношение рационального и интуитивного начал в музыке. Это качество она отмечает и в сочинениях Суслина: «Они являются для меня едва ли не идеальным случаем соединения стихийно-огненной и интеллектуальной фантазий» [17, 4].

Необходимо упомянуть и еще об одной теоретической, но связанной с философским мироощущением идее Суслина, оказавшей влияние на Губайду-

<sup>26</sup> Подробнее о неспециальном содержании в музыке Губайдулиной см. Вторую главу.

<sup>27</sup> Подробно об этом см. [101]

лину. использовании микроинтервалики и ее трактовке. При разрешении три-тонов целотоновой гаммы в «чистые» консонансы, когда голоса идут четверти-тоновыми шагами, возникает шестиступенный диатонический лад, который, по словам Суслина, «находится по ту сторону темперированной системы» (цит. по: [75, 242])<sup>28</sup>. Суслин также сформулировал идею перехода из одного пространства в другое: «Возвращение из этого диатонического “зазеркалья” на нашу “грешную” хорошо темперированную землю оказывается также легко осуществимым: достаточно ущипнуть открытые струны инструмента, и мы уже “дома”» [75, 243]. Возможность пребывания в двух мирах — «здесь» и «там» — получила серьезное развитие в творчестве Губайдулиной. В ее музыке это сопоставление двух различных музыкальных пространств наделено и семантическим значением (мир земной, рукотворный, плотский — мир небесный, нерукотворный, божественный). Трансформация одного мира в другой осуществляется у нее как с помощью четвертитоновых сопоставлений («Quaternion», концерт для альты с оркестром), так и благодаря сопоставлению звука *ordinario* и флажолета, берущегося в той же точке струны («Радуйся!»). Губайдулину восхищает эта крайняя простота музыкальных приемов, сопряженных с высокими философско-религиозными категориями.

### ***1.6.3. Губайдулина — Денисов***

Денисов, обладавший яркими просветительскими качествами, подталкивал все свое окружение к изучению современной музыки, доставал ноты, книги, организовывал в своем доме встречи с такими музыкантами, как Ноно и Булез. Безусловно, он очень многое сделал для того, чтобы вырваться из информационной замкнутости советского музыкального мира.

Если музыка Губайдулиной немислима без своей философской составляющей и подавляющее большинство сочинений композитора содержит ту или

---

<sup>28</sup> Микроинтервалика в подобной трактовке использована в сочинении Суслина 1990 года — «Переход границы» для альты, виолончели и контрабаса.

иную *философскую* концепцию, то ключевым моментом в творчестве Денисова является комплекс его *эстетических* идей.

Важнейшее значение в эстетике Денисова имеет позитивная смысловая установка произведений искусства. Композитор рассуждал: «Позиция всех «новых» течений — *негативная* (минимализм, новый псевдоромантизм и т.п.), а все настоящие художники имели позитивную позицию в искусстве» [100, 59]. Губайдулина, для которой смыслом сочинения музыки является духовное восстановление, при этом обращается к самым разным содержательно-смысловым концепциям. Для Денисова был важен катартический исход сочинения. А.Соколов называет «светом в конце тоннеля» драматургический принцип денисовского Реквиема и оперы «Пена дней». Причем в последнем случае для достижения позитивного итога композитору приходится «преодолеть сопротивление литературного текста, “погасить” сюрреалистическую гримасу, припасенную для финала Борисом Вианом в сцене гибели Мыши» [60, 12]. Губайдулина обращается к различным концепциям финала: наряду с довольно часто встречающимся типом «просветленного» финала со скользящими флажолетами, вырывающимися за пределы грифа, в ее творчестве есть и произведения с трагическим финалом, либо сочинения, окончание которых ставит под сомнение возможность каких-либо выводов и заключений.

Важнейшей эстетической категорией в творчестве Денисова является категория красоты — понятие, играющее значительную роль и в музыке Губайдулиной. Однако здесь есть значительное отличие. Красота в музыке Денисова — это совершенство отточенной математической мысли. Не случайно композитор говорил, что «математическое творчество [...] не имеет принципиальной разницы с творчеством композитора, художника, архитектора» (цит. по [105, 95])<sup>29</sup>. С понятием красоты у Денисова было связано и ощущение духовности. Композитор боготворил высшую математику и сравнивал ее по степени про-

<sup>29</sup> Денисов признавался, что у него есть произведения, построенные на основании полного расчета (Три пьесы для клавесина и ударных): «А в последней части — «Изолированные точки в пространстве», — так там вообще нет ни одной «живой ноты» — всё вышло из заранее высчитанной схемы». [105]

никновения в тайны бытия с религией. Отсюда его восприятие духовности как одухотворенной математической мысли: «Я думаю, что большинство моих сочинений — это в полном смысле слова сочинения духовные, затрагивающие, практически, те же тайны, те же сферы человеческого мышления и существования человека, те же тайны человеческой веры, которые затрагивает и высшая математика» (цит. по: [105, 84]).

Красота в понимании Губайдулиной связана с иным типом духовности, имеющим непосредственное отношение к человеческой душе и ее стремлению к постижению высших смыслов бытия. В понятии духовности, как его воспринимает Губайдулина, заложен более субъективный, личностный элемент по сравнению с более объективной, абстрактной духовностью музыки Денисова.

С разными типами духовности можно связать категории Тьмы и Света в творчестве двух композиторов. Сферой, где ведутся поиски смысла жизни, поиски Бога для Губайдулиной является душа человека, ее темные, потаенные глубины, поэтому тема Тьмы часто фигурирует в творчестве композитора<sup>30</sup>. Она появляется в текстах либретто (стихи Рильке и Цветаевой), в философских идеях, к которым обращается композитор (философия Григория Сковороды), отражается в любви композитора к низкому регистру. С одной стороны, истоки эстетики тьмы, вероятно, можно связать с важной для композитора философией экзистенциализма. Губайдулина, остро ощущающая, что живет в век апокалипсиса, не видит «света в конце тоннеля». Даже религия больше не несет спасения: «Для первых христиан конец мира есть благо, спасение праведников. У нашего сознания нет никакой надежды на то, что праведники спасутся» [19, 25]. С другой стороны, образ тьмы ассоциируется с апофатическим путем богопознания, представляющим Бога как бездонную тайну, принципиально невырази-

---

<sup>30</sup> Осмысление категории тьмы в искусстве изменялось в разные эпохи. В XIX веке Гёте в своем «Учении о цветах» воспел темноту как творческую противоположность света. В XX веке Гессе связывал категорию тьмы, мрака с сущностью экзотического для европейцев негритянского и бразильского, которое «дышит началом и дикой творческой силой» и ведет к «тому состоянию души, которое мы, европейцы, как будто давно “преодолели”» [51, 214]. «Все наши идеалы, вкусы развивали в человеке лишь одну сторону за счет другой, мы служили богу света, отрицая силы мрака» [там же].

мое<sup>31</sup>. Наконец, с темой тьмы связан комплекс философско-религиозных идей Сквороды, направленных на поиск Бога в глубинах человеческой души. *Темнейшим* сокровищем называет Скворода Бога: «Видишь ли и веруешь ли, что мы нашли в пепле телесного домишка нашего темнейшее сокровище» [59, 315].

Тип духовности, характерный для Денисова, оказался связан с противоположной по смыслу категорией Света. Предназначение композитора Денисов выражает так: «Настоящий художник должен нести Свет людям. [...] Тот, кто несет Свет людям, берет на себя часть мук Христа» [100, 63]. Идея Света связана, с одной стороны, с близкой Денисову эстетикой импрессионизма, с другой - с характерным для композитора восприятием красоты в том смысле, в каком она воспринимается математиками: стройность и ясность, *свет* мысли, четкая логика музыкального развития. При этом у позднего Денисова идея Света обогащается религиозно-философскими образами, через взаимодействие с духовной литературой.

В отношении к религии у двух композиторов есть общая черта, которую можно определить как религиозный космополитизм, стремление сгладить различия между конфессиями. Губайдулина в сочинении «Семь слов» создала хорал, воплощающий идею духовного песнопения без отсылки к какой-либо конкретной традиции, Денисов в тексте «Реквиема» использовал 4 европейских языка (английский, французский, немецкий и латынь).

В творчестве обоих композиторов появляется тема Востока<sup>32</sup>. Но если для мышления Губайдулиной характерен полноценный диалог Востока и Запада, то Денисов опирается на западную культуру, обращаясь к Востоку лишь эпизодически в поисках новых красок, тонкости, лаконизма. Для Губайдулиной интерес представляют другие качества внеевропейских культур: первозданность, сакральность, магия, самобытная философия.

---

<sup>31</sup> В соприкосновение с идеями апофатики Губайдулина пришла через поэзию Геннадия Айги, что получило отражение в ее кантате «Теперь всегда снега» для камерного хора и камерного ансамбля на стихи Айги (1993).

<sup>32</sup> В творчестве Денисова восточная тематика воплощается в кантате «Солнце инков» и ноктюрнах на стихи китайского поэта Бо Цзюйи.

x

В данной главе была сделана попытка представить мировоззрение Губайдулиной как творческий синтез идей западной и восточной философской традиции. Сравнение с композиторами из ближайшего окружения Губайдулиной еще более рельефно выявило черты ее духовного облика.

Осознание композитором ценности любых проявлений духовности вне зависимости от их национальной и религиозной принадлежности позволило Губайдулиной сформировать уникальное духовное пространство, объединившее в себе Восток и Запад. Композитор отбирает близкие ей по духу философские концепции и идеи: философия экзистенциализма, антропософия, христианская и даосская философия. Она вступает в диалог с мыслителями и философами разных эпох и народов, формируя собственные философско-музыкальные концепции.

Средоточием размышлений и поисков композитора является человек, его душа, смысл его бытия. Круг идей, отобранных Губайдулиной для обоснования возможностей личности, ее духовных сил обширен. Лао-Цзы видит путь к истине для человека в освобождении от всего ложного в себе. Сковорода уверен, что Бога можно найти в глубинах человеческой души. Штайнер утверждает способность человека к познанию высших миров. Кузанский и Бердяев декларирует творческую миссию человека в системе мироздания.

Отражение внутреннего духовного пути человека связано для Губайдулиной с реализацией подсознательного начала, поэтому ряд произведений содержит черты биографичности. По мнению композитора, потребность раскрыть духовный мир, уходящий корнями в бессознательное, является причиной для сочинения музыки: «Человечество не удовлетворяется одним лишь верхним уровнем нашего сознания. Абсолютно необходимо углубляться в бессознательное и извлекать его» [111].

Важную роль в творчестве композитора играет христианское мировоззрение и связанный с ним комплекс образов и сюжетов, однако композитор выходит за рамки ортодоксального мышления. Тема Апокалипсиса присутствует во многих произведениях позднего периода творчества, а символ креста появляется почти в каждом сочинении. Однако при этом Губайдулина принимает и иные проявления духовности. Она обращается в своем творчестве к другим религиям и культурам, интересуется магией. Своим творчеством композитор как бы стирает границы, разделяющие представителей разных религий, обращается к идее универсальной религии.

Размышляя над вопросами жизни и смерти, смысла бытия, предназначения человека, композитор не считает возможным предлагать какие-либо однозначные ответы. Религия дает опору, но не гарантирует спасение, возможности человеческого познания ограничены. Но если воспринимать сочинение и восприятие музыки как духовный опыт, то этот опыт ведёт к постижению истины и правды.

## **Глава 2. Проблемы музыкального содержания и композиции в произведениях для виолончели.**

### **2.1. Общие закономерности музыкального содержания.**

Анализируя музыку Губайдулиной, целесообразно использовать понятийный аппарат, разработанный в теории музыкального содержания В. Холоповой. Процесс формирования музыкально-теоретических подходов этого исследователя происходил в той же среде, в которой складывались особенности музыкального стиля Губайдулиной. Этим объясняется имманентное соответствие методов теории музыкального содержания музыке композитора.

В. Холопова рассматривает дихотомию специального и неспециального аспектов музыкального содержания как один из основных постулатов теории музыкального содержания. К специальному содержанию относится аспект содержания, присущий лишь музыкальному искусству. Он представляет собой эстетическую гармонию всех элементов музыкальной композиции, включая мелодику, ритмику, гармонию, тембрику<sup>33</sup>, музыкальный тематизм, музыкальную форму и т.д. Под неспециальным содержанием подразумевается тот музыкальный аспект, который присутствует и вне музыки. К нему относятся философские и эстетические концепции, религиозные сюжеты, литературные программы, поэтические образы, человеческие эмоции, образы предметного мира<sup>34</sup>.

В музыке Губайдулиной оба аспекта содержания высокоразвиты, но необходимо отметить важную смыслообразующую роль неспециального содержания.

Сфера **специального содержания** включает в себя все перечисленные компоненты: скрепляющие композицию конструктивные интервалы и аккорды, «архитектура» подъемов и спадов мелодической линии, организующие музы-

---

<sup>33</sup> Термин Ю.Холопова.

<sup>34</sup> Подробнее о специальном и неспециальном содержании см. [95].

кальное время тактовые и нетактовые ритмические структуры, с применением рядов Фибоначчи, Люка и др., равновесие музыкальной формы на основе тематизма и звуковысотности. При этом выделяется новаторская роль тембрики. Это связано с важностью для Губайдулиной сонорной сферы — сонорики и сонористики<sup>35</sup>. Композитор развивает возможности академических музыкальных инструментов, а также использует в своих партитурах многочисленные неевропейские музыкальные инструменты. Многие находки композитора приходятся также и на сферу виолончельной музыки. Большое внимание композитор уделяет раскрытию сонорно-тембровых ресурсов виолончели.

Рассматривая сферу **неспещального содержания**, необходимо отметить *источники* неспециального содержания в музыке Губайдулиной. К ним относятся концепции философов, поэтические произведения, религиозно-культовые музыкальные жанры, евангельские тексты, авторские сюжетные фабулы.

*Концепции философов*, составляющие весомую долю неспециального содержания в музыке Губайдулиной, были рассмотрены в Первой главе.

*Поэтические произведения* композитор использует либо в качестве либретто, когда слово непосредственно вводится в сочинение через партию хора («Sonnengesang» и «Из Часослова»), либо в виде скрытой программы, когда связь с поэтическим произведением выявляется через название («И: Празднество в разгаре»).

Ассоциации с *религиозно-культовыми музыкальными жанрами* составляют самостоятельный пласт содержания в таких сочинениях, как «Detto-II», задуманное композитором как Communio инструментальной мессы, и сонате «Радуйся!», 5 частей которой соотносятся с разделами мессы. Необходимо отметить роль хорала в сочинениях «Семь слов» (тема струнных) и «Радуйся!» (основная тема 4й части), а также респонсории из «Sonnengesang» и «Repentance».

Цитаты из *евангельских текстов* выступают в качестве названий частей сочинений «Семь слов» и «Радуйся!», концепции которых содержат открытое

---

<sup>35</sup> Понятие сонорики было введено польским теоретиком Ю. Хоминьским. В российском музыковедении в разработке теории сонорики значительная заслуга принадлежит А. Маклыгину. [46], [45].

обращение к религиозной теме. В этом случае та или иная евангельская строка подразумевает определенный смысловой контекст, а иногда и целый сюжет.

*Авторские сюжетные фабулы* присутствуют практически в каждом сочинении Губайдулиной, о чем композитор упоминает в своих аннотациях. Происхождение подобной фабулы может быть связано с широким кругом философско-эстетических и даже математических идей. Действующими лицами являются как конкретные персонажи (проповедник и паства в «Detto-II»), так и элементы музыкального языка (приемы звукоизвлечения в 10 этюдах, реальное и мнимое звучание в «Quaternion»).

Для дифференциации экстрамузыкальной семантики В. Холопова вводит понятие **трёх сторон музыкального содержания**, представляющее собой интерпретацию известной триады знаков Ч. Пирса применительно к музыке. Три составные триады — икон, индекс и символ — соотносятся с эмоциональной, изобразительной и символической сторонами музыкального содержания соответственно<sup>36</sup>.

Рассмотрим, как в музыке Губайдулиной проявляется эта музыкально-смысловая триада. Гуманистическая направленность творчества композитора, присутствие образа главного героя в подавляющем большинстве сочинений обуславливает чрезвычайную важность *эмоциональной стороны содержания*. Персонификация виолончели (а в некоторых сочинениях и ее партнеров по ансамблю), соотнесение ее с образом личности делает партию солиста (солистов) наиболее насыщенной и разнообразной по выражению эмоций. Это происходит благодаря интонационной структуре мелодики с ее эмоционально окрашенными мотивами малосекундовых ламенто, лирическими опеваниями, певучими восходящими секстовыми ходами и многими другими средствами. Диапазон эмоций в музыке Губайдулиной включает в себя с одной стороны страх,

---

<sup>36</sup> Подробнее об этом см [77], [96], [78], [85].

скорбь, печаль, драматические эмоции, переживание катастрофы смерти, а с другой стороны молитвенность, умиротворение, радость, восторг<sup>37</sup>.

**Изобразительная сторона** содержания занимает гораздо более скромные позиции, в ряде произведений и вовсе уходя на дальний план. Единственным виолончельным сочинением, в концепции которого изобразительность поставлена на первое место, является «Мираж: Танцующее солнце».

В целом, для композитора крайне не характерна прямая изобразительность. Изобразительные моменты, возникающие в сочинениях Губайдулиной, как правило, связаны с эмоциональной или символической стороной содержания. В первом случае изобразительный эффект создается благодаря эмоциональному восприятию слушателем определенных элементов музыкального языка. Так, образ пропасти в концерте «Из Часослова» воссоздает угрожающее глиссандо цитры, а в пьесе «У края пропасти» - завывающий звон аквафонов.

Выявление изобразительности через символическую сторону содержания может быть связано с графическим изображением символов в партитуре сочинения: например, символ креста, визуально вырастающий в партитуре «Семи слов», или большой крест, образующийся в конструкции «In croce».

**Символическая сторона содержания** представляется не менее важной в музыке Губайдулиной, чем эмоциональная сторона<sup>38</sup>. Складывается система музыкальной символики, охватывающая разнообразные элементы музыкального языка: символическое значение приобретают мотивы, регистры, тембры, приемы звукоизвлечения и даже части инструмента. Обобщающая таблица по системе музыкальной символике будет представлена в конце Второй главы.

**Драматургия** каждого сочинения чаще всего представляет собой смешанный контрастно-конфликтный тип. Есть в творчестве Губайдулиной и примеры использования элементов параллельной драматургии (земная и небесная сферы

<sup>37</sup> О эмоциях в музыке XX века см. [83, 215-243].

<sup>38</sup> Подчеркивая важность символической стороны содержания в музыке Губайдулиной, О. Чурикова отмечает, что лексем-индексы и лексем-иконы музыкального языка композитора наполняются символическим значением, образуя своеобразные «сплавы», смешанные типы музыкально-смысловых единиц [102].

в сонате «Радуйся!»); самостоятельная, не взаимодействующая с другим материалом, линия развития темы Святого Духа в произведении «Семь слов»).

С позиции драматургии в высшей степени важным представляется итоговое решение, реализующееся в финалах циклов и кодах сочинений. Это может быть и растворение в универсуме, и замыкание круга возвращением к начальной точке отсчета, и трагический финал, и неоднозначное многоточие.

## **2.2. Общие закономерности музыкальной композиции.**

Следует разграничить типы музыкальных форм и формообразующие принципы в виолончельных сочинениях Губайдулиной.

Композитор придерживается своего излюбленного типа формообразования, в основе которого лежит структура сквозного типа, состоящая из большого количества разделов. Такую наиболее органичную для себя форму Губайдулина считает аллегорией путешествия в пространстве подсознания [25, 2]. При этом композитор не отказывается от использования схем классических типов музыкальной композиции, выполняющих функцию каркаса в сочинениях со сквозными структурами. Из классических форм инструментальной музыки, присутствующих в виолончельных произведениях Губайдулиной, следует отметить период, сложную трёхчастную, сонатную формы, рондо и циклическую форму сонатно-симфонического типа. При обращении к поэтическому тексту в сочинении появляются очертания строфической вокальной формы.

Очевидно, что из всего корпуса классических форм композитор использует лишь некоторые. Заметное предпочтение она отдает трехчастной и сонатной формам. Использование контуров трёхчастной формы привносит в сочинение сквозного типа эстетическую гармонию, равновесие, а также способствует большей логической ясности в восприятии слушателем развернутых композиций. Тяготение к сонатной форме объясняется ее большим потенциалом в воплощении характерной для Губайдулиной драматургии конфликтного типа.

В качестве вспомогательного рода организации композитор использует такие музыкально-композиционные принципы формообразования, как вариативность, репризность и рефренность.

В результате совмещения всех названных формообразующих основ в сочинении складывается явление полиструктуры, которое заключается в существовании, как правило, двух масштабных уровней музыкальной композиции. На более крупном уровне преобладают трёхчастная и сонатная формы, на более мелком — сквозные структуры и циклы. Соотношение этих двух уровней не всегда совпадает по «вертикали» схемы. Различные виды таких полиструктур формируют многообразие индивидуальных композиций в сочинениях Губайдулиной.

Среди формообразующих элементов выделяются звуковысотная организация и музыкальный тематизм.

Огромное разнообразие ресурсов в сфере *гармонии* включает в себя тональность, атональность, додекафонную технику, микрохроматику, сонорику. Для мышления Губайдулиной характерно использование парных контрастов диатоники и хроматики / микрохроматики, тональности и атональности. В начале XXI века в творчестве композитора происходит эволюция в сторону усиления роли тональности, классических ладов и трезвучий, тяготение к единому звуковысотному центру.

Музыкальный *тематизм* сочинений по своему происхождению может быть мелодическим, тембровым, фактурным, сонорным и сонористическим. Для Губайдулиной чрезвычайно актуален комплексный тематизм, характеризующийся несколькими элементами музыкального языка, которые объединяются в рамках консонанса или диссонанса экспрессии<sup>39</sup>. Процессы, лежащие в основе развития музыкального тематизма, соотносятся с закономерностями драматургического развития. Приведем одну из характерных для композитора схем: тематическое прораствание — формирование вариантов — укрупнение

<sup>39</sup> Понятие параметра экспрессии, а также его функций (консонанса и диссонанса), было изложено в Первой главе.

мотивов — взаимодействие с другим тематизмом — трансформация — разрушение.

Сфера *ритмики* в плане формообразования имеет локальное значение. Композитор стремится избегать квадратности и ритмической регулярности, используя в качестве основы своих ритмоформул числовые ряды Фибоначчи и Люка. Подчеркнуто танцевальные ритмы выступают в качестве особого средства выразительности. Однако в эту закономерность не вписываются последние, созданные после 2000 года, сочинения Губайдулиной, где использование более простых ритмических соотношений и танцевальных ритмоформул становится чертой стиля.

Помимо традиционных музыкально-композиционных принципов для современной музыки актуальны психологические и лингвистические (общезыковые) принципы формообразования.

*Психологические принципы* включают в себя работу с такими психологическими категориями как интерес, ожидание, предсказуемость, неопределенность, установка, смена установки, захват внимания, импульс, энергетика, напряжение, расслабление, нарушение и восстановление инерции и т.д.<sup>40</sup>. В рамках данной работы мы не будем углубляться в эту сферу, которая бесспорно является объектом отдельного серьезного исследования. Приведем лишь некоторые идеи, применимые к музыке Губайдулиной.

- Характерное начало сочинения - мотивы из нескольких звуков, расчлененные паузами – содержит мощный импульс к последующему развитию. Здесь работает психологический принцип ожидания: паузы, концентрируя внимание слушателя, становятся смысловым элементом, противоположным звучанию.
- Многократное повторение одного и того же звука в сочинениях Губайдулиной имеет психологический смысл, связанный с механизмами восприятия и запоминания музыки. По идее композитора, «крат-

---

<sup>40</sup> См. [89], [44].

кое звучание одного тона вначале может не дать эффекта его запоминания для объединения формы. Многократное же проведение, в виде целого «поля», принесет желаемый результат» [97, 35]

- В сочинениях крупной формы особое значение приобретает проблема окончания. В музыке Губайдулиной решение проблемы финала часто оказывается связанным с психологическим принципом эвристики – внедрения в партитуру нового, небывалого тембра или приема звукоизвлечения, создающего эффект «перемены в последний раз»<sup>41</sup>. Так, в коде «Quaternion», после того как в предыдущем развитии уже исчерпаны все возможные приемы звукоизвлечения, возникает небывалое трансцендентное звучание виолончелей *arco sul ripolo* (на подгрифнике).

*Лингвистический принцип* формообразования подразумевает использование общезыковой закономерности бинарных оппозиций, сформулированной в работах участников Пражского лингвистического кружка, что было рассмотрено в Первой главе.

Перейдем к подробному анализу сочинений для виолончели в порядке их возникновения.

## **2.3. Анализ музыкального содержания и композиции в конкретных произведениях**

### **2.3.1. «Detto-II»**

для виолончели и ансамбля инструменталистов (1972).

Посвящено Наталии Шаховской. Премьера 05.05.1973 (фестиваль «Московские звезды» в МЗК, дир. К. Кремец).

Произведение создано по заказу виолончелистки Наталии Шаховской в 1972 году. Композиция предназначена для сольного инструмента в сопровождении ансамбля, своеобразного «оркестра солистов»<sup>42</sup>, при этом важную роль в

<sup>41</sup> Определение Л. Мазеля и В. Цуккермана.

<sup>42</sup> Подобный ансамбль Губайдулина использует в пьесе «Concordanza».

произведении играет *принцип концертирования*. Солирующая виолончель противопоставляется остальным инструментам, однако в данном случае эта группа *gruppi* неоднородна и достаточно динамична. По замыслу композитора, такая оппозиция солиста и ансамбля воплощает тему личности и толпы, а точнее – паствы и проповедника [92, 133]. Название произведения *Detto* в переводе с итальянского означает «сказанное», что подчеркивает роль речевого начала, носителем которого является солирующая виолончель<sup>43</sup>. Её развёрнутая и полнозвучная тема написана, подобно проповеди, слогом высокого стиля. Звучание ансамбля инструментов не образует монолитного *tutti*: скорее это полифония разрозненных голосов и «диалектов». «Толпа» распадается на множество разнообразных лиц, благодаря детализации музыкальной ткани и законченности отдельных линий.

«*Detto-II*» объединяется с двумя другими инструментальными концертами в цикл, образующий, по замыслу композитора, своего рода инструментальную мессу. Открывает этот цикл «*Introitus*» для фортепиано и камерного оркестра, далее следуют скрипичный концерт «*Offertorium*». «*Detto-II*», завершающее эту триаду, выступает в качестве *Communio*. Традиционно в структуре мессы *Communio* представляет собой заключительный раздел проприя. Это благодарственная молитва, которая распевается во время причащения. В переводе с латинского *communio* означает, помимо приобщения, причастия, также общность, единение. Эти идеи лежат в основе драматургии «*Detto-II*».

Первоначально отношения между «проповедником» и «паствой» характеризуются непониманием, отчуждением и даже враждебностью со стороны «толпы». Партии солиста и ансамбля принадлежат к разным полюсам музыкальной выразительности, которые можно определить как **консонанс и диссонанс экспрессии**.

<sup>43</sup> Существует и другое сочинение Губайдулиной с похожим названием — соната для органа «*Detto-I*». Любопытно, что «*Detto-II*» для виолончели и ансамбля инструментов хронологически возникло раньше, чем «*Detto-I*».

Понятию консонанса экспрессии соответствует характер звучания виолончели: крупные длительности, равномерная пульсация, артикуляция legato (*Пример 1*).

**Пример 1.** Консонанс экспрессии в теме виолончели.

The image shows a musical score for a cello. The top staff is labeled "Violoncello solo" and the bottom staff is labeled "Vc.". Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The top staff begins with the instruction "sul tasto" and a dynamic marking "pp". The bottom staff starts with a fermata over the first measure, followed by the instruction "poco a poco ord.", then "sul tasto", and finally "ord." at the end. The melody consists of a series of notes with varying intervals, including microchromatic steps, and is characterized by a steady, legato pulse.

Мелодия развивается из узких микрохроматических ходов до предельно широкой интервалики. Создается ощущение спокойного и уверенного монолога, причем говорящий развивает одну и ту же мысль, приводя все более убедительные доводы. «Слушатели», похоже, не в состоянии воспринять его гармоничную и цельную тему: инструменты ансамбля вступают с короткими, мелодически изломанными репликами, для их звучания характерен нерегулярный ритм, отрывистая артикуляция (*staccato* и *non legato*), тремоло, диссонирующие созвучия, что соответствует драматургической сфере диссонанса экспрессии (*Пример 2*).

## Пример 2. Диссонанс экспрессии в партии ансамбля инструментов.

The image displays a musical score for an orchestral ensemble and a solo cello. The ensemble consists of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The solo cello part is labeled 'V-c. solo'. The score is divided into two systems. The first system shows the V-c. solo part with a melodic line starting with a 'sul tasto' marking, followed by 'pp' and 'mf' dynamics, and a 'cresc.' marking. The ensemble parts are mostly silent in this section. The second system shows the ensemble parts with various textures and dynamics, including 'pp', 'mf', and 'p', and markings such as 'ord.' and 'poco a poco'. The V-c. solo part continues with a melodic line and 'ord.' marking.

В процессе музыкального развития виолончель и ансамбль драматургически сближаются. Сначала это происходит в сфере диссонанса экспрессии: это выглядит так, как будто солист полностью отказывается от своих высоких идей и вливается в «толпу». Звучание основывается здесь на скерцозных, танцевальных мотивах. Но затем наступает перелом и возврат к первой распевной теме. «Толпа» начинает принимать идеи «проповедника», виолончель и ансамбль объединяются в своем звучании на основе артикуляции *legato*.

Анализируя композиционный план сочинения, В. Холопова приводит схему из 11 эпизодов [92, 133]. Нам представляется уместным объединить 3й и 4й эпизоды, учитывая их небольшие масштабы (относительно других разделов) и единую фактуру. Таким образом, мы будем рассматривать форму произведения как состоящей из десяти разделов, объединенных сквозным развитием. При

этом последний раздел является репризным, образуя тематическую арку с началом сочинения.

Проследим последовательное развитие идеи единения в сочинении.

В первом разделе (А) экспонируются обе драматургические сферы произведения. Непрерывно звучит тема солирующей виолончели (*Пример 1*).

Размеренное движение мелодии половинными длительностями напоминает шаги пассакалии. Подобная ритмическая однородность сочетается с интенсивным мелодическим развитием. Мелодия темы, начинающаяся с четвертитоновых ходов вокруг ноты  $g^1$ , буквально раскручивается по спирали, вовлекая в звучание новые регистры. Ей контрапунктирует тема духовых инструментов, точнее, их разрозненные короткие реплики (*Пример 2*).

Второй раздел (В, ц.9) вносит изменения в существующее положение вещей: в партии струнных инструментов ансамбля появляется равномерный ритм шага, очевидно напоминающий ритмическую структуру виолончельной темы. Однако резкие тремоло, заполняющие каждый звук, делают звучание струнных мало похожим на распевный монолог виолончели. Эта неуверенная попытка струнных имитировать звучание солиста вызывает активное контрдействие со стороны ударных: коробочки, бонги, том-томы и темпле блоки вступают с агрессивным соло. Виолончель теряет свои позиции: в ее партии появляются трели, staccato, тремоло, тремолирующее glissandi (ц.10). Солист по манере высказывания приближается к группе ripieni, т.е. к «толпе».

На протяжении третьего раздела (С, ц.12) происходит дальнейшее развитие линий солирующей виолончели и ансамбля. Фактура ансамбля временами становится более континуальной, и кажется, что участники ансамбля частично воспринимают идеи солиста. Однако виолончель все более отдаляется от первоначально заданного курса, теряет сольное значение, становясь одним из голосов «толпы».

В следующем разделе (D, ц.21) происходит объединение всех участников ансамбля на основе драматургической линии диссонанса экспрессии (линия толпы), что приводит к местной кульминации в ц.23.

Центральный эпизод (E, ц.26) содержит в себе квинтэссенцию всевозможного негатива, являясь кульминацией развития драматургической линии диссонанса экспрессии (Пример 3).

### Пример 3. Центральный эпизод.

Все то, что существовало ранее в виде разрозненных реплик, выкриков «толпы», сконцентрировалось в саркастическом гротескном скерцо. Бессознательная, скрытая агрессия превращается здесь в организованную силу. В музыкальном звучании этот эффект достигается благодаря появлению в басу непрерывного движения восьмыми, цементирующего и направляющего в единое русло поток угрожающих трелей и тремоло в партиях инструментов ансамбля. Особенностью этого движения является его внутренняя нерегулярность: чередование размеров 5/8 и 2/4, полиметрические сочетания с другими голосами (5/8 и 3/4). Яростные трели продолжаются и в небольшой виолончельной каденции, завершающей этот раздел.

Единый танцевальный ритм пронизывает и следующий эпизод (F, ц.31, Пример 4).

**Пример 4.** Скерцозный эпизод.

The musical score for Example 4 is a scherzo episode in 3/4 time, marked with a tempo of quarter note = 100. It consists of six staves: V-c. solo, V-no I, V-no II, V-la, V-c., and Cb. The V-c. solo part begins with a forte (f) dynamic and a glissando. The V-no I part also starts with f and has dynamic markings p and f later. The V-la part has p and f markings. The V-c. and Cb. parts are mostly silent, with some activity in the V-c. part towards the end.

Ирреальный, потусторонний характер звучания флажолетов резко контрастирует с прямолинейным *ff* предыдущего раздела, но является порождением той же негативной сферы, гораздо более изощренным и утонченным. В ц.33 к мистическому звучанию струнных инструментов присоединяются тихие подвывающие *glissandi* духовых. Далее вступает виолончель с репликами, которые в более позднем творчестве Губайдулиной неизменно символизируют распятие: сначала это настойчивое повторение звука *h*, своеобразное выписанное тремоло, а затем малосекундовые *glissandi pizzicato*. Последняя протяжная нота *h* виолончели (ц.36) переходит в тремолирующее нисходящее *glissando sul ponticello*, разрастающееся в предсмертной агонии до *ff* и растворяющееся в тишине генеральной паузы. Возникает впечатление буквально физического уничтожения солиста: виолончель надолго исчезает из партитуры.

Жертва солиста меняет ход музыкального действия: сфера агрессии и разрушения, явив слушателю все многообразие своих ликов, исчерпала себя, и дальнейшее драматургическое развитие происходит в обратном порядке. В разделе G (ц.37) звучание ансамбля, лишившись единой ритмической основы, те-

ряет свою целостность, вновь распадаясь на отдельные голоса. Как и в эпизоде В, здесь появляется соло темпле блоков, но теперь оно не носит угрожающего характера.

В разделе Н (ц.41) наступает решительный перелом в драматургическом развитии: со спокойным кантиленным пением вступает флейта, к которой в такой же манере присоединяются и остальные участники ансамбля. Все это приводит к тихой кульминации сочинения в следующем эпизоде (I, ц.44): все струнные инструменты ансамбля объединяются в мягком пении хорала, символизирующем высший момент духовного единения (Пример 5).

### Пример 5. Хорал струнных.

Одновременные глissандо во всех голосах в динамике *pp con sordino* делают звучание бесплотным, нереальным. Из этой прозрачной, еле ощутимой музыкальной ткани появляется голос солирующей виолончели, которая выделяется из ансамбля реальностью своего звучания (*arco ordinario*). На протяжении небольшой каденции виолончель расширяет регистровые и динамические рамки своего звучания (от *Cis* до  $g^3$  и от *pp* до *f*) и возвращается к своей первоначальной теме.

Заключительный раздел A1 (ц.46) построен на этой распевной виолончельной теме, которую сопровождают легатные линии голосов ансамбля. Солист и группа *gipieni* — «проповедник» и «паства» — объединились на основе

драматургической сферы консонанса экспрессии. Однако в отличие от экспозиционного раздела А, где каждый восходящий скачок в теме виолончели заполнялся нисходящим движением, здесь мелодия солиста устремлена в верхний регистр. Достигнув  $a^2$ , виолончель продолжает движение вверх флажолетами, при этом интервалика шага сужается, пока тема солиста не превращается, наконец, в четвертитоновый звукоряд. Звучание ансамбля инструментов также смещается в предельно высокий регистр на *diminuendo*, не растворяясь вместе с темой виолончели.

Ассоциации с религиозным сюжетом, неизбежно возникающие в процессе знакомства с произведением, заставляют по-новому осмыслить название сочинения. Возможно, за итальянским причастием *detto* кроется обращение к Евангельскому Слову, которое композитор пытается донести до слушателя, обходя запреты эпохи.

### 2.3.2. 10 этюдов

для виолончели соло (1974)<sup>44</sup>.  
 Посвящены Владимиру Тонха.  
 Премьера 12.12.1977 (В.Тонха).

Сочинение является настоящей лабораторией по исследованию выразительных возможностей виолончели и открытию новых способов звукоизвлечения. В нём очерчен огромный диапазон музыкальной экспрессии, представленный в более поздних виолончельных произведениях композитора.

Каждый из 10 этюдов посвящен определенной группе виолончельных приемов звукоизвлечения, и композитор не устает удивлять слушателя (и исполнителя) яркими тембровыми находками и оригинальными исполнительскими приемами. Вместе с тем, за этим необыкновенным разнообразием и пестротой музыкального языка XX века скрыта музыкальная форма, организованная по принципам, известным со времен венских классиков. Подобное сочетание

<sup>44</sup> Существует также авторская версия 10 этюдов для контрабаса соло.

традиционного «фундамента» и оригинальной «надстройки» обеспечивает, на наш взгляд, жизнеспособность этого произведения.

Проанализируем сочинение и проследим, как сочетается в нем новаторство и традиция. Поскольку последовательный анализ формы и гармонии этюдов предлагается впервые, мы делаем его достаточно подробным.

Основной идеей цикла является раскрытие выразительных возможностей инструмента, заполняющих пространство между двумя полярно противоположными категориями (например, *legato* и *staccato*, *arco* и *pizzicato*). Это соотносится с принципом бинарных оппозиций — одним из важнейших принципов драматургии и формообразования у Губайдулиной. В аннотации к одному из концертов автор так описывает свой цикл: «Это миниатюрные пьесы, которые выявляют полярные противоположности в сфере звукоизвлечения на струнном инструменте, маленькие сцены, где героями выступают — 1) отдельные составные части инструментария, 2) способы звукоизвлечения, 3) различные штрихи» [92, 137].

«Действующие лица» этих «сцен» отражены в названиях этюдов:

1. Staccato — legato
2. Legato — staccato
3. Con sordino — senza sordino
4. Ricochet
5. Sul ponticello — ordinario — sul tasto
6. Flagioletti
7. Al taco — da punta d'arco
8. Arco — pizzicato
9. Pizzicato — arco
10. Senza arco

Несмотря на то, что для концертных программ часто избираются отдельные группы этюдов и сочинение исполняется не целиком, есть убедительные аргументы в пользу того, что 10 этюдов являются циклом. Приведем их:

1. Уже упоминавшийся общий для всех миниатюр **принцип бинарных оппозиций**. Он действует не только внутри каждой отдельной пьесы, но и между некоторыми соседними этюдами, создавая своеобразные микроциклы. Например, континуальность этюда №3 (*Con sordino — senza sordino*), где преобладающей артикуляцией является legato, противопоставляется дискретности этюда №4 (*Ricochet*), исполняющейся ударами смычка.

2. Этюды с **зеркально симметричными названиями** (№1 и №2; №8 и №9), которые обнаруживают единую идею, пронизывающую цикл.

3. **Единое интонационное зерно** как основа тематизма большинства пьес. Нисходящий полутон, следующий за восходящим тоном в т.1 этюда №1, образует характерную интонацию опевания, которую можно считать общим интонационным элементом нескольких пьес цикла. Этот мотив лежит в основе всей музыкальной ткани этюдов №№ 1 и 8, на нем основан второй элемент главной партии в этюде №2 (тт.9-15). Интонацию опевания можно найти в основе темы этюда №5 (тт.1-5), а также в эпизоде doloroso этюда №6 (тт.7-10 и 12-15). В этюде №9 эта интонация появляется в обращении (тт.2, 4, 11, 12).

4. **Контурсы сонатного цикла**. Обращает на себя внимание различный удельный вес и функции частей в конструкции целого. Некоторые этюды *неконтрастны* по материалу и построены по принципу развертывания начального тематического зерна и по форме представляют собой структуру, сравнимую с барочным периодом типа развертывания (№1), двухчастной формой (№4) или периодом повторного строения (№3). В отдельных случаях различие приемов звукоизвлечения организует музыкальный материал в двухчастную (№9) или трехчастную форму (№№ 5, 7). Другие этюды содержат *контрастный тематический материал* и организованы по принципу двухчастной (№8), quasi сонатной (№2), рондообразной (№6) или оstinатно-рондообразной формы (№10). Характер тематизма этюдов вызывает устойчивые жанровые ассоциации, позволяющие провести параллели с частями сонатного цикла.

### 1. Вступление

2. Сонатное allegro
3. Медленная часть
- 4, 5. Интермедийные части
6. Скерцо
- 7, 8. Финал типа *perpetuum mobile*
- 9, 10. Кода.

**5. Соотношение тональных центров цикла.** В основе частей цикла лежат разнообразные идеи звуковысотной организации:

1. ацентричная гемитоника
2. хроматический *c-moll*
3. фригийский *a-moll*
4. тональная переменность
5. хроматическая тональность с центром *G* и локальными гемитонными группами
6. тональная переменность
7. хроматическая тональность с центром *C*
8. хроматическая тональность с центром *C*
9. хроматическая система с применением 12-тоновых рядов
10. тональная переменность

Цикл обрамляют этюды, не имеющие единого звуковысотного центра, то есть децентрализация звуковысотной организации — это общая идея вступления и коды цикла. Сонатное allegro (Этюд №2) написано в тональности *c-moll*. Центральный тон *C* объединяет и те части цикла, которые воспринимаются как его виртуозный финал (Этюды №7 и 8). Медленная часть (Этюд №3) звучит во фригийском *a-moll*, что можно представить как параллельный лад по отношению к тональности с центром *C*. Для средних частей цикла характерен более разнообразный тональный план, использование переменных тональностей и тональных центров. Таким образом, возникают параллели с традиционным для

сонатного цикла тональным планом, что, несомненно, еще больше подчеркивает целостность цикла 10 этюдов.

Рассуждая о структуре цикла и о подчиненности каждой составной части общей концепции целого, нельзя забывать и о самостоятельном значении этюдов, каждый из которых раскрывает новую грань выразительности виолончельного звука.

Важнейшей составляющей музыкального тематизма сочинения являются паузы, которые композитор уравнивает в правах со звучащей материей. Паузы не являются просто перерывами в звучании, но несут в себе смысл ожидания, всегда связанного с определенным психологическим напряжением. Чувство ожидания концентрирует внимание слушателя на развитии музыкальной мысли. К паузам по смыслу приближаются и ферматы над тактовыми чертами, продолжительность которых определяет исполнитель, согласно своему индивидуальному чувству времени. Кроме фермат, Губайдулина создает и другое пространство для игры со временем: неметризованные эпизоды в этюдах №№6 и 10, такты с ускоряющимся и замедляющимся движением в этюде №9.

Остановимся более подробно на анализе каждой из частей цикла.

В основе этюда №1 «*Staccato — legato*» — идея трансформации музыкальной ткани из сферы *staccato* в сферу *legato*. Одночастная композиция построена по принципу волны (нарастание — кульминация — спад). *Legato* на протяжении пьесы постепенно как бы прорастает сквозь *staccato*, формируясь из отдельных мотивов и образуя в итоге плотную, почти осязательную материя. Огромную роль в этом превращении играют паузы. Этюд начинается с коротких мотивов *staccato*, разделенных выписанными паузами и свободными ферматами, расставленными над тактовыми чертами (Пример 6).

**Пример 6.** Этюд №1. Начало.



Композитор апеллирует здесь к индивидуальному чувству времени исполнителя. Постепенно мотивы укрупняются, а паузы становятся короче. С появлением первых легатных мотивов «вязкость» фактуры повышается, пока движение восьмыми не сливается в общий мощный поток. Одновременно происходит процесс усиления звучности (от *p* в начале пьесы до *f* в зоне кульминации) и расширения интервалики (если сначала преобладали узкоинтервальные и хроматические интонации, то зона кульминации выделена широкими интервальными скачками). На волне спада происходит *diminuendo*, легатные мотивы вновь рассекаются паузами, интервалика сужается до первоначальных секундовых ходов.

Форма этюда напоминает барочный период типа развертывания, где роль интонационного зерна играет первый двутакт. При этом важнейшими смысловыми элементами в нем, наряду с восьмыми *staccato*, являются паузы.

**Этюд №2 «Legato-staccato»** — качественно новый этап во взаимодействии двух приемов звукоизвлечения, экспонированных в этюде №1. Теперь приемы *legato* и *staccato* связаны с контрастным тематизмом: слитное кантиленное звучание, построенное на интонациях *lamento*, ассоциируется с жанром плача и несет в себе очень личное, человеческое начало, тогда как колючие гротескные мотивы из параллельных терций и секст воплощают враждебную, негативную сферу. Не характерное для стиля композитора использование рядов «благозвучных» интервалов (параллельных терций и секст) в более поздних сочинениях Губайдулиной связано с изображением дьявольского начала. «Сладкое» звучание консонансов в сочетании с тихой динамикой и отрывистой артикуляцией приобретает лживый характер. Своеобразный эскиз такого образа представляет собой побочная партия этюда №2 (Пример 7).

### Пример 7. Этюд №2. Побочная партия.



Процесс столкновения контрастного тематизма в этюде №2 реализуется в рамках сонатной формы.

**Таблица 2.** Этюд №2. Схема сонатной формы.

Разделы	ГП	ПП	Разработка	Реприза ГП	Реприза ПП	Кода
Такты	1-15	16-25	27-35	36-58	59-65	66-77

Контрастна уже сама главная партия, состоящая из 2х элементов, которые соотносятся по принципу бинарной оппозиции. В основе первого — приглушенное нисходящее хроматическое движение с полутоновыми трелями, завершающееся стремительно взлетающим пассажем из параллельных терций *staccato* (тт.1–7) диссонанс экспрессии. Противоположную сферу *консонанса экспрессии* экспонирует второй элемент главной партии — пронзительное *lamento*, построенное на малосекундовых интонациях опевания (тт.9-15).

Тема побочной партии ведет к усилению негативной сферы. Важной деталью является восходящее глиссандо терциями в динамике *pp*, резко срываемое на верхнем звуке, которой придает этой скерцозной теме infernalное звучание (Пример 7).

Разработка сферы диссонанса экспрессии приводит к кульминации, которую можно считать и репризой главной партии. Если в экспозиции контрастные элементы были разделены в пространстве паузами, то здесь континуальность и дискретность приходят в соприкосновение. Экспрессивная кантиленная волна, достигая на *f* мелодической вершины в т. 41, растворяется в тремоло и исчезает в динамике *pp*. Каждое следующее мощное вступление темы *legato* неизменно обрывается нисходящим пассажем *staccato*, причем континуальная тема с каж-

дым разом становится все короче, как бы усекается (тт. 47-58). Полная реприза побочной партии знаменует победу сферы диссонанса экспрессии. Далее следует кода, которая еще более усиливает этот образ: появляется жесткое остигатное движение из резких диссонантных созвучий *staccato*, происходит интенсивное динамическое нарастание, приводящее к обрыву остигато на *fff*. Ритмическая регулярность, как явление нехарактерное для стиля Губайдулиной, производит очень яркое впечатление, ассоциируясь в этюде №2 с явно выраженным проявлением агрессии, грубой силы. Подобное окончание обусловлено всем предыдущим развитием музыкальной фабулы. На уровне цикла этюд №2 воспринимается как экспозиция драматургического противостояния сфер диссонанса и консонанса экспрессии.

Этюд №3 «*Con sordino — senza sordino*» звучит как лирический ответ на агрессивно-разрушительное окончание предыдущей части. Фригийский лад, неквадратное строение мотивов и ферматы над протянутыми звуками вызывают ассоциации с жанром плача (Пример 8).

**Пример 8.** Этюд №3. Тема.

Композитор находит разнообразные краски звучания с помощью чередования приемов *con sordino* и *senza sordino*. Более тусклый, лишённый обертонов звук *con sordino* можно сравнить с вокальным приемом пения с закрытым ртом, что придает мелодии большую внутреннюю сосредоточенность и глубину. В бесконечной протяжной мелодии нет кадансов, но возвращение в т.9 к исходному звуку *a* *con sordino* звучит как начало нового предложения в периоде повторного строения. Если в первом предложении мелодия охватывает диапазон от *G* до *a* и развивается кругообразно (за восходящим движением следует нис-

ходящее), то во втором увеличивается продолжительность линейных отрезков гаммы. Продолжительное поступенное восходящее движение от *F* в тт.13-16 вместе с усилением звучности приводит к кульминации части и самой высокой мелодической вершине  $as^2$  на *f*. Последующий спад снова уводит звучание в низкий регистр и динамику *p con sordino*. Этюд №3 — это наиболее развернутое воплощение сферы консонанса экспрессии и лирический центр цикла.

Этюд №4 основан на исполнительском приеме *ricochet*, одном из самых отрывистых штрихов на струнном инструменте. Фактура этюда состоит из стремительных гроздей аккордов, исполняющихся броском смычка на струну, которые разделены продолжительными паузами (Пример 9).

**Пример 9.** Этюд №4. Тема.



Пьеса, безусловно, принадлежит к сфере диссонанса экспрессии, но дискретность фактуры и отрывистость артикуляции, создавая скерцозный образ, не несут в себе негативного смысла. Сюжетом и формообразующим принципом здесь становится развитие идеи высотных консонансов. Возникающие в гуще диссонирующих созвучий чистые квинты, трезвучия и сектаккорды воспринимаются как тональные центры и организуют музыкальную ткань этюда в двухчастную форму:

**Таблица 3.** Этюд №4. Схема двухчастной формы.

Разделы	А	В
Такты	1-17	18-43

Первая часть звучит сначала в *G-dur*, а возникающие в тт. 7 и 12 чистые квинты (*d-a* и *g-d* соответственно) воспринимаются как доминантовая и тоническая опоры. Далее намечается тональность *c-moll*, однако мотив обрывается незавершенным на сексте *c-as* на *pp*. Начало второй части знаменует «выстрел» *d-moll*'ного трезвучия. Эффект неожиданности возникает благодаря тонально-

му сопоставлению (d-moll вместо ожидаемого c-moll), динамике *f*, ясному звучанию трезвучия после шуршания диссонансов в первой части. Противопоставление высотных консонансов и диссонансов во второй части усиливается с помощью динамики (тт. 18-23): консонирующие трезвучия каждый раз исполняются на *f*, выполняя роль ярких акцентов в музыкальной ткани. Главной кульминацией пьесы становится взлет на *ff* по звукам es-moll'ного трезвучия. В завершающем построении (тт.37-43), которое звучит в динамике *p* и состоит из консонансов, снова возникает тональный центр d-moll. Подобно первой части, окончание этюда оказывается разомкнутым: последний D-dur'ный секстаккорд как бы повисает в воздухе, разрешаясь только в этюде №5 в ее первый звук *G*.

Этюд №5 «*Sul ponticello — ordinario — sul tasto*», так же как и предыдущая пьеса, выполняет функцию интермеццо. Здесь используются приемы звукоизвлечения *sul ponticello*, *ordinario*, *sul tasto*, которые позволяют до неузнаваемости изменять характер звука. Эти исполнительские приемы также играют роль формообразующего принципа, организуя неконтрастный музыкальный материал пьесы в трехчастную форму:

**Таблица 4.** Этюд №5. Схема трёхчастной формы.

<i>Разделы</i>	А	В	С
<i>Такты</i>	1-25	26-44	45-77
<i>Исп.приёмы</i>	sul pont.	sul pont.↔ord.↔sul tasto	sul tasto

Первая часть А почти полностью лежит в сфере *sul ponticello* и состоит из коротких мотивов — гемитонных групп, разделенных паузами (*Пример 10*).

**Пример 10.** Этюд №5. Тема.



Формально все мотивы исполняются на *legato*, но их характер определяет жесткое тремоло *sul ponticello*, завершающее каждую группу. Исключение составляет завершающая часть фразы *legato ordinario*, протяженностью 4 такта

(тт.21-24). Повторение звуков *a* и *g* с опорой на *g*, придает ей смысл кадансового построения и закрепляет представление о звуке *g* как о центре хроматической тональности.

Вторая часть В по смыслу является разработочным разделом. Здесь активно сопоставляются приемы звукоизвлечения *sul ponticello* и *ordinario*. Развитие захватывает и интервалику: если мотивы первой части состояли из секунд и их обращений септим, то здесь появляются сексты, ноны, децимы. Широкие скачки заполняются впечатляющими *glissando*. Появляется в разработке и кадансовая фраза из первой части (тт.37-44), причем секундовый ход становится ноной, а интенсивность преобразований звука достигает максимума (почти каждый звук берется с изменением прием звукоизвлечения).

Драматургическое противоречие между *ordinario* и *sul ponticello* изживает себя, и вся третья часть С до последнего такта этюда исполняется приемом *sul tasto*. Мягкий тембр звука, преобладание *legato* и динамики *pp* создают изысканный, немного отстраненный образ, контрастирующий со вскриками и скрежетом средней части. Звук *g*, вновь утверждающий себя как центр хроматической тональности, вызывает ощущение репризности третьей части по отношению к первой.

В целом, фактура пьесы и ее гемитонная структура напоминают 5-ю багатель из цикла Шесть багателей для струнного квартета op.9 А. Веберна. Особенно узнаваемым элементом является прием *glissando* (в багатели Веберна — т. 9), который лежит в основе средней части этюда Губайдулиной.

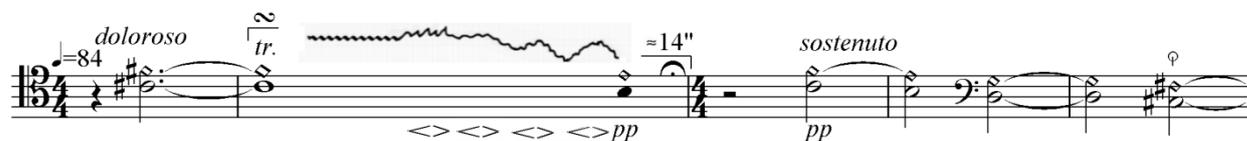
**Этюд №6 «Flagioletti»** посвящен выявлению выразительных возможностей флажолетов. Композитор использует натуральные и искусственные квартовые и квинтовые флажолеты в различных вариантах артикуляции и штриховых сочетаний. Обращает на себя внимание исполнение трелей и *glissando* флажолетами (тт. 6, 11, 22, 43), а также использование обертонового ряда открытой струны (тт. 28, 35-36), что впоследствии у Губайдулиной станет важным элементом музыкального языка.

В структуре сонатного макроцикла этюд выполняет функцию скерцо. Две контрастные темы, лежащие в основе пьесы, соотносятся между собой по принципу бинарной оппозиции. Первая тема А (*giocoso*) запоминается упругим танцевальным ритмом тарантеллы и принадлежит к сфере диссонанса экспрессии ( $\alpha$ ), вторая тема В (*doloroso*), лирическая и напевная, звучит почти полностью вне метра и экспонирует сферу консонанса экспрессии ( $\beta$ ) (Примеры 11 и 12).

**Пример 11.** Этюд №6. Первая тема (диссонанс экспрессии).



**Пример 12.** Этюд №6. Вторая тема (консонанс экспрессии).



Всю пьесу можно представить как чередование сфер диссонанса и консонанса экспрессии  $\alpha$  и  $\beta$ . Однако сфера  $\beta$  представлена двумя разными темами, выступающими в роли эпизодов по отношению к теме-рефрену А. Таким образом, с точки зрения тематизма форма пьесы представляет собой рондообразную структуру, а чередование сфер консонанса и диссонанса экспрессии организуется по принципу альтернативности:

**Таблица 5.** Этюд №6. Схема рондообразной структуры.

<i>Разделы</i>	А	В	А1	В1	А2	С	А3
<i>Сферы</i>	$\alpha$	$\beta$	$\alpha 1$	$\beta 1$	$\alpha 2$	$\beta 2$	$\alpha 3$
<i>Такты</i>	1-4	5-15	16-20	21-22	23-38	39-45	46-53

С другой стороны, форму сочинения можно рассматривать и как двухчастную репризную. Ацентричная гармоническая идея первой части, состоящей из

тем А и В, обусловлена тональной переменностью. Поэтому новая тема С, звучащая в С-dur, воспринимается как начало новой мысли и второй части. С-dur готовится уже в конце первой части, когда в тт. 33-39 появляется тональность G-dur, переосмысливающаяся как доминанта С-dur в момент вступления темы С. Завершает вторую часть репризное проведение темы А — начального построения первой части.

В этюде №7 «Al tacco — da punto d'arco» развивается идея оstinатного ритмического движения, экспонированная в коде этюда №2. При оstinатном движении восьмыми в размере 2/4 композитор сознательно избегает квадратности, используя целый арсенал приемов, таких как несоответствие границ мотивов и тактовых черт, различные расстояния между гармоническими опорами, неравномерно распределенные акценты. Так же как и в этюде №5, формообразующим принципом здесь становится изменение приемов звукоизвлечения, что организует музыкальный материал в трехчастную структуру:

**Таблица №6.** Этюд №7. Схема трёхчастной формы.

Разделы	А	В	С
Такты	1-29	30-54	55-72
Исп. приемы	al tacco	da punta, d'arco, detache	al tacco, da punta d'arco

В первой части А ощущение экспозиционности и устойчивости создается не только благодаря тяжелому штриху al tacco, исполняющемуся у колодки, но и с помощью гармонических средств (Пример 13).

**Пример 13.** Этюд №7. Тема.

The musical score for the theme of Etude No. 7 is presented in two staves of bass clef notation. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 66$  and a dynamic of *mf*. It features a series of eighth notes with accents, marked *al tacco* and *simile*. The second staff continues the melodic line, also marked *simile*, and includes a *cresc.* (crescendo) marking and a dynamic of *f*. The piece concludes with a final accented note marked *V*.

Хроматическое мелодическое движение пьесы разрезается многократно повторяющейся в басовом регистре квинтой с-g, которая выполняет роль свое-

образного органного пункта. Вторая часть В теряет этот фундамент в виде басовой квинты, в результате чего звучание становится неустойчивым. Эффект усиливает динамика *p subito* и отрывистый легкий штрих вверх *da punta d'arco*, где каждая восьмая исполняется вверх смычком. Продолжительное *crescendo* (тт. 36-46) приводит к кульминации этюда, которая выделяется широкими мелодическими скачками, более протяжным штрихом *detache* и динамикой *ff*. Возвращение штриха *al tasto* обозначает начало третьей части С. Разрозненные ранее хроматические мотивы объединяются здесь в протяженную хроматическую гамму (тт. 55-61). Вместе с *diminuendo* происходит постепенный переход от *al tasto* к *da punta d'arco*. Появляется новая «опорная» квинта — g-d, но она воспринимается как доминанта к основному тональному центру этюда. Пьеса оказывается разомкнутой, подобно этюду №4: она завершается восходящей на *diminuendo* хроматической гаммой, достигающей звука g<sup>2</sup> в динамике *pp*.

Разрешением этого последнего звука g<sup>2</sup> становится протяжный звук c<sup>2</sup>, открывающий этюд №8 «Arco — pizzicato». Такая гармоническая связь и общий тональный центр объединяют 7-ю и 8-ю части цикла. Кроме того, этюд №8, так же как и предыдущая пьеса, по фактуре представляет собой тип *perpetuum mobile* (Пример 14).

**Пример 14.** Этюд №8. Тема.



Все это позволяет рассматривать оба этюда в качестве большого финала всего цикла.

По фактуре и строению мотивов (использование гемитонных групп) этюд №8 вызывает ассоциации с Токкатой из сонаты Эдисона Денисова для виолончели и фортепиано. Оба сочинения написаны примерно в одно время: соната Денисова датируется 1971 годом, а цикл Губайдулиной создан в 1974. Безусловно, Губайдулиной было известно сочинение Денисова, однако в этом случае

вряд ли можно говорить о цитировании, скорее это независимое приобщение обоих композиторов к общим закономерностям хроматики XX века.

Форма этюда №8 представляет собой двухчастную структуру, где первая часть (тт. 1-46) исполняется *arco*, а вторая (тт. 47-63) — *pizzicato*. Более продолжительная первая часть состоит, в свою очередь, из двух периодов повторного строения:

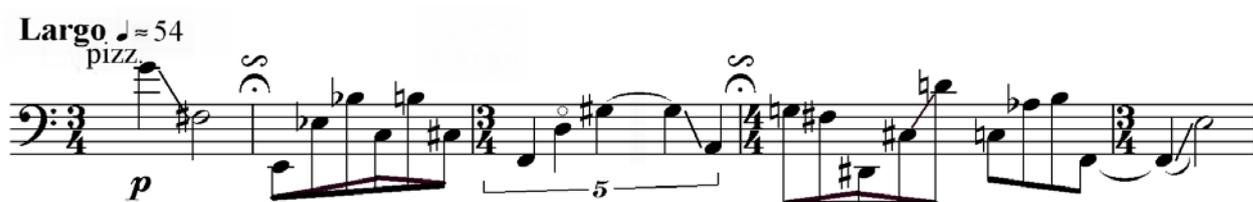
**Таблица №7.** Этюд №8. Схема двухчастной структуры.

Разделы	А				В
	А	а	б	В	
Такты	1-7	8-32	33-41	42-46	47-63

Помимо разных приемов звукоизвлечения, части А и В контрастны по музыкальному материалу. Если в основе тематизма первой части лежит интервал секунда, то мелодическая линия второй части состоит из широких скачков на сексты, септимы и ноны. По фактуре эта часть напоминает кульминацию предыдущего этюда №7. Таким образом, если рассматривать оба этюда как финал всего цикла, то этот финал укладывается в рамки сложной двухчастной репризной формы.

После ритмически равномерных 7й и 8й частей цикла этюд №9 «**Pizzicato — arco**» звучит как импровизационный монолог. Ферматы над тактовыми чертами, ускоряющееся и замедляющееся движение напоминают ритмику экспрессивной человеческой речи. Широкие интервальные скачки в мелодии ассоциируются с интонационным рельефом речи, с характерным для него выделением смысловых вершин (*Пример 15*).

**Пример 15.** Этюд №9. Тема.



В этюде №9 впервые в цикле используется звуковысотная хроматическая система с 12-тоновыми рядами. Композитор не ставит перед собой цель неукоснительно соблюдать технику 12-тоновости: вслед за 12-тоновым рядом, представленным в первых трех тактах пьесы, идет ряд, составленный из 10 неповторяющихся звуков. Количество звуков в рядах варьируется: 12, 10, 11... Важна идея отсутствия гармонических тяготений внутри мелодической линии, что напоминает интонационный строй человеческой речи.

Две грани речевой выразительности — *pizzicato* и *arco* — образуют двухчастную форму этюда:

**Таблица 8.** Этюд №9. Схема двухчастной формы.

<i>Разделы</i>	А	В
<i>Такты</i>	1-12	13-37
<i>Исп. приемы</i>	<i>pizzicato</i>	<i>Arco</i>

*Pizzicato* первой части А воссоздает звучание негромкой, но эмоционально напряженной речи. Короткие мотивы, прерываемые ферматами-паузами, выдают волнение говорящего (тт.1-3). Здесь можно услышать и вздохи (нисходящие *glissando* в тт. 1 и 3), и торопливую, сбивчивую речь (ускоряющееся движение в тт. 2 и 4). По мере того, как мысль приобретает цельную форму, разрозненные мотивы объединяются в более длинные фразы.

Во второй части В *pizzicato* сменяется на *arco*, длительности укрупняются, а мелодическое движение становится более ровным, что передает характер спокойной, напевной речи. Мягкие *glissandi* в динамике *p*, заполняющие почти все восходящие скачки, наполняют этот монолог теплом живого человеческого голоса, придавая высказыванию очень личную, субъективную интонацию. Этюд завершается продолжительным восходящим *glissando* к флажолету *as<sup>2</sup>* вместе с *diminuendo* до *pp*. Похожее окончание уже встречалось в этом цикле, в этюде №5. Впоследствии, оно станет важным смысловым элементом музыки Губайдулиной, символизируя уход, вознесение души.

Если этюд №9 представляет собой как бы завершение лирической, личной линии цикла, то этюд №10 «*Senza arco*» подводит объективно-философский итог всего сочинения. В звучании этой завершающей цикл части заложена философская идея круговорота, движения по кругу, бега времени. Это отражается в оstinатно-рондообразной форме пьесы, где каждое проведение темы-рефрена звучит в новой тональности. Начинаясь с новой ступени, очередное проведение темы представляет собой, по сути, повторение предыдущего с незначительными изменениями. Возникает ассоциация кругообразного движения по спирали. С идеей круга связано и почти точное зеркально-симметричное строение темы, где осью симметрии является мелодическая вершина темы — звук *e* (Пример 16).

**Пример 16.** Этюд №10. Главная тема.



Название этюда «*Senza arco*» объединяет целую группу приемов звукоизвлечения без участия смычка: здесь и привычное *pizzicato*, и особая техника игры левой рукой, при которой звук достигается ударом пальца по струне о гриф. Сюда относится также необычное тремоло большим пальцем правой руки на струне *C*, возникающее в двух вариантах: на одном звуке и с *glissando*. Этот прием записан в нотах с помощью условной нотации (Пример 17), а в сноске дано пояснение, что производимый звук должен напоминать тремоло малого барабана.

**Пример 17.** Этюд №10. Тремоло большим пальцем правой руки.



Для Губайдулиной игра на струнном инструменте *senza arco* несет в себе особый смысл. Прикосновение к струне рукой получает здесь оттенок большей лиричности и интимности. После всех вариантов arco и pizzicato в этом цикле «последнее слово» — этюд № 10 - Губайдулина все-таки отдает не смычке, а пальцам исполнителя.

При этом тема этюда №10 носит объективно надличностный характер. В.Холопова отмечает ее сходство с мелодией чанга из коды «Часа души»<sup>45</sup>, где личные переживания растворяются во вселенских образах. Проведения темы отделяются каденциями, где имитируется тремоло малого барабана и исчезает восприятие звуковысотности. В итоге структура пьесы выглядит следующим образом:

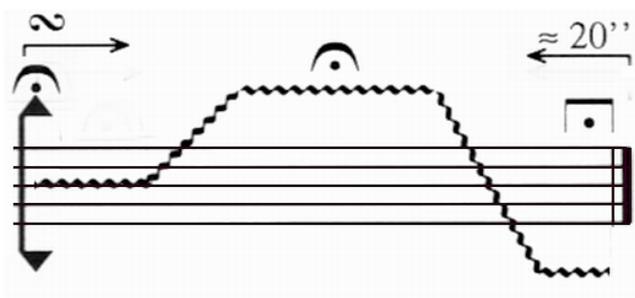
**Таблица 9.** Этюд №10. Структура формы и тональный план.

Т	Т1	Т2	Кад.	Т3 (Т в инверсии)	Кад	Т4	Кад	Т5	Кад
1-7	8-15	16-21	22-24	25-33	34	35-43	44	45-64	65
cis-moll	cis-moll	h-moll		fis-moll		g-moll		fis-moll	

Последнее проведение темы представляет собой наиболее развернутое по масштабам построение с развитой ритмикой (в теме появляются мелкие длительности — шестнадцатые квартоли и квинтоли). С т. 53 тема начинает дробиться на отдельные мотивы, которые разделяются тремоло, как бы растворяются в нем. Заканчивается этюд завораживающим 20-секундным тремоло вне тональности, ставящим в конце цикла скорее многоточие, нежели точку (*Пример 18*).

<sup>45</sup> «Час души» — сочинение Губайдулиной для ударника и симфонического оркестра с солирующей певицей на стихи М. Цветаевой (1976).

### Пример 18. Этюд №10. Окончание.



Как видно из приведенного анализа, за внешним многообразием и красочностью музыкального языка скрыта строгая внутренняя структура. Подобный «каркас» с выверенными тональными соотношениями частей и распределением смысловых функций, согласно логике классического сонатного цикла, организует внимание слушателя, способствует целостному восприятию формы произведения.

Сочетание традиции и новаторства, наполнение классической формы новым содержанием делает сочинение необычным и запоминающимся. Эта музыка оставляет огромное пространство фантазии для исполнителя, допуская существование самых разнообразных интерпретаций.

#### 2.3.3. «*In croce*»

для виолончели и органа (1979).

Сочинение посвящено В. Тонха. Премьера 27.03.1979.

Пьеса «*In croce*» связана с качественно новым этапом музыкального мышления Губайдулиной, который формируется в 1978-79 годах. Для композитора становится важной *символическая сторона* музыкального содержания, в сочинениях этого периода появляется развитая система музыкальной символики. Явлениями-символами становятся не только музыкальные мотивы, но и способы звукоизвлечения, звуковысотные системы (диатоника, хроматика, микрохроматика, пентатоника) и даже сами по себе музыкальные инструменты и их регистры.

История возникновения «*In croce*» связана с именем Владимира Тонха. В конце февраля 1979 года виолончелист обратился к Губайдулиной с просьбой

написать сочинение для виолончели и органа для концерта, который Тонха должен был дать через месяц в Казани совместно с органистом Рубином Абдуллиным. Через 26 дней пьеса была готова, исполнители выучили сочинение за 2 ночи, и премьера с большим успехом состоялась в зале Казанской консерватории.

Ключ к пониманию драматургии сочинения зашифрован в его названии — «In crosse», что можно перевести двояко: «крест-накрест» или «на кресте». Если второй вариант перевода вызывает ассоциации с Евангельской историей распятия, то первый подразумевает, скорее, драматургическое соотношение участников ансамбля. Губайдулина в интервью с Рестаньо подробно рассказывает о своем замысле: «Исходной мыслью стало противопоставление двух столь экстраординарных “персон”. Орган мне представлялся в данном соединении сверхличностью, иногда спускающейся на Землю, дабы излить свой гнев. Виолончель же с ее нервными струнами — целиком душа человеческая. Контраст между двумя противоположными натурами спонтанно разрешался в символе креста»<sup>46</sup>.

Символика креста присутствует в сочинении на разных уровнях:

1. уровень целого сочинения (макроуровень). Орган на протяжении пьесы перемещается из верхнего в нижний регистр, виолончель движется в противоположном направлении — снизу вверх. В зоне перекрещивания этих линий находится драматическая кульминация всего произведения;

2. фактурный уровень. В зоне кульминации *glissandi* виолончели и перемещения кластеров органа создают перекрещивающееся движение, что подчеркивается их графическим изображением в нотах (цц. 24, 30)

3. интонационный уровень (микроуровень). Фигура креста является интонационной основой партии виолончели в зоне кульминации (цц. 24, 31-34).

В соответствии с идеей креста, лежащей в плане композиции, форма пьесы организована как трехчастная репризная композиция.

<sup>46</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. С.57.

**Таблица 10.** «In crosse». Схема трёхчастной формы.

А	В	А1
т.1- ц.23	ц.24-47	ц. 48-50
Орган — высокий регистр, виолончель — низкий регистр	Перекрещивание регистров 4 раздела	Виолончель — высокий регистр, орган — низкий регистр

Вместе с движением виолончели в высокий регистр преобразуется и ее тематизм. От разрозненных микрохроматических мотивов и темного, сдавленного звучания в низком регистре виолончель приходит в репризной части А1 к светлой, диатонической органной теме. Партия органа также изменяется, но даже в низком «виолончельном» регистре звучание сохраняет свое основное свойство — континуальность. Приведем 2 схемы с характеристикой всех трансформаций, происходящих с участниками ансамбля (см. 92, 221-222).

Соотношение звучаний виолончели и органа в первой части пьесы (А):

Орган	Виолончель
1. Высокий регистр;	1. Низкий регистр
2. Диатоника, мажор;	2. Микрохроматика
3. Мелодия legato;	3. Обрыв мотива на staccato с акцентом;
4. Континуальность.	4. Дискретность.

Изменение этого соотношения в третьей части (А1):

Виолончель	Орган
1. Высокий регистр	1. Низкий регистр
2. Диатоника, мажор	2. Сонорный кластер
3. Мелодия legato	3. Сонорика выключаемого мотора
4. Континуальность	4. Континуальность

Такое кардинальное изменение партии виолончели к концу пьесы связано, по замыслу композитора, с идеей духовного преображения человеческой души под воздействием некой высшей силы, которую воплощает в сочинении орган. Пасторальный характер его звучания указывает на то, что композитор пытается избежать здесь явных религиозных ассоциаций. Очевидно сходство мелодии органа с темой небольшой пьесы для флейты и фортепиано «Звуки леса», которая была написана Губайдулиной в 1978 (за год до создания «In close») и опубликована в педагогическом сборнике пьес для 4-5 классов музыкальной школы (см.92, 220). Пасторальный характер флейтовой пьесы ощущается и в партии органа в «In close», несмотря на звонкое звучание высокого органного регистра: диатоническая тема наполнена звенящими трелями и светлыми ля-мажорными трезвучиями. Представляется, что идея сверхличности в этом произведении выражает универсальное духовное начало, но не связана с конкретными религиозными представлениями.

Соло органа открывает пьесу и звучит на протяжении 20-ти тактов (*Пример 19*).

### Пример 19. Тема органа.

Далее в ц.1 на фоне оstinатно звучащей органной темы вступает виолончель. Ее партия основана на четвертитоновых мотивах, напоминающих речевые интонации: вздохи (*crescendo* к середине мотива и *diminuendo* к концу), вскрики (*crescendo* к последнему звуку и обрыв на *ff*). Звуковысотные системы в партиях

органа и виолончели при всей их несхожести имеют объединяющий элемент — звук *e*, который является центральным тоном как органной диатоники, так и виолончельной микрохроматики. Звук *e* станет впоследствии тем рубежом к которому стремится виолончель и который отделяет ее от органа (ц. 19-23). На протяжении первой части А виолончель постепенно расширяет диапазон звучания, в ее мелодии появляются широкие скачки на интервалы сексты и септимы. Орган до ц. 6 никак не взаимодействует с виолончелью, с «высоты» своего регистра он безразличен к происходящему на «земле». Наконец в ц. 6 происходит небольшое изменение: в трели в верхнем голосе органа появляется *f* вместо *fis*, что создает почти визуально ощутимый эффект тени. Последующие изменения в партии органа напоминают технику минимализма: постепенно появляются и накапливаются хроматизмы, которые к ц.23 окончательно разрушают диатонику. Здесь происходит и другое очень важное событие: виолончель пересекает последний мелодический рубеж (звук *e*) и регистры инструментов перекрещиваются (5-й т. ц. 23), что приводит к первой кульминации сочинения в ц.24.

Этот момент совпадает с началом второй части пьесы (В) и приходится на геометрический центр формы (ц. 24 соответствует т.178 при общем количестве тактов 336). Такое необычное расположение кульминации объясняется драматургическим замыслом сочинения, в плане которого лежит фигура креста.

Начало второй части пьесы связано с кардинальным изменением всей музыкальной ткани: на фоне неподвижной органной педали по клавиатуре с угрожающим грохотом перекатываются кластеры. Партия виолончели состоит из обрывающихся на *fff* тремолирующих мотивов. В противовес восходящему движению следует более интенсивное нисхождение до тех пор, пока «падающие» кластеры органа не увлекают виолончель в ее самый низкий регистр (строка перед ц.25). Очередная восходящая мелодическая линия виолончели вызывает контрдействие со стороны органа: две противоположно направленные линии *glissando* (восходящая — у виолончели, нисходящая — у органа) как бы разрывают музыкальную ткань (4 т. до ц.27).

После генеральной паузы звучит пронзительный виолончельный монолог-lamento на фоне выдержанных политональных аккордов органа — лирическая реакция на драматические события первой части кульминации. И по фактуре, и по характеру звучания эта тема вызывает ассоциации с третьей частью 1й виолончельной Сонаты Шнитке. Там виолончельный монолог с похожей мелодией и ритмической структурой появляется после разрушительно–механистичной 2й части. Очевидно, что это совпадение не случайно: Соната Шнитке была написана в 1978 году, а первое исполнение состоялось в январе 1979 (Н. Гутман, В. Лобанов, Москва, Всесоюзный Дом композиторов), то есть за месяц до того, как Губайдулина начала работу над «In croce». С другой стороны, тема виолончели в кульминации пьесы связана с темой органа из первой части А, поэтому можно сказать, что в ц.27, несмотря на жанровую трансформацию, виолончель впервые принимает тему органа.

С ц.30 начинается второй раздел средней части пьесы, связанный с разработкой материала кульминации: тремолирующих *glissandi* виолончели и перемещающихся кластеров органа. Это приводит к устрашающему, inferнальному звучанию в ц.31, где на фоне приглушенного «рева» органа звучат удары *col legno* и *pizzicato tremolo*, символическое «распятие струны» виолончели.

Далее следует каденция виолончели *pizzicato* (ц.32). Оstinатно-вариантная тема, лежащая в основе этого раздела, по характеру звучания и ритмической структуре напоминает тему прелюдии №10 из цикла 10 прелюдий Губайдулиной. Там остинатная тема проводится несколько раз от разных звуков и завершается продолжительной каденцией, которая основана на шумовом эффекте *tremolo pizzicato*, теряющем звуковысотную определенность. Подобная концовка у Губайдулиной приобретает смысл растворения земного, субъективного начала в универсальном, надличностном. В «In croce» эта идея выражена еще ярче: остинатная тема также проводится несколько раз, как бы проходя по спирали несколько кругов, а затем продолжается восходящим движением флажолетов *arco* и растворяется на *pp* в импровизационном *glissando* флажолетами.

В заключительном разделе (ц.36) средней части виолончель и орган объединяются в мягком кантиленном звучании. С драматургической точки зрения здесь представлен своеобразный конспект первой части пьесы: звучание органа из верхнего регистра опускается вниз, движение виолончель направлено снизу вверх. В композиционном плане этот раздел выполняет функцию разработки. Особое значение приобретают гаммы: диатонические нисходящие последовательности заполняют партию органа, в основе партии виолончели — восходящая хроматическая гамма. Звучание ансамбля из динамики *pp* приходит в ц.47 к *fff*, таким образом, весь раздел организован по принципу *crescendo*, что приводит ко второй кульминации пьесы в ц.47. Если первая кульминация располагалась в геометрическом центре сочинения (в точке перекрещивания регистров) и выполняла драматургическую функцию, то вторая кульминация важна с точки зрения восприятия слушателем формы произведения. Возникает зеркальная симметрия, т.к. обе кульминации располагаются по краям средней части, отделяя ее от материала крайних частей.

В третьей, репризной части формы виолончель обретает, наконец, начальную органную тему. Ее трелеобразный элемент звучит в неизменном виде, а элемент, связанный с движением по звукам ля-мажорного трезвучия у виолончели трансформируется в мягкое *glissando* натуральными флажолетами на струне А. Эта тема звучит на фоне диатонического органного кластера *pp*, который в конце сочинения теряет звуковысотную определенность и растворяется на *diminuendo*. Этот сонористический эффект достигается с помощью выключения мотора органа. На волне угасания массы звуков органа виолончель, исполняя *glissando*, достигает своего самого высокого флажолета  $e^3$ , переходит к насыщенному звучанию *ff* *espressivo*, задерживается на этом высоком кульминационном звуке, а затем следует продолжительное нисходящее *glissando* на *diminuendo*, которое обрывается в самом низком виолончельном регистре.

Таким образом, драматургическим итогом становится возвращение к начальной «точке отсчета», замыкание формы, замыкание жизненного круга.

В этом сочинении композитор показывает аллегорию духовного пути человека, связывая виолончель с образом личности, стремящейся к постижению высшего смысла мироздания.

#### **2.3.4. «Радуйся!»**

Соната для скрипки и виолончели (1981).

Посвящена Наталье Гутман и Олегу Кагану. Премьера 26.07.1988.

История создания сонаты связана с именами Олега Кагана и Натальи Гутман. В 1980 году музыканты обратились к Губайдулиной с просьбой написать сочинение для их дуэта. Замысел произведения окончательно сформировался летом того года на Украине, где Губайдулина изучала работы украинского мыслителя Григория Сковороды (1722–1794). Проследим влияние философской концепции Сковороды на содержание сонаты, которая представляет собой своеобразную «мистерию» в пяти частях:

1. «Радости вашей никто не отнимет от вас»
2. «Возвеселитесь веселием»
3. «Радуйся, Равви!»
4. «И возвратился в дом свой»
5. «Внемли себе»

Программными заглавиями частей являются строки Священного Писания, которые Губайдулина приводит по письмам Сковороды к его друзьям: автор писем подкрепляет свои мысли цитатами из Писания, что вполне укладывается в рамки барочной традиции, к которой тяготеет все творчество Сковороды. Однако Библия для философа — не собрание догматических истин, но живой источник миропознания. В своих текстах украинский философ допускает стилевую эклектику, свободно переходя от лексики высокого стиля к разговорному языку, подает абстрактные понятия через бытовое, вещественное. «Сковорода стремится хотя бы на время столкнуть жизнь реальную, в его терминологии видимую, с невидимой жизнью духа, и таким путем направить человека через Библию к Господу», — пишет исследователь его творчества Л.Софронова [61,

57]. Подобно Григорию Сковороде, Губайдулина пытается проникнуть в глубинные смыслы Священного Писания и с помощью музыки донести их до слушателя. При этом композитор пользуется такими приемами, свойственными и украинскому философу, как выстраивание смысловых оппозиций, яркие стилистические сопоставления.

По мысли Сковороды, человек сможет обрести счастье, если откроет Бога в своем сердце: «Радуйся со мною, друг мой! Видишь ли и веруешь ли, что мы нашли в пепле телесного домишка нашего темнейшее сокровище...» [59, 315]. Такое понимание идеи радости привлекло Губайдулину и воплотилось в концепции ее произведения.

В первой редакции сонаты (1981) присутствовали еще и другие заглавия частей, важные для понимания замысла сочинения (несмотря на то, что во второй редакции, 1988 года, композитор их снимает):

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Agnus Dei
5. Gratias

Первые четыре названия относятся к частям мессы. Последнее отсылает к одной из строк Gloria, которая в сочинениях композиторов барокко могла быть положена на музыку в виде отдельного номера (как, например, в Мессе h-moll И.С.Баха)<sup>47</sup>.

Таким образом, воплощение религиозно-философских идей в музыкальном тексте осуществляется благодаря взаимодействию нескольких смысловых пла-

---

<sup>47</sup> Жанр мессы имеет для композитора глубокий смысл. В интервью с Э. Рестаньо Губайдулина говорит: «В каждую эпоху приобретает особую актуальность какая-то определенная музыкальная форма. <...> Сейчас мы чувствуем актуальность формы мессы. <...> Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя кажется мне неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма» [92, 74]. Самым масштабным примером обращения к жанровой модели мессы в творчестве Губайдулиной может служить группа инструментальных и хоровых произведений: интроит — фортепианный концерт «Introitus», градуал — «Ступени», для оркестра, аллилуйя — «Аллилуйя» для хора и оркестра, офферторий — скрипичный концерт «Offertorium», коммунио — «Detto II» для виолончели и ансамбля инструментов.

стов. Первый связан с программными заголовками частей. Второй формируется через ассоциации с жанром мессы, контуры которой как бы прорастают сквозь концертное по замыслу сочинение. Третий пласт связан исключительно со специальным музыкальным содержанием: это конфликт двух противоположных выразительных сфер, реализуемый средствами сонатной формы. На нем мы остановимся далее.

Прокомментируем названия частей сонаты с точки зрения взаимодействия первого и второго смысловых пластов.

1. *«Радости вашей никто не отнимет от вас»*. *Kyrie*

В Евангелии от Иоанна эти слова звучат во время Прощальной беседы Иисуса с учениками: «Так и вы теперь имеете печаль; но я увижу вас опять и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет от вас» (Ин.16:22–24). Тем самым Христос указывает на свою крестную смерть и Воскресение. Жанр *Kyrie* предполагает смиренное молитвенное обращение к Богу, что соответствует программному замыслу Губайдулиной<sup>48</sup>.

2. *«Возвеселитесь веселием»*. *Gloria*

Эти слова появляются в различных книгах Священного Писания<sup>49</sup>. В книге пророка Иеремии они даются в следующем контексте: «Ибо так говорит Господь: радостно пойте об Иакове и восклицайте перед главою народов; провозглашайте, славьте и говорите: “спаси, Господи, народ Твой, остаток Израиля!”» (Иер.31:7). В Послании к римлянам апостола Павла заложен несколько иной смысл: «И еще сказано: “возвеселитесь, язычники, с народом Его”» (Рим.15:10). И, наконец, в Псалме 105 псалмопевец обращается к Господу со словами: «Посети меня спасением Твоим, дабы мне видеть благоденствие избранных Твоих,

<sup>48</sup> В 2010 году в Австрии вышла дипломная работа, посвященная сонате «Радуйся!». Автор исследования, Катарина Хётценекер, анализировала черновики Губайдулиной, хранящиеся в архиве Пауля Захера. В своей работе исследовательница приводит многочисленные программные комментарии композитора к нотному тексту. В частности, на программный замысел первой части указывают следующие ремарки композитора: «молитва — медитация — мистика, заклинание» (цит. по: [112, 67]), — а также довольно развернутая характеристика всей части: «Утешение. Любовь. Призыв не печалиться, не гневаться. Не надо быть таким претенциозным. Это грех — печалиться без причины. Радуйся во Господе» (цит. по [112, 70]).

<sup>49</sup> Слово сочетание «возвеселитесь веселием» встречается в Библии на церковнославянском языке. В данной статье все библейские тексты приводятся в Синодальном переводе.

веселиться веселием народа Твоего, хвалиться с наследием Твоим» (Пс.105:4–5).

Данные тексты можно сравнить с латинским славословием Gloria («Слава в вышних Богу»). Раздел мессы с таким названием, благодаря творчеству композиторов барокко, ассоциируется с радостно-торжественным характером звучания, фанфарными интонациями, звонким тембром труб. Но музыкальный материал второй части Сонаты противоречит заявленной программе, что будет показано далее.

### 3. «Радуйся, Равви!». *Credo*

Как известно, *Credo* («Верую») — это Символ веры на латинском языке. Фраза «Радуйся, Равви!» (Мф.26:49), напротив, произносится Иудой в момент предательства своего учителя и становится, по сути, отречением от веры<sup>50</sup>. Это несоответствие смыслов Губайдулина закладывает в основу драматической кульминации, функцию которой третья часть выполняет на уровне цикла.

### 4. «И возвратился в дом свой». *Agnus Dei*

Идея двух последних частей Сонаты восходит к следующему фрагменту письма Григория Сковороды: «“Возвратись в дом твой”, “Внемли себе”. Тут плачь и проси лекарства. Внутри тебя божий человек, не за морем» [59, 315]. Первая из цитат, приводимых Сковородой, — слова Христа, произносимые после совершения одного из чудес, изгнания бесов из Гадаринского бесноватого: «Возвратись в дом твой и расскажи, что сотворил тебе Бог» (Лк. 8:39). В работах Сковороды *дом* и *улица* выступают в качестве смысловых концептов: понятие «улица» имеет значение чего-то внешнего, грязного, чуждого, тогда как дом — спасительный центр, главная цель пути человека<sup>51</sup>. Дом символизирует

<sup>50</sup> Губайдулина комментирует содержание этой части как «предательство, распятие» (цит.по: [112, 97]).

<sup>51</sup> Как отмечает Л. Софронова, Григорий Сковорода рассматривает мир через противопоставление внешнего и внутреннего, тайного и явного, видимого и невидимого, выстраивая ряды бинарных оппозиций; ряду понятий «невидимое — тайное — внутреннее — истина — дух — свет — жизнь» мыслитель противопоставляет «видимое — внешнее — ложь — плоть — смерть»: «Эти оппозиции, явно зависящие от религиозной картины мира, образуют иерархическую систему, подчиненную не вынесенной на поверхность основной оппозиции сакральное / светское» [61, 109].

также тело человека, как в приведенной выше цитате из письма. То есть, для Сковороды *возвратиться в свой дом* означает познать Бога в себе.

Agnus Dei как часть мессы является молитвенным обращением к Богу: «Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас». Его можно соотнести с начальной молитвой: «Господи, помилуй!». Идею, заложенную в данном подзаголовке, мы трактуем как обретение веры, возвращение к Богу после трагических событий третьей части<sup>52</sup>. Как будет показано далее, музыка четвертой части действительно выполняет функцию драматургической репризы цикла.

### 1. «Внемли себе». *Gratias*

«Внемли себе» — призыв Сковороды услышать голос Бога в себе. По мнению философа, рай и ад существуют в «нутре» человека, в его мыслях. Цитата взята из церковнославянского текста Второзакония (Втор. 15:9)<sup>53</sup>. Согласно евангелисту Луке, ее использовал в своих проповедях и сам Спаситель (Лк. 17:3; Лк. 21:34).

С композиционной точки зрения пятичастный цикл сочинения в целом можно уподобить большой сонатной форме. При этом первая и вторая части соответствуют экспозиции, третья соотносится с разработкой, четвертая часть выполняет функцию репризы, а пятая является кодой.

Как это свойственно стилю Губайдулиной, тематический рельеф прорисовывается благодаря функциям параметра экспрессии *консонансу* ( $\alpha$ ) и *диссонансу экспрессии* ( $\beta$ ). Представим сонату «Радуйся!» схематически в виде таблицы с учетом принадлежности музыкального материала к той или иной функции параметра экспрессии (см. Таблицу ).

<sup>52</sup> В эскизах Губайдулиной содержатся намеки на истолкование смысла четвертой части: «осознание в себе божественного, равного человеческому» (цит. по: [112, 112]).

<sup>53</sup> Соответствующая строка в Синодальном переводе: «Берегись, чтобы не вошла в сердце твое беззаконная мысль» .

**Таблица 11.** Схема строения сонаты «Радуйся!».

Номер части	1		2	3	4		5
Название части	«Радости вашей никто не отнимет от вас»		«Возвеселитесь веселием»	«Радуйся, Равви!»	«И возвратился в дом свой»		«Внемли себе»
Параметр экспрессии	$\alpha$	$\beta$	$\beta$	$\alpha \leftrightarrow \beta$ (конфликт)	A	$\beta$	$\alpha$ ( $\beta$ )
Сонатная форма	Экспозиция			Разработка	Реприза		Кода
	Главная партия	Побочная партия			Г.п.	П.п.	

Как видно из таблицы, в первой части экспонируются две противоположные образные сферы, что можно уподобить главной и побочной темам. Главная тема звучит в исполнении скрипки соло и представляет собой экспрессивную кантилену, выдержанную в спокойном ритмическом движении и диатоническом звукоряде (Пример 20).

**Пример 20.** Главная тема первой части

Побочная тема — виолончельное соло, которое состоит из «обрывков» восходящей хроматической гаммы, исполняемых приемом рикошет, трелей в высоком регистре, звучащих в динамике *ff*, восходящих малосекундовых интонаций, резко обрываемых после *crescendo* (Пример 21).

**Пример 21.** Побочная тема первой части

Очевидно, что материал главной и побочной партий относится к двум разным типам музыкальной выразительности. Главная партия с характерной для нее континуальностью фактуры, плавной мелодической линией, артикуляцией

*legato* представляет сферу *консонанса экспрессии* ( $\alpha$ ), тогда как средства выразительности побочной партии, такие как дискретность фактуры, отрывистая артикуляция, неравномерность ритмической пульсации, можно отнести к функции *диссонанса экспрессии* ( $\beta$ ).

Губайдулина диалогизирует с концепцией Сковороды в своем произведении, используя *систему музыкальной символики*, сложившуюся в ее творчестве. Например, сопоставление двух приемов звукоизвлечения — вибрато и флажолетов — символизирует у Губайдулиной два мира: земной и божественный. В главной теме первой части сонаты «Радуйся!» использование данных приемов подчинено особому замыслу: флажолет берется в той же точке струны, что и предыдущий звук вибрато (см. *Пример 20*). Композитора восхищает этот символическое схождение миров в одной точке пространства, ведь, по ее мысли, чтобы постичь иной мир, «не надо подниматься на Эльбрус, не надо уходить на тот свет, надо лишь минимально изменить способ соприкосновения со струной» (цит. по: [92, 231]). Эта идея созвучна мысли Сковороды о человеческой возможности познать Бога внутри себя: «Самое же внутреннейшее внутри нашей мысленной бури и самый центр, и гавань, и мир есть наш то, о пресладчайшее имя Христос — Бог наш» [59, 315].

Божественное начало представлено и в основной теме четвертой части<sup>54</sup> (*Пример 22*):

<sup>54</sup> В черновиках ремарка — «ангельский хор» (цит. по [112, 111]).

### Пример 22. Основная тема четвертой части

♩ = 69

8va

V-no

Vc.

*p*

Мелодия скрипки парит в четвертой октаве, поддерживаемая гармониями из флажолетов у виолончели. Возникает «необыкновенный эффект <...> свечения музыки изнутри» [92, 231]. Ритмомелодические очертания этой темы роднят ее с главной темой из первой части (см. *Пример 20*), что позволяет рассматривать четвертую часть цикла как репризу в сонатной форме. Однако если в экспозиции тема принадлежала сразу двум сферам: земной и небесной, то эта же тема в репризе уже лишена своей земной, человеческой ипостаси.

Соотношение первой и четвертой частей Сонаты можно трактовать и сюжетно, в связи со словами Иисуса: «Я пошел от Отца и пришел в мир; и опять оставляю мир и иду к Отцу» (Ин.16:28); эта фраза произносится Христом в его Прощальной беседе вскоре после слов, ставших названием первой части Сонаты. В то же время, евангельский сюжет трактуется у Губайдулиной в обобщенно-символическом плане; композитор избегает как живописания его конкретных деталей, так и подчеркивания многих моментов, важных для христианского вероучения.

Тематизм побочной партии, связанный со сферой диссонанса экспрессии, проходит несколько стадий с трансформациями. Побочная тема в первой части выражает нервозность, агрессию и внутреннее смятение (см. *Пример 21*). Одна-

ко в этом негативе еще нет конкретной направленности: разрозненные мотивы прерываются цезурами и паузами, восходящий пассаж *crescendo* и *accelerando* завершается истерично звучащей трелью.

Образ зла существенно меняется во второй части (*Пример 23*).

### Пример 23. Основная тема второй части

The musical score for Example 23 is presented in two systems. The first system shows the Violin (V-no) and Cello (Vc.) parts. The Violin part features a chromaticized melody with triplets and quintuplets, marked with *pp* and *c.s.* (crescendo). The Cello part provides a rhythmic accompaniment with triplets. The second system continues the Violin and Cello parts, with the Violin part ending with a triplet and the Cello part with a quintuplet. The tempo is marked as quarter note = 76.

Хроматизированная мелодия «вьется» вокруг одних и тех же звуков *c* и *h*. Идея, намеченная в побочной партии, выражена здесь словно с большей убежденностью: отдельные мотивы сливаются в непрерывный мелодический поток, а нюанс *pp* придает звучанию зловещий оттенок. Как уже отмечалось, возникающий музыкальный образ противоречит названию части и ее жанровому обозначению («Возвеселитесь веселием». Gloria).

Квинтэссенцией зла становится тема скрипки в третьей части (*Пример 24*). Ей предшествует развернутый виолончельный монолог, выдержанный в высоком стиле, который внезапно обрывается вступлением скрипки<sup>55</sup>. Отрывистые, звонкие терции, напоминающие мотивы из капризов Паганини, воспринимаются стилистическим диссонансом в контексте этой части. В неуместной гармонической простоте мотивов скрипки слышится что-то дьявольское. Такая коллажная полистилистика в духе Шнитке не характерна для творчества Губайдулиной, и использование здесь этого приема связано с программным замыслом.

<sup>55</sup> В этой части Губайдулина персонифицирует музыкальные инструменты: «cello — Христос», «v-но — Иуда» (цит. по: [112, 100]).

В лаконичной теме скрипки Губайдулина умещает два смысловых плана. Первый, внешний, связан с ликующими мажорными терциями, соответственно словам названия части «Радуйся, Равви!» Внутренний подтекст этой фальшивой радости читается через тремоло, обрывающееся на диссонансе после короткого *crescendo*.

**Пример 24.** Тема скрипки из третьей части



В третьей части сонаты появляются символы крестных страданий, выкристаллизовавшиеся ранее в других сочинениях Губайдулиной. В партии виолончели многократно излагается «тема креста»: вместе с открытой струной звучат малосекундовые опевания этого звука на соседней струне<sup>56</sup>. В центре части на фоне виртуозной скрипичной каденции проходит восходящая гаммообразная тема виолончели, выписанная очень крупными длительностями, которые ассоциируются с медленными, тяжелыми шагами. Это «шествие на Голгофу» продолжается от *Cis* до  $g^2$ , где звучание обрывается на *ffff* и наступает тишина.

В конце четвертой части также возникает образ страданий, теперь уже в качестве реминисценции. Это знакомый нам «мотив креста», а также фигура, которая у Губайдулиной символизирует распятие: многократное повторение звука *d* разнообразными приемами (рикошет, тремоло, *pizzicato*). Принадлежность сфере диссонанса экспрессии сближает эту тему со второй темой из первой части; таким образом, ее можно считать репризой побочной партии.

Пятая часть является своего рода послесловием, кодой сонатного цикла (Пример 25). Интересно, что в основе главной темы финала лежит совершенно новый музыкальный материал, не имеющий отношения к тематизму сонатной формы, развернувшейся в предыдущих четырех частях. Более того, этот мате-

<sup>56</sup> Подобные мотивы креста многократно проводятся в другом произведении Губайдулиной — «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982).

риал носит ярко выраженный танцевальный характер, что не соответствует стилистике сонаты в целом.

### Пример 25. Основная тема пятой части

The musical score for Example 25 consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a tempo marking of quarter note = 92. The Violin (V-no) part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with sixths and octaves. The Violoncello (Vc.) part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with sixths and octaves. The Vc. part includes the instruction "molto vibr. sempre s.s." and dynamic markings "mf p".

Танцевальная мелодия финала звучит изящно и легко, начальные секстовый и октавный скачки наполняют ее почти ликованием. Счастье возможно, — уверен Скворода, и композитор в финале сонаты, казалось бы, подтверждает эту идею. Однако в последних тактах пятой части вдруг появляются и многократно повторяются тремолирующие «мотивы распятия» из четвертой части и тема «двух миров» из первой части сонаты. С точки зрения формы цикла подобная концовка необходима для того, чтобы объединить контрастный финал с остальными частями. Однако возвращение к прежним темам в конце Сонаты — не только проявление эстетических закономерностей. В неоднозначном окончании сочинения выявляется собственная позиция композитора: мир — это зыбкое равновесие добра и зла, и жертва Христа не может избавить человека от ответственности за выбор между этими двумя полюсами.

Соната «Радуйся» представляет собой редкий случай по-настоящему программного сочинения Губайдулиной в чисто инструментальной сфере. Уместность программных ассоциаций подтверждается композиторскими ремарками в эскизах, объясняющими использование полистилистики, раскрывающими ха-

рактер музыкальных тем. Жанровые подзаголовки в первой редакции и названия частей во второй, вынесенные в чистовик сочинения, выявляют собственную образно-философскую логику композитора, проводящего сквозь слои библейских цитат излюбленную драматургию, близкую экзистенциализму. Таким образом, Губайдулина в своей музыке не ограничивается лишь иллюстрацией философских идей, но осуществляет диалог с концепцией Сковороды.

### 2.3.5. «Семь слов»

для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982).

Посвящено В. Тонха и Ф. Липсу. Премьера 20.10.1982 (камерный оркестр «Ричеркар», дир. Ю. Николаевский, солисты В. Тонха и Ф. Липс).

Импульс к созданию этого сочинения, так же как и в предыдущем случае, исходил от исполнителей. К Губайдулиной поступило одновременно два заказа. Сначала к ней обратился баянист Ф. Липс с просьбой написать для него новое произведение. Тему же предложил виолончелист В. Тонха, исполнявший в то время «Семь слов» Гайдна в переложении для виолончели и камерного оркестра. На одном из его выступлений присутствовала Губайдулина, по окончании концерта получившая предложение написать произведение на ту же тему, подобное гайдновскому. Однако размышляя над замыслом будущего сочинения, композитор обратилась к другой знаменитой интерпретации этого сюжета — оратории Г. Шютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте». Оттуда Губайдулина заимствовала музыкальную цитату и заглавия частей:

1. «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят» (Лука)
2. «Жено! се сын Твой. Иоанн, се Матерь Твоя!» (Иоанн)
3. «Истинно говорю тебе: ныне же будешь со Мною в раю» (Лука)
4. «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Матфей, Марк)
5. «Жажду» (Иоанн)
6. «Свершилось!» (Иоанн)

7. «Отче! в руки Твои передаю дух Мой» (Лука)<sup>57</sup>

Эти евангельские строки были скрыты при первой публикации сочинения в СССР в 1985 году, название же было заменено на нейтральное «Партита»<sup>58</sup>.

В 1982 году под тем же заглавием произведение значилось в программке IV музыкального фестиваля современной музыки «Московская осень», в рамках которого должна была состояться премьера «Семи слов». Стечение обстоятельств — перенасыщенность программы концерта, а также отсутствие названия и программных заголовков частей — привело к тому, что при первом исполнении слушатели не поняли замысел композитора. Успех пришел к сочинению после повторного исполнения 5 апреля 1983 года в зале Центрального Дома Художников.

Драматургия «Семи слов» связана с программой сочинения, которая раскрывается через заголовки-цитаты, подразумевающие определенный евангельский контекст. Открытое обращение к христианской тематике реализовано в музыкальной ткани произведения через систему музыкальной символики, важнейшей частью которой стала символическая трактовка самих инструментов — участников ансамбля. Согласно христианской идее троичности, в произведении представлены три божественные ипостаси: баян — Бог-Отец, виолончель — Бог-Сын (Иисус), струнные — Святой Дух.

Семичастная композиция «Семи слов» построена по принципу сквозного развития единого тематического комплекса, состоящего из следующих тем:

1. Тема распятия у виолончели и баяна
2. Тема креста
3. Цитата из оратории Г. Шютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте»: мотив на слово «Жажду»
4. Тема струнных
5. Тема сыновства

<sup>57</sup> Названия частей приводятся по: *Холопова В.* София Губайдулина. С. 198.

<sup>58</sup> *Губайдулина С.* Камерные произведения. М.: Сов. композитор, 1985.

Эти темы, с одной стороны, развиваются от части к части (по горизонтали), а с другой стороны, вступают во взаимодействия друг с другом (по вертикали). И. Кузнецов отмечает характерную для тематизма сочинения процессуально-драматургическую форму звукостановления, когда прорастание интонаций становится основой способности мотива к развитию и последующему объединению его вариантов в мелодическую линию [41].

Сквозная структура всего сочинения имеет контуры трехчастной формы А — В — А1, где А — раздел, связанный с экспонированием тематического комплекса (включает 1 и 2 части и 3 часть до ц.3), В — разработка (до ц.19 четвертой части) и А1 — заключительный раздел с чертами репризности.

Обращение к евангельским цитатам в названиях частей подразумевает присутствие повествовательной линии произведения, которая связана с драматургией формы в целом. Семь слов Христа на кресте — это комбинация цитат из всех четырех Евангелий.

**1. «Отче! прости им, ибо не знают, что делают» (Лука 23:34)**

Христос просит Отца помиловать людей, которые распяли Его и «делили одежды Его, бросая жребий» (Лука 23:34).

**2. «Жено! се, сын Твой. се, Матерь Твоя!» (Иоанн 19: 26-27)**

Более полно эта цитата звучит так: «Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Иоанн 19: 26-27). Имеется в виду любимый ученик Христа — Иоанн Богослов, который и описывает этот эпизод в Евангелии.

**3. «Истинно говорю тебе: ныне же будешь со Мною в раю» (Лука 23:43)**

Эти слова Христа обращены к распятому вместе с ним разбойнику, уверовавшему в Иисуса и покаявшемуся перед смертью. «И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!» (Лука 23:42)

**4. «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?»** (Матфей 27:46, Марк 15:34)

Если 3 первые высказывания Христа связаны с попечением о других людях, то с этого момента Иисус говорит о своих земных страданиях. Евангелист Матфей, приводя обращение Христа к Богу-Отцу, добавляет: «Иисус же опять возопив громким голосом, испустил дух» (Матф. 27:50)

**5. «Жажду»** (Иоанн)

«После того Иисус, зная, что уже все свершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду» (Иоанн 19:28).

**6. «Совершилось!»** (Иоанн)

По версии Иоанна, это последняя реплика Иисуса: «Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И преклонив главу, предал дух.» (Иоанн 19:30)

**7. «Отче! в руки Твои передаю дух Мой»** (Лука 23:46)

Такие слова Христа вспоминает Лука и добавляет: «И сие сказав, испустил дух.» (Лука 23:46)

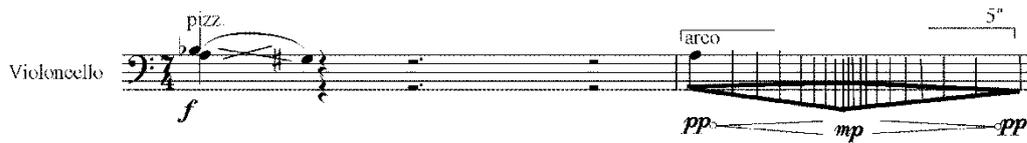
Евангелисты по-разному описывают последние моменты земной жизни Христа. Ниже, при подробном анализе сочинения, будет показано, как подобная неоднозначность претворяется в партитуре.

Несмотря на наличие в каждой части подробной программы, музыка не следует за текстом «вплотную», а дает обобщенный комментарий происходящему. Все семь частей слиты воедино общим сквозным развитием тематического комплекса сочинения.

Дадим краткую характеристику темам, выступающим в качестве «действующих лиц» произведения.

**Тема распятия**, открывающая первую часть «Семи слов», состоит из коротких разрозненных мотивов: нетемперированных стонов-glissando баяна и виолончели, нервной дрожи тремолирующих звуков. Образом распятия также становится символически «распинаемая» открытая струна виолончели (*Пример 26*).

### Пример 26 Тема распятия



**Тема креста**, впервые появляющаяся в ц.9, вызывает яркие визуальные ассоциации (Пример 27). Взмывающие вверх на crescendo октавные скачки баяна поддержаны восходящим glissando виолончели, звенящее органное звучание верхнего регистра баяна сливается с экспрессивным тоном виолончели. Мощное звучание звука *a* в многооктавном удвоении вырастает из примы и снова сворачивается в унисон *a*, формируя в визуально-графическом восприятии фигуру креста. Помимо изобразительного значения, тема креста с ее унисонными звучаниями выполняет функцию точки пересечения хроматики темы распятия и диатоники темы струнных: «хроматика и диатоника, полярные друг другу, сходятся только в одной точке — унисоне (унисонно-октавном изложении). Унисону Губайдулина также придает значение символа. Унисонное перекрещивание “земной” хроматики и “небесной” диатоники понимается как “крест”» [92, 199].

### Пример 27. Тема креста.

Генеральная пауза отделяет экспрессивно-изобразительные темы распятия и креста от иного полюса звучания, возникающего в ц.10. Это **тема-цитата** из оратории Щютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте» (Пример 28). Удивительный хрупкий образ возникает после *ff* октавных дублировок: в динамике *pp*

на фоне двойных нот баяна флажолетами звучит мелодия виолончели. Стилистическая инородность этой цитаты по отношению к предыдущему музыкальному материалу позволяет воспринимать эту мелодию как божественный голос, звучащий из глубины веков.

**Пример 28.** Тема-цитата из оратории Щютца.

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello and Bajon. The Violoncello part is written in bass clef with a 2/2 time signature. It starts with a tempo marking 'Meno mosso' and a quarter note equal to 44. The melody consists of a series of notes with long intervals, including a leap of a seventh. The Bajon part is also in bass clef with a 2/2 time signature and is marked 'pp'. It provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The score is presented on two staves, with the Violoncello staff above the Bajon staff.

Этический смысл темы-цитаты сближает ее с **темой струнных**, появляющейся в ц.11 и выражающей, по замыслу композитора, образ Святого Духа. В ее основе лежит обобщенная музыкальная идея духовных песнопений без отсылки к какой-либо определенной традиции. Струнный оркестр разделен на 15 голосов, в каждом из которых звучит плавная размеренная мелодия в диатоническом ладу. В итоге получается диатонический хорал с образующимися по вертикали напластованиями-кластерами. Интересно, что 15 единых по ритмической структуре мелодий делятся на 2 партии: первые и вторые скрипки, условно говоря, играют тему, а альты, виолончели и контрабасы — противосложение к ней. Несовпадение мелодических линий внутри одной такой «партии» создает эффект эха, возникающего в храме при одноголосном пении. Подобный прием использует Шнитке в Гимнах для ансамбля инструментов (1974-1979).

**Тема сыновства** (слова Губайдулиной), впервые появляющаяся только в ц.8 второй части, по своему смыслу также близка теме-цитате Щютца (*Пример 29*). Выразительная виолончельная мелодия на фоне выдержанных аккордов баяна передает образ Слова Христа. По сравнению с темой-цитатой, это «слово» гораздо более взволнованное, насыщенное экспрессией XX века: гемитоновая мелодия виолончели насыщена хроматизмами и скачками на интервалы септимы.

**Пример 29. Тема сыновства.**

Violoncello *p espress.*

Bajan *p*

Voice *p*

Accord.

Чтобы проследить развитие комплекса этих основных тем сочинения, составим следующую таблицу:

Таблица 12. Развитие комплекса основных тем сочинения.

Номер части	Тема распятия (виолончель+баян)	Тема креста	Тема-цитата из оратории Шютца	Тема струнных	Тема сыновства
1	<b>Цц. 1-8</b> Центральный тон — <i>a</i> ; отдельные разрозненные мотивы многократное повторение звука <i>a</i> («распятие» открытой струны) динамическая зона <i>p</i> .	<b>Ц. 9</b> Центральный тон — <i>a</i> ; 3 восходящих октавных скачка; <i>ff&lt;fff&gt;p</i> ; виолончель+ баян.	<b>Ц.10</b> <i>f-moll</i> , мелодия флажолетами в партии виолончели на фоне выдержанной гармонии баяна; гармонизация Шютца.	<b>Ц.11</b> Белоклавишная диатоника; плавное мелодическое движение; диапазон звучания — в пределах 2-х октав; динамическая волна <i>pp&lt;mp&gt;pp</i> .	—
2	<b>Цц. 2-4, 6-7</b> Центральный тон — <i>d</i> ; укрупнение мотивов, формирование фраз, предложений; в основе малосекундовые интонации, чередование дуолей, триолей и квинтолей; динамическое нарастание до <i>f</i> .	<b>Тт. 1-2, ц. 5, 2т. до ц. 7.</b> Центральный тон — <i>d</i> ; 4 восходящих октавных скачка; <i>p&lt;ff&gt;p</i> ; виолончель+ баян.	—	<b>Ц. 9</b> Белоклавишная диатоника; расширение диапазона звучания ( <i>C-f<sup>2</sup></i> ); динамическое нарастание <i>p&lt;f&lt;ff</i> .	<b>Ц. 8</b> Гемитоновая мелодия виолончели на фоне выдержанных гармоний баяна <i>fis-g</i> .
3	<b>Ц. 1-9</b> Малосекундовые дублировки; секвенционное хроматическое развитие; динамический диапазон от <i>pp</i> до <i>f</i> .	—	<b>Ц.10</b> <i>des-moll</i> ; точное проведение темы; мелодия у баяна.	<b>Ц. 11</b> Диатоника <i>Des-dur</i> ; высочайший регистр ( <i>des<sup>1</sup>-ges<sup>3</sup></i> ); динамическое нарастание <i>mp&lt;mf&lt;f&lt;ff</i> .	<b>Тт. 1-6</b> Точное проведение темы на полтона выше; мелодия — у виолончели, гармония <i>g – gis</i> у баяна.

Номер части	Тема распятия (виолончель+баян)	Тема креста	Тема-цитата из оратории Шютца	Тема струнных	Тема сыновства
4	<p><b>Цц. 1-14</b> Центральный тон — g; тремоло кластерами; разработочное развитие, захватывающее широкий регистровый диапазон; динамизация партий виолончели и баяна (двойные ноты, трели, широкие скачки, glissandi у виолончели, виртуозные пассажи, трели у баяна);</p> <p><b>Цц. 15-17</b> Кульминация, в партии виолончели — «распятие» открытой струны D, ff.</p>	<p><b>Ц.16, 6й т.– ц.17</b> Многооктавные удвоения кластера <i>cis-d-es</i>; звучание струнного оркестра tutti; диагональная фактура (графическое изображение креста); динамический рельеф <i>mf&lt;fff&gt;p</i>.</p>	—	<p><b>Цц. 4-8</b> Хроматика; высокий регистр; по вертикали — плотные кластеры (расстояние между крайними голосами меньше 2 октав); динамическое нарастание <i>p&lt;f</i>.</p>	<p><b>Ц. 19</b> Проведение темы у струнных с новым полутоновым сдвигом вверх (<i>gis-a</i>).</p>
5	<p><b>Цц. 1-11</b> Секвентное развитие темы типу второй части.</p>	—	<p><b>Ц. 12</b> Неполное проведение темы, у виолончели — 4 первых звука мелодии, у баяна — тремолирование малой секунды; <i>pp</i>.</p>	—	—
6	<p><b>Цц. 3-17</b> У виолончели — «распятие» струны C: многократное повторение звука C, рассекаемое диссонирующими аккордами.</p>	—	—	<p><b>Цц. 1-14</b> Белоклавишная диатоника; динамическая волна: <i>pp&lt;ff&gt;p</i>.</p>	—
7	—	<p><b>Ц.2</b> Реминисценция темы в партии струнных, <i>p&lt;mp&gt;p</i>.</p>	—	—	—

Из таблицы видно, что в развитии каждой темы от части к части можно прочесть определенный сюжет.

**Тема распятия**, помимо символической стороны содержания, несет в себе яркое эмоционально-выразительное начало. Тремолирующие мотивы, *pizzicato glissando* окрашивают звучание первой части произведения в темные тона ужаса и страха. Чередование дуольного, триольного и квинтольного движений во второй части создает эффект сбивчивой речи с прерывистым дыханием.

Появления темы распятия в сочинении организованы по принципу нарастания драматизма и эмоционального градуса звучания. Изменяются способы «распинания» струны: в начальных частях это тремоло и *glissando*, а в четвертой части появляется продолжительный эпизод, связанный с настойчивым повторением звука *d* (открытая струна), рассекаемым резкими аккордами-ударами. С открытыми струнами виолончели связана идея жизненного пути: центральными тонами темы распятия становятся по очереди все струны виолончели. Переход в шестой части («Свершилось!») к струне *C* — самой низкой струне виолончели — символизирует конец пути страданий: «распятие» басовой виолончельной струны представляет собой огромный по продолжительности эпизод (более 65 тактов), являющийся смысловой кульминацией произведения. В последних тактах самый низкий звук виолончельного диапазона (*C*) извлекается *fff sul ponticello* с ремаркой *quasi diretto in ponticello* (почти на самой подставке) с использованием микрофонного усиления, а седьмая часть открывается звучанием *dietro ponticello* (за подставкой). Подставка виолончели, являющаяся нижней границей движения смычка виолончелиста, символизирует, таким образом, последний предел, границу земного мира, за которой лежит мир небесный. И действительно, нетемперированное бесплотное звучание струн *dietro ponticello* в начале седьмой части ассоциируется с иной реальностью.

**Тема креста** воплощает, прежде всего, изобразительное начало в сочинении. Использование композитором диагональной фактуры или восходящих октавных скачков позволяет не только увидеть графическое изображение креста в

партитуре, но вызвать яркие зрительные ассоциации во время слушания музыки. Тема креста динамизируется, следуя общей линии нарастания напряжения в произведении. Самый впечатляющий по масштабу символ креста возникает как итог разработочного развития темы распятия в четвертой части (ц.16). Вместе с «распинанием» струны *D* в ц.15, этот величественный и устрашающий крест становится композиционной кульминацией сочинения. В финале произведения динамический рельеф темы сглаживается, и она предстает перед слушателем уже как воспоминание о страданиях.

**Тема-цитата из оратории Щютца**, как воплощение вечного духовного начала, менее всего подвержена изменениям. Появляясь в нечетных частях сочинения (I, III и V), она воспринимается на уровне макроформы целого как своеобразный рефрен. Усечение темы и изменение ее гармонизации в пятой части имеют важное символическое значение. Последний эпизод пятой части (с ц.12) ассоциируется с моментом смерти Христа. Виолончельная мелодия из темы-цитаты лишается привычной гармонической опоры, а тремоло баяна на *pp* в высоком регистре делают звучание еще более эфемерным. Как будто на полуслове, мелодия обрывается на четвертом звуке темы, а вся часть завершается значимым музыкальным элементом, несущим в себе смысл преодоления и даже разрывания физических границ тела: восходящее *glissando* виолончели вырывается за пределы грифа инструмента, тогда как баян на *glissando* скатывается в свой самый низкий регистр. При этом главная смысловая кульминация произведения, связанная со смертью Христа, приходится на конец шестой части, как это уже было показано выше.

Молитвенно-сосредоточенная **тема струнных** концентрирует в себе эмоциональную сторону содержания сочинения. В своем развитии, подобно теме креста, прочерчивает основную драматургическую линию произведения. Однако она существует как бы в параллельной плоскости: изменяясь от части к части, не взаимодействует с другими темами. По мере приближения к четвертой части — зоне золотого сечения и композиционной кульминации цикла — в хо-

рале струнных происходит накопление хроматизмов и уплотнение кластеров. В шестой части тема струнных разворачивается параллельно со звучащим на грани хрипа «распинанием» струны С. При этом хорал струнных вновь «высветляется», становится отрешенно-диатоничным, как в первой части. Такое сопоставление полярно противоположных эмоциональных состояний предельно заостряет экспрессию виолончельного голоса, обладая огромным по силе эффектом суггестивного воздействия на слушателя.

В целом, трактовка струнного оркестра в этом сочинении представляется весьма разнообразной. С одной стороны, звучание хорала струнных воплощает образ Святого Духа, существующий в параллельном пространстве и не участвующий в действии, но оттеняющий его. С другой стороны, в четвертой части струнные включаются в общее развитие в качестве агрессивной контрсилы: в ц. 9-12 резкие аккорды-удары вниз смычком рассекают легатное звучание баяна. В ц. 15 аккорды превращаются в многооктавно дублированный унисон, семантически связанный с темой распятия. Однако здесь появляется иная семантика: унисонное звучание, ритмически организованное подобно бетховенскому мотиву судьбы, выражает угрозу и агрессию по отношению к виолончели. В 6-ом такте ц.13 в партии струнных появляется еще один важный элемент: восходящая хроматическая гамма, приводящая к кульминации части в ц. 15. Мощное динамическое нарастание в кульминации четвертой части также решено фактурными средствами струнного оркестра.

Эмоционально насыщенная **тема сыновства** не подвластна воздействию негативных сил: она трижды проводится в неизменном виде (меняется только инструментовка). В первых двух проведениях мелодия звучит у виолончели, то есть виолончель (Христос) является носителем Слова. В четвертой части после кульминации с участием струнного оркестра, как выразителя отрицательной силы, тема сыновства звучит уже у струнных, приобретая эмоциональное значение темы покаяния.

Как видим, описанный комплекс тем, пронизывает все сочинение. Однако в произведении есть два эпизода, которые нельзя причислить ни к одной тематической группе. Это виолончельная каденция, возникающая сразу после кульминации четвертой части (ц.18) и тема вздохов баяна из начала шестой части. Оба этих эпизода выделяются благодаря яркому новаторству в области приемов звукоизвлечения.

Нетемперированная тема вздохов баяна представляет собой что-то невероятно поражающее: «инструмент тяжело “вздыхает”, как живое существо (символ Бога-Отца)» [92, 195]. «Дыхание» раздвигаемых мехов баяна и звук отдушины нотируются в партитуре с помощью специальных символов: ромбов и прямоугольников.

Виолончельная каденция соткана из тончайших флажолетов *pp*, где особенно выделяются так называемые «мерцающие аккорды» — тремолирующие созвучия, извлекаемые при помощи быстрой смены разных типов прикосновения пальцев к струне при тремолировании. При сильном нажатии возникают обычные звуки, при слабом — флажолетные призвуки. Губайдулина указывает в партитуре, что этот прием найден В.Тонха — первым исполнителем «Семи слов» и вдохновителем большого числа виолончельных сочинений композитора. Легчайшее звучание каденции возникает после драматических *fff* кульминации и знаменует определенный перелом в драматургическом развитии: после каденции у струнных звучит тема сыновства (покаяние).

Удивительной красотой звучания выделяется и седьмая часть («Отче! В руки Твои передаю Дух Мой»). Музыкальное действие переносится в небесный, божественный мир, и этот мир наполнен сияющими обертонами (флажолеты *pizzicato* виолончели), трепетными переливами (трелеобразная фактура баяна в динамике *pp*), радужным волнением воздуха (легчайшие тремоло струнных). Новое фактурное решение создает ощущение новизны музыкального материала, хотя в основе музыкальной ткани заключительной части — полутоновый мотив из темы-цитаты.

Общая драматургия сочинения выстраивается как сквозное развитие единого тематического комплекса, при этом высшая точка развития, смысловой центр произведения приходится на конец шестой части. С другой стороны, сквозь семичастную структуру прорастают контуры трехчастной формы. В **первом разделе А**, включающем в себя две первые части и начало третьей, экспонируются все основные темы произведения. Между ними не возникает взаимодействий, темы «монтируются» по горизонтали, по принципу параллельной драматургии. **Второй раздел В** отличается интенсивным разработочным развитием с привлечением принципов действия и контрдействия. Развитие приводит к композиционной кульминации, которая расположена примерно в зоне золотого сечения и уравнивает смысловую кульминацию, смещенную к концу сочинения. Тема сыновства, возникающая в ц.19 четвертой части, после кульминации и следующей за ней каденции солиста, воспринимается как начало **репризного раздела А1**, в котором проводятся все основные темы сочинения.

«Семь слов» — одно из первых сочинений Губайдулиной, открыто обращенных к христианской религиозной теме. Уже в XXI веке, оглядываясь на свой творческий путь, композитор так говорит об этом: «Я думаю, что идея апокалипсиса, и самое главное – символ креста – продолжается в каждом моем сочинении. Я даже могу сказать, что почти все мои сочинения – это вариации на тему креста...» [25, 2].

На рубеже 70-х и 80-х обращение к христианским сюжетам стало сильнейшим творческим импульсом для Губайдулиной. По словам Шнитке, «когда человек “прислоняется” к этой теме, он вырастает невероятно. Сама тема его поднимает» [33, 86]. Через религиозные сюжеты Губайдулина нашла возможность говорить в своем творчестве о вневременных духовных ценностях. В 1982 году для того чтобы включить «Семь слов» в концертную программу, композитору пришлось отказаться от программных евангельских названий, но

даже без текстовых комментариев, звучание музыки, наполненное духовностью священных текстов, продолжало нести дух Истины и Любви.

### **2162.3.6. «Из Часослова»**

Концерт для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора (женский голос) (1991)

Посвящен В. Тонха.

Премьера 27 августа 1991 (Городской оркестр Хельсинки, Эстонский мужской хор, дирижер Э. Клас, солист В. Тонха).

В замысле этого произведения удивительным образом переплетаются две идеи: философия Рильке и «житие» виолончели, принадлежащей Владимиру Тонха [92, 295]. Губайдулина писала это сочинение по заказу Хельсинского фестиваля, адресуя его В. Тонха — виолончелисту, который исполнял всю ее виолончельную музыку и в очередной раз обратился к композитору с просьбой написать для него концерт. Виолончель Тонха, в прошлом экспонат Госколлекции, была отреставрирована для концертной жизни, что получило символическое отражение в произведении. «Инструмент пережил “смерть и возрождение”»: после покупки виолончели в 1970 году прошло 10 лет, прежде чем она по-настоящему зазвучала к 1980-му, а еще через 11 лет был создан концерт «Из Часослова». Числа 10 и 11 имеют в сочинении важное конструктивное и символическое значение [см. 92, 295].

По стечению обстоятельств, в марте 1991 года Губайдулина приехала в Ворпсведе — знаменитую колонию художников в Германии<sup>59</sup>. В доме, где композитор провела три с половиной месяца, жил и Рильке во время своего пребывания в Ворпсведе. Такое замечательное совпадение не могло не увлечь Губайдулину.

Этот общий биографический факт — не единственное, что сближает двух художников. Губайдулина нашла в стихах Рильке отражение ее собственного экзистенциального мировоззрения: тоску по целостному мироощущению чело-

<sup>59</sup> Ворпсведская колония художников была основана в 1889 году, когда в Ворпсведе поселились Фриц Макензен, Ганс ам Энде и Отто Модерзон — художники-единомышленники, надеявшиеся вдали от городской суеты создать новое свободное искусство.

века, утраченной гармонии, осознание разобщенности в человеческом существовании. М. Рудницкий отмечает, что в каждой строке Рильке «нес тему "всегдашнего" человеческого одиночества, каждой строкой стремился прорвать замкнутость конечного человеческого существования перед лицом бесконечной вселенной». Это оказалось созвучно идеям Губайдулиной, полагавшей, что духовное восстановление, возобновление «legato жизни» — основная цель творчества. «Жизнь разрывает человека на части [...] Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» [94, 3-4].

В поисках утраченной гармонии Рильке дважды приезжал в Россию (в 1899 и 1900 годах)<sup>60</sup>. Несомненно, его взгляд отличался субъективностью и избирательностью: он видел церковно-патриархальную Россию, наполненную набожностью, благочестием, людской добротой. Переживая чувство слиянности с миром, поэт ощущал, что нашел в России свой духовный идеал. "Россия граничит с богом", — говорил Рильке, считая эту страну своей Родиной [55, 146].

Губайдулину привлекает неортодоксальная и даже мистическая религиозность Рильке. Поэт через религию стремился проникнуть в тайны мироздания и воплотить это знание в своем творчестве. Бог в его понимании — это суть всех явлений, неведомая сила, способная гармонично объединить людей и природу. «Человек способен только угадать ее и ощутить свою принадлежность к ней, свою "сопряженность" с ней», — размышляет Рудницкий. «От поэта требуется больше: он должен выразить это ощущение, вобрать в себя необъятную силу, "раздать" ее людям и "домыслить до предела зренья"» [55, 144]. В. Адмони отмечает, что для Рильке «Бог не есть нечто данное, а есть лишь предмет непрерывных мучительных поисков» [1, 147].

---

<sup>60</sup> В России Рильке посетил Льва Толстого, познакомился с художниками Ильей Репиным и Леонидом Пастернаком, присутствовал на Красной площади во время крестного хода, что произвело на него сильнейшее впечатление. Вернувшись в Германию, поэт изучал русский язык, историю, культуру, живопись и литературу. Во время второго посещения России он совершил большое путешествие по стране: Тула — Ясная Поляна — Киев — Кременчуг — Полтава — Харьков — Воронеж — Саратов — Симбирск — Казань — Нижний Новгород — Ярославль. В 1900-1901 гг. написал несколько стихотворений на русском языке, впоследствии вел переписку с Мариной Цветаевой.

Попытка постигнуть смысл бытия вылилась в одно из интереснейших произведений Рильке — книгу «Часослов», написанную от лица русского монаха, исповедующегося Богу перед смертью. Идея этого цикла оказалась близка апокалиптическим настроениям Губайдулиной, размышлявшей о судьбе человечества. В одном из интервью композитор так говорит о стихах и молитвах из книги Рильке: «Это стремление к Богу! Это тоска по Богу! Это то, что ищут люди в наши дни. Никогда еще апокалипсис не был так близок, а конец света столь реален, и возможность, что праведник будет спасен, так маловероятна» [113, 219].

Для религиозного ощущения Губайдулиной характерна предельная широта взгляда, не ограниченность его рамками какого-либо конкретного вероисповедания. Ценность имеет любое проявление духовности вне зависимости от ее конфессиональной принадлежности. Мироощущение композитора отражается в отборе поэтических строф для либретто произведения. Первое стихотворение из книги Рильке входит в текст целиком:

«Час пробил, упал, отдаваясь в мозгу,  
сметая сомнения тень:  
и в дрожь меня бросило: вижу: смогу -  
схвачу осязаемый день.  
Ничто - вне прозрений моих - не в счет:  
застыв, каменеет путь.  
Лишь к зрелому зрению притечет  
вещей вожденная суть.  
Ничто мне - ни что. Но любя его, я  
на фоне пишу золотом:  
чью душу восхитит? - и тьма ли Твоя? -  
огромный неведомый дом...»<sup>61</sup>

Один из любимых философов Губайдулиной — Григорий Сковорода — указывает, где искать Бога и зачем это нужно делать: человек может обрести счастье только тогда, когда откроет Бога в темных глубинах своей души. Поиски Рильке направлены в ту же сторону:

«А в самого в себя склоняясь, вижу:  
Мой\_ темен Бог: в меня пустивши корни,  
безмолвно ими пьет мои же соки.  
Всего и помню я, что к выси горней

<sup>61</sup> Здесь и далее стихи Рильке приводятся в переводе А. Прокопьева [54].

Его \_теплом расту, оставив \_ниже\_  
 побеги - там, где ходит вихрь высокий.»

Мучителен поиск Бога в глубинах собственного подсознания:

«Тобой \_дышу\_. На грани чувств, далек,  
 Ты островками протупаешь. Я же -  
 Твоим очам, и не мигнувшим даже -  
 пространства ток»

Губайдулиной близка идея поиска. Она вообще не склонна что-либо утверждать в императивной форме. На встрече со студентами Московской консерватории на вопрос о форме ее сочинений Губайдулина ответила так: «Мне очень близка форма пути, я пытаюсь осмыслить именно эту форму. <...> Я почувствовала, что мне очень интересно именно путешествие, а не доказывание каких-то своих константных представлений»[25, 2].

Компонуя текст для «Часослова», композитор подчеркивает непростые, порой драматические отношения человека с его Богом:

«Моя душа в молчанье, как в лучах,  
 к Тебе припала - ах, Ты не глядишь.  
 Моей молитвы зреющую тишь  
 не видишь?»

В мировоззрении Рильке не только душа человека жаждет Бога, но и Богу нужен человек. Бог, по Рильке, теряет свой смысл вне человека:

«Как быть, когда умру я, Боже?  
 Кувшин Твой (я разбит - и что же?)  
 Твое вино (прокисло тоже?)  
 Я смысл и дух Твой, всюду вхожий,  
 как будешь без меня, Господь?»

Идея непосредственного, интимного общения с Богом крайне важна и для поэта, и для композитора:

«Крушите звонницы - молиться  
 пристало в час, когда в пшенице  
 безмолвие встает стеной.  
 Плодами Бог укоренится.  
 Тобой и мной»

В завершение текста, отобранного для сочинения, звучат следующие строки — своеобразный манифест собственных убеждений Губайдулиной:

«Я верю не в то, что гремит с колоколен.  
 Дать волю тишайшим чувствам хочу.  
 На это не каждый отважится волен, -  
 а я невольню Тебя получу.  
 И если я дерзок, Господь, прости.»

Я только хочу, чтобы знал Ты наверно:  
 это лучший порыв мой, о, не упусти,  
 инстинкт и влечение, без страха и скверны.  
 Так молятся дети - лицом в горсти.  
 И если подымется - устьем ли к морю -  
 как чувств переполненность, волн толкотня,  
 растущим в прилив возвращеньем пьяня, -  
 я верю - Ты здесь, я хвалам своим вторю,  
 как никто до меня.  
 И если я высокомерен, молитву наполни мою  
 по высокой же мере:  
 и одна она, с сим -  
 в заоблачной сфере -  
 предстанет пред Ликом ненастным Твоим»

Движение из «тьмы» в «заоблачную сферу» определяет драматургию сочинения, которая построена на стремлении виолончели в верхний регистр, в зону флажолетов, символизирующую в творчестве Губайдулиной иной мир. Идея путешествия в пространстве, погружения в глубины души воплощается для композитора, в первую очередь, в обращении к строфической структуре. Сочинение состоит из 7 сходных по строению строф, каждая из которых организована как восхождение виолончели ввысь из низкого регистра. В каждой следующей строфе виолончель завоевывает новые регистровые высоты, пока, наконец, не вырывается за пределы виолончельного грифа в коде. В соответствии с различными формообразующими функциями музыкального материала (экспонирование, развитие), 7 строф произведения организованы в более крупную трехчастную форму с кодой (см. *Таблицу 13*).

Таблица 13. «Из Часослова». Схема формы сочинения.

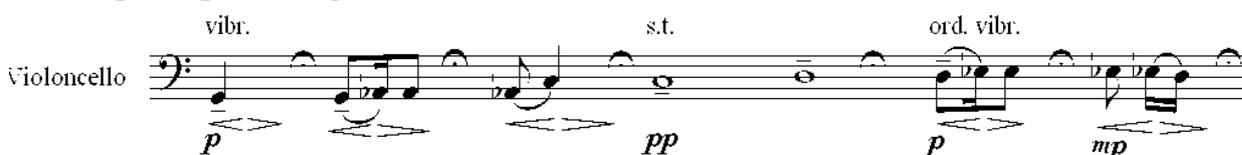
Строфа	Экспозиция			Разработка		Реприза	Кода
	<b>A1</b>	<b>A2</b> (2т. до ц.30)	<b>A3</b> (ц.43)	<b>A4</b> (2й т. ц.61)	<b>A5</b> (ц.79)	<b>A6</b> (ц.122)	<b>A7</b> (Ц.146)
Диапазон восходящего движения виолончели	G-h <sup>2</sup>	E-c <sup>3</sup>	E-cis <sup>3</sup>	Мотивная разработка, нет единого восходящего движения	A-e <sup>3</sup>	E-ges <sup>3</sup>	E- выход за пределы грифа
Хор	«Час пробил»	«Ничто мне— ни что» «Круги моей жизни все шире и шире»		«Тобой дышу»	«Я вычитал из Слова Твоего»	«Ночам я верю»	
Чтец			«А в самого себя склоняясь, вижу»		«Когда Тебя бужу сердцебиением»	«Ты — тьма» «Я верю не в то, что гремит с колоколен»	«И если я высокомерен»

Используя текст Рильке в своем сочинении, композитор не ограничивается простой передачей поэтических идей. Смысл музыкального произведения формируется благодаря трем дополняющим друг друга смысловым пластам. Виолончели принадлежит голос главного героя, который ассоциируется с лирическим героем стихов Рильке — исповедующимся монахом. Эта «песня без слов» несет в себе эмоциональный подтекст, преодолевающий границы стихотворного текста. Партия солиста соткана из речевых интонаций человеческого голоса, воплощая в себе эмоциональную сторону музыкального содержания. Поэтический текст композитор делит между партиями хора и чтеца, причем музыкальный материал партии хора довольно аскетичен и является, по сути, речитативом. Хор приобретает значение своеобразного комментатора действия. Партия чтеца выводит на первый план особенно важные для композитора строки, расставляет смысловые акценты. В партии оркестра сконцентрированы образительные элементы (тембровые краски, фактурные приемы). Помимо образи-

тельной функции, звучание оркестра формирует психологический подтекст, раскрывающий образ главного героя.

Если в партии оркестра на первый план выходят фактурные и тембровые приемы, то смысловое значение виолончели раскрывается, в первую очередь, через развитие мелодики. В ней можно выделить 2 тематических элемента: воспросительные восходящие секундовые и терцовые мотивы, разделенные паузами (*Пример 30*) и нисходящее скольжение по четвертитонам, внезапно прерывающееся рядом энергичных восходящих скачков на интервалы септимы (*Пример 31*). Мелодика связана с разнообразными по семантике интонациями человеческого голоса: стонами, вскриками, ликованием, интонациями вопроса. Тембровые оттенки человеческого голоса, такие как шепот, волнение, дрожь, напряжение, передаются разнообразными красками виолончельного звука (*vibrato* разной степени, чередование *sul tasto* и *ordinario*).

**Пример 30.** Первый тематический элемент.



**Пример 31.** Второй тематический элемент.



Среди огромного разнообразия оркестрового музыкального материала выделяется тема часов-колоколов, которая многократно проводится в сочинении, приобретая значение лейт-темы<sup>62</sup>.

Она состоит из 11 синхронных аккордов-ударов (малые тарелки, колокольчики, цитра, гитара, фортепиано) и появляется в кульминации строфы, являясь

<sup>62</sup> Интересно, что одним из самых сильных впечатлений Рильке от первого посещения России было именно звучание колоколов. В ночь с 29 на 30 апреля 1899 года поэт присутствовал на Красной площади во время крестного хода. "Лишь однажды была у меня пасха, - пишет Рильке пять лет спустя, - это было тогда, той долгой, необычной, необъятной, взволнованной ночью, когда люд толпился повсюду, когда прямо в меня, удар за ударом, бил в темноте Иван Великий. То была моя пасха, и, кажется, ее хватит на всю жизнь; крестный ход той московской ночи предстал мне в странном величии, вошел мне в кровь и запал в сердце" (цит по: [55, 139]).

итогом фактурного и динамического нарастания в оркестре (Пример 32). В «житии» виолончели эта тема имеет символическое значение. Спустя 11 лет после возрождения виолончели В. Тонха, для инструмента пробил тот самый час откровения, исповеди, каким стало создание концерта «Из Часослова».

**Пример 32.** Тема часов-колоколов.

The musical score for Example 32, 'Theme of the Clocks and Bells', is a percussion and piano ensemble piece. It consists of six staves: Crotali, Vibraphono, Campana, Zither, Guitara elettrica, and Piano. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a crescendo leading to a fortissimo peak followed by a decrescendo to piano.

Огромное значение в создании колорита сочинения имеют низкие регистры оркестра. Тема «сгущается» после ударов часов: вступают виолончели и контрабасы *divisi*, звучат соло бас-кларнета и контрафагота и литавр.

**Экспозиция** объединяет в себе 3 первые строфы, сходные по строению: восхождение виолончели из низкого регистра на фоне динамического и фактурного нарастания в оркестре приводит к кульминации в каждой из строф (тема часов-колоколов), затем оркестр уходит в низкий регистр. В конце 1-й и 2-й строф вступает хор. В третьей строфе звучит голос чтеца: «А в самого себя склоняясь, вижу: мой темен Бог». В этот момент партия оркестра словно выявляет всю темную глубину души человека: фактура представляет собой наложение детально прописанных мелодических линий бас-кларнета, двух фаготов, контрафагота и двух туб, звучащих в динамике *p* и *pp* (ц. 43). Через несколько

тактов, как знак существования иного божественного измерения, возникает удивительный колористический эффект: на сумрачное звучание самого низкого оркестрового регистра накладывается канон скрипок и альтов *divisi*, играющих *pianissimo* в третьей и четвертой октаве (ц.44).

4-я и 5-я строфы сочинения соответствуют **разработке** в большой трехчастной форме. В нескольких разделах последовательно разрабатываются партия виолончели, хоровая партия, далее следует оркестровая разработка. В каждом случае композитор тщательно отбирает средства выразительности. Для каждого нового раздела находится оригинальное тембровое и фактурное решение, что обеспечивает эффект новизны звучания.

В *первом разделе* разработки (4-я строфа) все внимание приковано к речитативу виолончели и солиста-баритона, в основе которого - мотивная разработка первого тематического элемента виолончели, основанного на секундовых и терцовых ходах: «Тобой дышу. На грани чувств, далек, ты островками просту- паешь» (2-й т. ц. 61). Прозрачная по фактуре партия хора имитирует интонации солистов, партия оркестра предельно скупа: струнные инструменты оркестра, иллюстрируя текст, изредка вступают «островками» аккордов.

*Второй раздел* — хорал тромбонов и туб — резко выделяется инфернальным характером звучания и образует как бы эпизод в разработке (ц.77). В основе хорала лежит первый тематический элемент виолончели, однако новая фактура и потустороннее звучание медных духовых в динамике *p* создают эффект новизны. Яркий изобразительный эффект связан с впервые появляющимся здесь *glissando* цитры: лирический герой у края бездонной темной пропасти (Пример 33).

### Пример 33. Хорал медных духовых и тремоло цитры.

The musical score for Example 33 is written for four parts: Tromboni 1.2, Tromboni 3.4, Tube 1.2, and Zither. It is in bass clef and consists of four measures with time signatures of 4/4, 5/4, 3/4, and 3/4. The dynamics are marked as *p* (piano) in the first two measures and *mp* (mezzo-forte) in the last two. The Zither part features a 'gliss. prestissimo' (glissando, prestissimo) marking in the first measure, followed by tremolo patterns in all measures.

Попытка виолончели в очередной раз подняться из темноты низкого регистра в *третьем разделе* разработки (5-я строфа) напоминает ходьбу по канату над пропастью без страховки (ц.79). Приглушенный гул трех барабанов (*cassa media*, *cassa grande*, *cassa molto grande*), исполняющих трель *con le dita*, создает огромное напряжение. Партия хора больше похожа на шепот, чем на пение («интонированная речь» в динамике *p*): «Я вычитал из Слова Твоего безмолвного, из жестов понял». Направленное движение виолончели в верхний регистр переходит в изломанную каденцию, наполненную нервными четвертитоновыми трелями. Размышление о Божественном замысле приводит к печальной констатации судьбы всего человечества: «Но человек не умер — нет, его убили». С этого момента в либретто начинается движение к смысловой кульминации.

Внезапное изменение характера звучания происходит в *четвертом разделе*, связанном с двумя волнами оркестровой разработки. Музыкальное «действие» мгновенно переносится в высокий регистр. В партии виолончели — тема восхождения, а параллельно проходит текст чтеца: «Когда Тебя бужу сердцебиением, Боже, — замираю». Присутствие Бога символически отражается в прозрачайшей фактуре, сотканной из арфовых флажолетов и хрустальных перезвонов колокольчиков и вибратона. Пуантилистическая музыкальная ткань в партии ударных в динамике *pp* создает эффект самопроизвольного звучания инструментов, словно бы вызванного порывами ветра. Первая волна развития приводит к кульминации — теме часов-колоколов: 11 ударов следуют на *diminuendo* от *ff* к *pp*. Чтец произносит: «Когда б хоть раз так в сердце тихо стало».

Этот спад приводит к следующему эпизоду — второй волне развития (ц.96). Основой, скрепляющей движение, становится непрерывное движение в партии литавр соло. Виолончель теряет устремленное вверх поступательное движение, вместо него — судорожно вздрагивающие нисходящие *glissando tremolo* (хор: «Бездна нам открылась вместо сфер, не сумевших всплыть»). Вслед за второй кульминацией (тема часов-колоколов, ц.100) следует очередной спад, который приводит к последнему, *пятому разделу* разработки (ц.103)

Средствами оркестра создается психологический подтекст действия: приглушенный гул литавр, на фоне которого хор и различные инструменты оркестра вступают с разрозненными репликами. Рикошетные пассажи виолончели взлетают все выше и выше, приближаясь к «пропасти» — концу грифа (ц.116). «Сорвавшись» в бездну, солист исчезает из партитуры в ц.117. Это смысловая кульминация всего сочинения, символизирующая смерть главного героя. Чтец читает кульминационные в либретто строфы: «Как быть, когда умру я, Боже?». Следующая за этим большая виолончельная каденция, исполняющаяся без участия смычка, полностью принадлежит сфере «мнимого звука»: солист импровизирует, используя такие элементы каденции композитора, как арфовые (флажолетные) *pizzicato*, *glissando* аккордами *pizzicato*, удары пальцами левой руки (*con le dita*).

Главная тема в своем первоначальном виде, проводящаяся в партии литавр, а затем в партии виолончели в начале 6-й строфы, знаменует начало **репризы**. Все строение строфы аналогично структуре экспозиционных строф. Существенно динамизируется партия виолончели: если в экспозиции движение в верхний регистр было преимущественно плавным, поступательным, то теперь виолончельная мелодия то широкими скачками взлетает вверх, то возвращается снова в низкий регистр, в следующий раз возносясь еще выше. В партии солиста ощущается широкое дыхание, ничем не ограниченная свобода. Если иметь в виду изначальный замысел сочинения как «жития» виолончели Тонха, то подобное перевоплощение партии солиста в репризе можно соотнести с тем са-

мым возрождением инструмента к концертной жизни, о котором со слов виолончелиста рассказывает композитор.

В судьбе лирического героя Рильке такая трансформация также не случайна: это переход на новый духовный уровень, постижение той тайны бытия, к которому стремился Рильке. После 11 колокольных ударов (ц.138) вступает чтец со словами: «Ты — тьма, я рос в Тебе веками, люблю тебя я, а не пламя, одевшее в границы мир».

Вступающий хор *a cappella* («Ночам я верю» — «Ich glaube an Nachte»), воспринимается как кода всего сочинения (ц.146). В тексте, произносимом чтецом, заложено религиозное кредо главного героя: «Я верю не в то, что гремит с колоколен. Дать волю тишайшим чувствам хочу».

Седьмая строфа складывается из виолончельной каденции (ц.154) и следующей за ней темы часов-колоколов (10 ударов от *pp* к *ff*). Традиционное вступление хора в конце строфы поражает необычным колоритом звучания. Вступающие канон хором голоса не поют, а читают текст (ритмизованная речь). В динамике *pp* подобное напластования немецкого текста воспринимается как шептание молитвы на каком-то понятном всем языке. Виолончель в это время совершает заключительное восхождение по четвертитонам, заполняя пространство между ступенями *glissando* по всей длине струны, пока, наконец, не вырывается за пределы грифа. Заключительные слова, которые произносит чтец, таковы: «И если я высокомерен, молитву наполни по высокой же мере: и одна она, с сим — в заоблачной сфере — предстанет пред Ликом ненастным Твоим».

Виолончель в концерте «Из Часослова» — воплощение человеческой души. Путь к духовному возрождению лежит через духовный кризис: виолончель проходит в своем развитии длительный путь регистрового восхождения, драматической слом и новое восхождение с выходом за пределы грифа — преодолением физических границ инструмента. Обращаясь к стихам Рильке, Губайдулина высказывает собственную мировоззренческую позицию. Развитие партии

виолончели в сочинении представляет аллегория духовного пути, и композитор показывает, что движение к свету невозможно без пристального взглядывания в темноту, а самопознание — единственный путь к истине.

### **2.3.7. «И: Празднество в разгаре»**

для виолончели и оркестра (1993)

По заказу фестиваля «Musica de Canarias», посв. Д. Герингасу.

Премьера 1 февраля 1994 (оркестр Финского радио, дирижер Юкка-Пекка Зарасте, солист Д. Герингас).

Своим названием сочинение обязано одноименному стихотворению Геннадия Айги<sup>63</sup>. Образный строй произведения Айги повлиял на замысел Губайдулиной. В непростом, насыщенном символическими ассоциациями поэтическом тексте композитор увидела одну из важнейших тем своего творчества — тему Апокалипсиса<sup>64</sup>.

Образы Апокалипсиса в музыке Губайдулиной возникают как своеобразный лейтмотив в различные творческие периоды: это и трубящие ангелы в 8й части симфонии «Слышу... Умолкло...» (1986), и ожидание Апокалипсиса в пьесе для квартета саксофонов и шести ударников «In Erwartung» (1994), и поиск путей преодоления духовного кризиса человечества в «Пире во время чумы» (2005). Размышляя о духовном состоянии современности, Губайдулина видит трагический аспект ситуации — неизбежность Страшного Суда — и чувствует необходимость предостережения человечеству.

В стихотворении Айги, написанном в 1968 году, возможно, находят отражение кровавые события, связанные с вторжением в Чехословакию войск стран Варшавского договора под руководством СССР<sup>65</sup>. Негативное отношение Айги к этой ситуации отражает взгляды советской интеллигенции. В поэтическом тексте образы революции сопоставляются с апокалипсическими образами

<sup>63</sup> Геннадий Айги (1934-2006) — российский поэт, «экстраординарный поэт современного русского авангарда» (Р. Якобсон). Родился в Чувашии. Писал стихи на русском и чувашском языках. Синтаксис и пунктуация свободного стиха Айги глубоко индивидуальны: формируют новые связи между словами, выполняя роль музыкально-нотного письма [4].

<sup>64</sup> Полный текст стихотворения см. в приложении. Текст приводится по изданию [2].

<sup>65</sup> На подобную связь указывает также Д. Редепеннинг [53].

Страшного Суда: «крови цвет картин-знамен», «горит бла-матерьял»<sup>66</sup>, «о пламя-отраженье внешнее / Суда — внутри пылающего!». Образ «Празднества в разгаре» сближается по смыслу с такими литературными метафорами как «пир во время чумы», «танец на вулкане»<sup>67</sup>.

Год создания музыкального сочинения «И: Празднество в разгаре» совпадает с другим кровавым периодом современной истории — октябрьским путчем 1993 года. Губайдулина в это время уже жила в Германии, но некоторые ее московские друзья оказались в самом центре событий.<sup>68</sup>

Развитие идеи апокалипсиса, возникающей на основании поэтических образов Айги, осуществляется через *три стороны музыкального содержания*. *Изобразительная сторона* связана с партией оркестра: картина вселенской катастрофы в генеральной кульминации сочинения с завываниями адского вихря у флейт, хрупкий образ растворяющегося сновидения в теме арф. *Эмоциональная сторона* сосредоточена, в основном, в партии солиста, построенной на речевых интонациях. Небольшие эпизоды, связанные с выражением эмоций страдания, есть и в партии оркестра. *Символическая сторона* находит самые разнообразные проявления: это и негативная символика жанра танца, и ассоциативная символика тембров инструментов (виолончель — главный герой, личность, духовые — трубящие ангелы), и семантика музыкальных фигур и способов звукоизвлечения.

Форма сочинения представляет собой структуру из 7 разделов с контурами трехчастной формы (см. *Таблицу 14*). Важное формообразующее значение имеют принципы вариационности и рефренности, где в качестве своеобразного рефрена выступает интермедия 2х арф («растворение сновидений»), появляющаяся в конце каждой строфы. В тональном плане произведения просматривается зеркальный принцип:

<sup>66</sup> Приставка бла-, которую часто использует Айги, является сокращением слова «блатное» [2, 403]. Придает негативный смысл слову, в сочетании с которым используется: Бла-Суд, бла-скопление, бла-горенье, Бла-Глагол, Бла-Крик.

<sup>67</sup> Выражение одного из современников Равеля, характеризующее его Вальс (хореографическая поэма, 1920).

<sup>68</sup> По рассказам И.Г. Соколова, дружившего с Айги, поэт в 1993 ходил на Красную площадь и видел происходившие там волнения, перестрелку, раненых людей.

атональная хроматика — d-moll — c-moll — d-moll — атональная хроматика.

**Таблица 14.** «И: Празднество в разгаре». Схема формы сочинения.

Экспонирование материала			Развитие			Реприза – кода
I	II	III	IV	V	VI	VII
	ц.8	ц.21	ц.38	ц.56	ц.78	ц.113
Оркестровая экспозиция	Экспозиция солиста	Вариация раздела В	1-я волна, черты эпизода в разработке (внутренняя стабильность)	2-я волна, унисон духовых в кульминации	3-я волна, генеральная кульминация	
Атональная хроматика				d-moll — ц.63	c-moll (ц.78) d-moll (ц.111)	Атональная хроматика

Драматургия произведения отражает идею видения апокалипсиса. Образ сна, возникающий в стихотворении Айги, как пишет В. Холопова, определяет и музыкальную драматургию: «солист и оркестр — как “сновидец и сон”, смены разделов — как “переходы в следующие слои сна в нашем подсознании”» [92, 297]. Солирующая виолончель как бы проживает несколько сновидений, проходит в своем развитии несколько витков спирали.

Разворачивание музыкального материала в каждом разделе предполагает аккумуляцию напряжения, а арфовые интермедии выполняют функцию разрядки. Первая ярко оформленная кульминация возникает в зоне разработки, на пике 1й волны развития (раздел IV, ц.50). В зоне кульминации 2й волны разработки (раздел V) звучит унисон духовых — «трубный глас» (ц. 63). Благодаря новизне звучания и фактурного изложения, эта кульминация значительно превосходит по силе предыдущую. В генеральной кульминации всего сочинения, располагающейся в точке золотого сечения, композитор изображает вселенскую катастрофу, используя всю мощь симфонического оркестра (раздел VI, ц. 94-97). Далее происходит зеркальный процесс: если по мере разворачивания экспозиции сочинения музыкальный материал оформлялся и концентрировался, то после кульминации-катастрофы в репризе-коде происходит растворение, дробление тематизма.

Процесс *прорастания* тематизма на протяжении всей формы объединяет разделы сочинения единым сквозным развитием и имеет огромное значение в формировании кульминации.

В оркестровой экспозиции намечен тематический материал всего сочинения. Важное значение имеют 4 тематических образования: 1) стучащий мотив у клавесина и контрабасов (танцевальность, скерцозность), 2) противопоставленный ему канон струнных (вокально-речевое начало, ламенто), 3) глиссандирующий элемент струнных (звукоизобразительность плюс эмоциональное начало - дрожащий вздох), 4) арфовая интермедия (звукоизобразительность - образ сна).

Второе, третье и четвертое тематические образования развиваются на протяжении сочинения, в основном сохраняя свой изначальный вид: меняется лишь динамический профиль, диапазон звучания, прибавляются дополнительные инструменты и т.д. В отличие от них, первый тематический элемент существенно модифицируется, трансформируясь из скерцозного элемента клавесина и контрабасов в гротескно-разнузданный танец у фортепиано. Проследим этапы прорастания мотивов танца (см. *Таблицу 15*)

Таблица 15. «И: Празднество в разгаре». Проращание мотивов танца.

Раздел	Танцевальный мотив
<b>I</b>	Клавесин+контрабасы, стучащие мотивы, кластеры, <i>mp</i> (Пример 34).
<b>II</b>	Клавесин+скрипки, возрастает интенсивность, динамический рельеф, <i>mf – f</i>
<b>III</b>	Пунктирный ритм в мотивах клавесина и контрабасов, мотивы скачки у деревянных духовых (Пример 35)
<b>IV</b>	Непрерывное пунктирное движение у клавесина (Пример 36); «удары судьбы» у струнных
<b>V</b>	Развитие темы ударов; в партии солиста появляются танцевальные мотивы
<b>VI</b>	Гротескный танец у фортепиано (Пример 37); «разгул» танцевальных ритмов.
<b>VII</b>	Отголоски танца у фортепиано; оstinatная ритмическая фигура у клавесина (в основе — пунктирный ритм)

Пример 34. Стучащие мотивы у клавесина и контрабасов.

Example 34 shows three staves of music. The top staff is labeled 'Cembalo' and contains a series of staccato chords and single notes in a 9/8 time signature. The middle staff is labeled 'Contrabassi' and features a similar staccato pattern with some double bass notes. The bottom staff is labeled 'divisi a 8' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 9/8 time signature.

Пример 35. Мотивы скачки у деревянных духовых.

Example 35 shows four staves of music for woodwinds. The top staff is 'Clarinet 1', the second is 'Clarinet 2', the third is 'Bass Clarinet', and the bottom is 'Bassoon'. All staves play a similar rhythmic motif of eighth notes with slurs and accents, marked with *mp*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 9/8 time signature.

**Пример 36.** Пунктирное движение в партии клавесина.



**Пример 37.** Гротескный танец в партии фортепиано.

Использование танцевальных мотивов и ритмической оstinатности — явление, не характерное для творчества Губайдулиной. Обращение к этому приему несет в себе большую смысловую нагрузку: танец у Губайдулиной выражает негативное, примитивное, пошлое начало. Из разрастающихся мотивов танца возникает трагическая кульминация-катастрофа, рисующая картину всеобщего чудовищного, дьявольского танца.

Рассмотрим, как на этом фоне складывается судьба главного героя (партия виолончели).

В **первом разделе** (оркестровой экспозиции) противопоставляются 2 образные сферы: некая объективная внешняя сила (мотивы клавесина и контрабасов, ритмичная дробь ударных) и эмоциональное, человеческое начало (ламенты и тремоло струнных). В теме струнных подчеркивается индивидуально-речевое начало выделением солистов в каждой партии. Создается образ толпы как мозаики разных лиц и голосов.

Первый мотив виолончели, открывающий **второй раздел**, формируется из мотива канона струнных, становясь более рельефным благодаря включению в него восходящего терцового хода, образующего интонацию вопроса. Солист, таким образом, представляется как лицо из толпы, присутствующее на этом «празднестве».

Первое появление солиста происходит в полной тишине. Основные характеристики мотива — вокальное начало, ламенто, интонация вопроса — становятся определяющими для всей темы, построенной по типу сольной каденции. Звучащие в тишине оркестра мотивы, разделенный паузами — восклицания, вздохи — создают образ одиночества, хрупкости, незащищенности героя в чуждом ему мире. Композитор демонстрирует экзистенциалистский взгляд на мир: его герой — один из толпы, но при этом чудовищно одинокий.

После арфовой интермедии появляется завершающая раздел маленькая виолончельная каденция *col legno ricochet*, принадлежащая сфере «мнимого» звука, что можно сравнить с неким потусторонним состоянием сознания.

**Третий раздел** — вариация второго — все больше аккумулирует в себе танцевальные мотивы, но в основе партии солиста по-прежнему лежит мотив вопроса с его вокальной природой. Более того, музыкальный материал виолончели построен как цепь восхождений из низкого регистра, что символизирует в творчестве Губайдулиной духовный путь восхождения, духовные усилия по преодолению физических границ тела. Солист достигает  $h^2$ , после чего следует небольшая каденция *glissando*, но он не достигает зоны флажолетов (символ небесного, божественного у Губайдулиной) и начинает новый **четвертый раздел** в высоком регистре *ordinario vibrato*.

Удержаться на достигнутой высоте оказывается непросто: непрерывная остиная ритмическая линия клавесина аккумулирует отрицательную энергию на протяжении 30 тактов (ц.38-49), и виолончель постепенно сдает свои позиции, возвращаясь в низкий регистр. Кульминация раздела представляет собой важный этап в трансформации партии солиста: это диалог между виолончелью и грозными репликами струнных. Солисту навязываются ритмоформулы танца, и виолончель отвечает на это гроздьями стремительных аккордов *riccato*. Не перенимая здесь танцевальные ритмы (аккорды виолончели звучат ритмически свободно, вне метра), солист теряет главное качество своего звучания — кантиленность, вокально-речевое начало.

В пятом разделе виолончель предпринимает попытки восстановить кантиленную линию, но сбивается на резкие глиссандирующие тремоло (ц.58-59). Пучина хроматизмов внезапно прерывается генеральной паузой, и вступающие вслед за ней духовые поражают мощным и чистым унисоном. Само по себе столь явное тоникальное звучание после десятков страниц хроматической атональности производит оглушительный эффект. После предостерегающего «трубного гласа» в партии виолончели появляются ламентирующие интонации на основе ее первоначальной темы (ц.69), но вскоре солист начинает имитировать танцевальные мотивы струнных (ц. 70-72). В конце раздела впервые не вступают арфы со своими хрустальными переборами, но перезвон колоколов подготавливает коренные изменения звучания в следующем, **шестом разделе**.

На фоне хорала медных духовых и арфы звучит распевная диатоническая мелодия в *c-moll* у виолончели и контрапункт к ней в партии бас-кларнета. Мягкое звучание низкого регистра, тональный склад, динамика *p* создают совершенно особую ауру звучания, но вскоре ее разрушает танцевальный пассаж фортепиано (ц.81). Поддерживают формирование дьявольского танца и ударные, вступающие с короткими ритмичными репликами. Мелодия виолончели переходит в свободное, построенное по типу каденции движение, отчаянно устремленное вверх. Вокруг него собираются и уплотняются танцевальные мотивы. Весь оркестр противостоит восходящему движению солиста, рассекая его ритмичными ударами *tutti*. В тот момент, когда виолончелист достигает на *glissando* конца грифа и срывается с него, оркестр словно обрушивается всем многообразием накопленных танцевальных ритмов (ц.94): здесь и завывания стремительных флейтовых пассажей, и тремолирующие *glissando* струнных, и разнужданный танец у фортепиано, и бешенные скачки духовых, и ожесточенные пассажи клавесина на *fff*.

Когда в ц.98 смолкает весь этот гвалт, на поверхности вновь оказывается голос виолончели: из долгого звука  $c^3$  вытекает очередная каденция, общий вектор движения которой направлен вниз. Во вступающем в ц. 99 оркестре ос-

таются лишь отдельные тремоло ударных и изредка грохочущие, как последние раскаты грома после грозы, танцевальные пассажи фортепиано. В партии виолончели еще одна — последняя — попытка восхождения, которая приводит к удивительной, словно залитой золотистым светом интермедии: арфы звучат в унисон с виолончелью в тональности d-moll. Прозрачность, чистота и тональная ясность звучания производят впечатление божественного откровения.

В **седьмом разделе** возвращается первоначальный мотив вопроса виолончели, но у солиста как бы уже нет сил продолжать мелодию: от темы остаются разрозненные мотивы. Негативная образная сфера, связанная с танцевальным началом, в отличие от вокально-речевой сферы, не утратила свою целостность: в партии челесты — остигатная ритмоформула, основанная на пунктирном ритме, у фортепиано — глухие отголоски танцевальных пассажей. Наконец, виолончель в ц.123 достигает сферы флажолетов, но довольно скоро ее мелодия соскальзывает на *glissando* в самый низкий регистр, завершая сочинение протяжным затухающим звуком *C*.

Главный герой представлен слушателю как одно лицо из толпы, он не противопоставляется массе. Все, что у него есть изначально, это сомнения, вопросы. Ему не хватает духовной силы, чтобы преодолеть зло и спастись. Образ танца, олицетворяющий дьявольское начало, формируется на протяжении всего сочинения, разрастаясь и захватывая новые «пространства».

Важную роль в драматургии играет тональный план. Тональности c-moll и d-moll возникают в разработке, при этом экспозиция и реприза сочинения атональные. Тональность d-moll представляется связанной с божественным сферой: сначала это грозное предостережение «трубного гласа», а затем божественный свет в арфовой интермедии.

Главный герой внимает божественному голосу, он способен услышать предостережение, но силы, перетягивающие его в сферу зла, оказываются могущественнее. Образ танца торжествует, спасение невозможно. Подобный трагический финал — нечастое событие в творчестве Губайдулиной. Все сочине-

ние в целом приобретает зловещее звучание, проникнутое предчувствием катастрофы.

### 2.3.8. «Quaternion»

для четырех виолончелей (1996)

Произведение посвящено В.Тонха.

Премьера 11.04.1996 (III фестиваль современной музыки в Москве, В. Тонха и виолончельный ансамбль Si-ENS).

Идея произведения в прямом смысле принадлежит области высшей математики. Кватернион (от лат. *quaterni*, по четыре) — гиперкомплексное число, которое можно определить как сумму одного вещественного и трех мнимых чисел. Этот математический термин принадлежит ирландскому математику и физику У.Р. Гамильтону, разработавшему в 1843 году систему гиперкомплексных чисел.

Идея действительных и мнимых компонентов математической системы послужила для Губайдулиной метафорой: «с одной стороны — реальная звуковая высота *arco* или *pizzicato*, а с другой — различные состояния звуковой неопределенности: рикошет дровком смычка, игра пальцами по струнам, игра наперстками по струнам, разного рода глиссандо и, наконец, в коде сочинения — игра смычком на подгрифнике»<sup>69</sup>.

В произведении также развивается идея, возникшая впервые в *Музыке для флейты, струнных и ударных* (1994), где музыканты разделены на две группы с разницей в настройке в четверть тона. Возникающие варианты звучания в более низком или более высоком строе Губайдулина ассоциировала со светлой и темной стороной бытия. С эффектами светлого и теневого звучания композитор будет впоследствии экспериментировать в таких сочинениях как концерт для альта с оркестром (1996), концерт для кота, бас-кото, чжэна и оркестра «В тени под деревом» (1998), «Risonanza» для 3-х труб, 4-х тромбонов и 6-ти струнных инструментов (2001).

<sup>69</sup> Цит. по: Холопова В. София Губайдулина. С.308-309.

В «Quaternion» 3-я и 4-я виолончели настраиваются на четверть тона ниже, чем 1-ая и 2-ая. Однако в данном случае этот прием не подразумевает светотеневую игру и применен для того, чтобы нотная запись была более удобной для чтения и, соответственно, интонирования. Между двумя парами инструментов возникает микрохроматический ряд, при этом каждый виолончелист играет в привычных для пальцев позициях.

По словам Губайдулиной, «основной темой [сочинения] является “драма” интервалов, расширяющихся по  $1/4$  тонам. Ответы на это расширение образуют некий сюжет»<sup>70</sup>. Форма произведения представляет собой последовательное чередование вариантов «темы расширяющихся интервалов» и «ответов». Таким образом, взаимосвязанная пара тема-ответ (V) образует структурную единицу, варьирующуюся на протяжении всей формы. Подобное вариантно-вариационное развитие характерно для произведений Губайдулиной. Композитор ассоциирует форму вариаций с идеей пути: «это путешествие по какому-то пространству, достижение каких-то неизведанных событий, форма доказательства»<sup>71</sup>. Тема (a), открывающая каждую из вариаций (V) иногда достаточно точно повторяется, подобно рефрену. Однако на уровне формы целого принцип рондальности не является доминирующим, уступая место более ярко выявленной трехчастной схеме A-B-A1. Соотношение вариационной структуры и трехчастной формы показано в следующей таблице:

<sup>70</sup> Там же. С. 309.

<sup>71</sup> Губайдулина С. Путешествие в воображаемом пространстве. С. 2.

Таблица 16. «Quaternion». Схема формы.

A				B					A1				
V		V1		V2		V3		Кад.	V4		V5		Кода
A	b	a1	b1	a2	c	a3	c1	Кад.	a4	Синтез тем-ма кад, ответов b и c	a5	d (b)	а6
<i>s.t. vibr.</i>	<i>c.l. ric., ord.</i>	<i>s.t. vibr., ord.</i>	<i>ord. vibr., s.p. ric.</i>	<i>ord. vibr.</i>	<i>ord. spicc.</i>	<i>flag.</i>	<i>battute con le dita, ditale</i>		<i>ord.</i>		<i>tutti arco c.l., ord.</i>	<i>Ord, s.t., s.p., flag., con ditale</i>	<i>arco sul pirolo</i> <sup>72</sup>
т.1-7	ц.1	ц.10	ц.14	ц.21	ц.29	ц.43	ц.53	ц.79	ц.88	ц.91	ц.96	ц.103	ц.112

Строчными буквами a, a1, a2... отмечена «тема расширяющихся интервалов» и ее варианты, строчные буквы b, b1, c, c1...d обозначают «ответы».

Трехчастность выявляется в сочинении благодаря формообразующему принципу контраста. После размеренного движения и преобладания артикуляции *legato* в первой части произведения (A) скерцозный характер третьего «ответа» (ц. 29, *piu mosso*, *staccato*, токатное движение квинтолями) создает ощущение начала нового большого раздела B. Проведение темы a3, следующее за скерцозным «ответом» c, также не похоже на все предыдущие варианты: тема звучит флажолетами в высоком регистре. Возвращение скерцозного тематизма в c1 и развернутая каденция первой виолончели завершают раздел B. Ощущение репризы возникает в ц. 88, где возвращается первоначальная фактура (1я и 3я виолончели — хроматическое движение *legato*, у 2й и 4й виолончелей — тема *arco ordinario*).

Идея путешествия в пространстве, привнесенная вариационной формой, сочетается в сочинении с сопоставлением реального и мнимого звучаний. Реальное звучание *arco ordinario*, очевидно, символизирует реальное трехмерное

<sup>72</sup> *Ord.* — обычный звук, извлекаемый смычком.

*s.t.* — *sul tasto* — смычок у грифа

*s.p.* — *sul ponticello* — смычок у подставки

*c.l.* — *col legno* — звук, извлекаемый древком смычка

*ric.* — рикошет — штрих, исполняемый броском смычка

*spicc.* — *spiccato* — отрывистый «прыгающий» штрих

*flag.* — флажолеты

*battute con le dita* — извлечение звука с помощью ударов пальцами левой руки о гриф

*ditale* — наперстки, звукоизвлечение с помощью наперстков, надетых на пальцы

*arco sul pirolo* — извлечение звука смычком на подгрифнике

земное пространство нашей жизни. Какая же символика заключена в широчайшем спектре «мнимых» звучаний (звукоизвлечение древком смычка, игра на подгрифнике, использование наперстков)? Все эти приемы невероятно обогащают звуковую палитру виолончели, до неузнаваемости изменяя тембр инструмента. Ирреальное звучание *arco sul piolo*, скерцозно-фантастичекое *ditale*, отстраненно-холодная краска флажолетов уводят слушателя в неизведанные глубины внутреннего пространства души, подсознания. В сочинении есть идея последнего рубежа, какой-то пограничной черты, к преодолению которой направлено все музыкальное развитие. В «Семи словах» рубежом, отделявшим земной мир от небесного была подставка инструмента, за пределами которой на коротких струнах извлекался высокий, как бы светящийся, нетемперированный звук. В «Quaternion» подставка виолончели также выполняет пограничную функцию, но конечная цель пути лежит еще дальше — к подгрифнику. Звук, проходя последовательные трансформации, становится все менее реальным. В коде произведения (от ц. 119 до ц. 126) можно услышать все стадии этого превращения: *sul tasto* — *ordinario* — *sul ponticello* — *diretto in ponticello* — *dietro il ponticello* — *arco sul piolo*. В последнем проведении *arco sul piolo* тема расширяющихся интервалов узнается только благодаря воспроизведению ее ритмической структуры. При исполнении *arco sul piolo* в определенной точке подгрифника возникает нетемперированный звук, по тембру похожий то ли на завывание ветра в водосточных трубах, то ли на звучание какого-то экзотического духового инструмента. Объединение всех четырех виолончелей в таком необычном звучании производит сильное впечатление на слушателей.

Проследим путь, который проходит «тема расширяющихся интервалов» от своего абсолютно реального звучания в начале произведения до мистического *arco sul piolo* в коде.

Первое проведение темы (а) представляет собой последовательность из пяти интервалов, расширяющихся от квинты  $B — f$  до септимы  $As — g$  так, что в верхнем и в нижнем голосах образуются противоположно направленные мик-

рохроматические звукоряды (Пример 38). Интервалы распределены между виолончелями таким образом, что каждый виолончелист играет в привычных для пальцев позициях. Четвертитоновые смещения возникают благодаря тому, что вторая пара виолончелей настроена на четверть тона ниже, чем первая. Септима *as* — *g*, на которой останавливается в своем развитии «тема расширяющихся интервалов», становится центральным элементом, лежащим в основе мелодики «ответа» (b).

**Пример 38.** Главная тема («тема расширяющихся интервалов»)

«Ответ» состоит из трех предложений. В первом дается ритмическая вариация септимы *as* — *g* в так называемом мнимом звучании (ц. 1, рикошет древком смычка). Звуковысотность здесь прослушивается минимально, на первый план выходит колористический эффект, ассоциирующийся со звучанием барабанной дроби. Легчайшие, хорошо артикулированные мотивы предельно контрастны вязкой, «ползущей» фактуре темы. Второе предложение связано с мелодическим заполнением исходной септимы (ц. 2-5, *ord.vibr.*). В третьем предложении появляются другие варианты «мнимого» звучания септимы и ее обращения секунды: тремоло *sul ponticello*, *glissando*, *ric. ord* (ц. 6-9).

Второе проведение темы расширено по сравнению с первым и начинается на полтона выше, с квинты *H* — *fis*. Итогом развития темы становится септима *d* — *cis*<sup>1</sup> — центральный элемент второго «ответа» (b1). В целом, весь раздел V1 (второе проведение темы и «ответ») является вариантом первого раздела V.

Принципиальные изменения происходят в ц.21 (раздел V2). Тема (a2) теперь проходит у 2-й и 3-й виолончелей в ракоходе, сужаясь от большой септими до малой секунды. В партиях 1-й и 4-й виолончелей звучит контрапункт к теме, основанный на музыкальном материале «ответа» b. Малая секунда, как итог развития темы, становится главным «действующим лицом» следующего «ответа» (с, ц. 29).

Как уже было отмечено выше, этот скерцозный раздел контрастен по отношению ко всему предыдущему материалу. Интервал малой секунды лежит в основе стаккатных квинтольных элементов, выявляется в форшлагах и трелях. Четкая ритмическая организация и обилие отрывистых штрихов придают звучанию скерцозно-танцевальный характер.

В своем очередном проведении тема (a3) кардинально меняет облик. После упругости и определенности танцевальных ритмов плавное звучание темы с элементами ритмической алеаторики воспринимается ярким контрастом к предыдущему материалу. Тема покинула зону притяжения земной реальности: завораживающие бесплотные флажолеты воплощают метафору мнимого звука.

Следующий раздел с1 — вариант предыдущего «ответа» с — содержит дальнейшие этапы трансформации звука: танцевальные мотивы сначала выстукиваются одними только пальцами левой руки (при этом приблизительное ощущение звуковысотности сохраняется), а затем ритмический рисунок танца воспроизводится на струнах виолончели с помощью надетых на пальцы правой руки наперстков (в этом случае ни о какой определенности тона говорить уже не приходится). Танец становится все более фантазмагорическим, определенность ритмического рисунка постепенно утрачивается, а глissандирующие трели наперстков создают подвижную, как бы люминесцирующую музыкальную ткань.

На этом фоне внезапно возникает каденция первой виолончели. И снова работает принцип контраста: после эфемерных колористических эффектов звучат совершенно реальные аккорды *pizzicato vibrato*. Совершенно беспрецедент-

ной в контексте всего предыдущего материала становится гармоническая структура аккордов, которые представляют собой минорные трезвучия. После хроматики и микрохроматики предыдущих разделов подобная простота производит эффект стилевого диссонанса. Вслед за аккордами *pizzicato* в каденции звучит распевный речитатив (ц. 80), а затем раздел, в котором комбинируются мотивы из «ответов» *b* и *c*. Интересно, что каденция в соответствии с классической концепцией формы, расположена в конце средней части (*B*) и предваряет репризу (*A1*, ц. 88).

В репризном разделе *A1* синтезируется весь музыкальный материал произведения и можно лишь с определенной долей условности классифицировать те или иные вариации. Проведение темы *a4* в ц.88 дается в ракоходе (сужение от септимы  $d^1 — cis^2$  до секунды  $g^1 — as^1$ ). Одновременно звучит контрапункт к теме на материале «ответа» *b*.

Следующий за темой эпизод «ответа» вбирает в себя музыкальный материал «ответов» *b* и *c* и существенно драматизируется. От ц. 91 к ц. 94 происходит колоссальное динамическое нарастание ( $ppp < fff$ ), в ц. 94 в партии 4-й виолончели появляется оstinатное движение восьмыми (сектаккорды *pizzicato* — материал из каденции), которое объединяет разнообразный музыкальный материал в других голосах. На фоне жестких акцентированных аккордов *pizzicato* проводятся отрывки «темы расширяющихся интервалов», звучат токкатные мотивы, тремоло и *glissandi*.

Все это приводит к проведению темы *a5*, которая звучит *tutti* во всех четырех голосах. В партиях 1-й и 3-й виолончели — расходящиеся в разные стороны четвертитоновые звукоряды, образующие по вертикали последовательность расширяющихся интервалов. 2-я и 4-я виолончели дублируют 1-ю и 3-ю соответственно в интервал малой секунды. В итоге образуется цепочка кластеров. Этой, на первый взгляд, динамизации «темы расширяющихся интервалов» сопутствует другой процесс: трансформация реального звука в сторону мнимого

звучания. Проведение темы а5 исполняется сначала *arco col legno*, а уже затем *ordinario*.

Идея септимы, к которой вновь приходит развитие «темы расширяющихся интервалов» достигает апогея в последнем эпизоде-«ответе» d. Септимами буквально заполнено все музыкальное пространство: здесь и взлетающие пассажи септимами в динамике *fff* (ц.103), и плотная фактура, наполненная скачками на септимами во всех голосах (ц. 104), и продолжительные восходящие *glissandi*, охватывающие диапазон септимы. Все это бурное развитие сопровождается неуклонным стремлением к верхнему регистру, к концу грифа инструмента. Обрыв в нюансе *sfff* происходит на предельно высоких существующих на грифе звуках:  $g^3$  и  $gis^3$ .

Драма расширяющихся интервалов, таким образом, не разрешается, но снимается, достигнув в своем воплощении регистрового и динамического предела. Кода (ц. 112) начинается с парения по флажолетам. Далее, как уже было сказано, происходит цепь трансформаций звука, приводящая к мистическому окончанию. Перед тем, как возникает финальное *arco sul ripolo*, две виолончели (1-й и 3-й) со сдвигом в строе на четверть тона играют консонансы: малую и большую децимы в низком регистре (ц.123). Это первый момент устойчивого, никуда не устремленного звучания во всем произведении. Полная гармония наступает уже в самых последних тактах (ц. 129; *Пример 39*). Звук, извлекаемый на подгрифнике всеми четырьмя виолончелистами, сливается в один благозвучный тон. Но это уже не реальный звук, гармония достигается в ином пространстве.

### Пример 39. Хорал в сфере мнимого звучания.

arco sul pirolo

The image shows a musical score for four violoncellos (Vc 1, Vc 2, Vc 3, Vc 4) in 3/4 time, marked 'arco sul pirolo'. The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with downward-pointing triangles. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Неустойчивая «тема расширяющихся интервалов» изначально обладает внутренней «пружиной», приводящей в движение все музыкальное действие сочинения. По мере развертывания музыкальной фабулы, в развитии оказывается задействованным все более широкий спектр возможностей виолончели, включая так называемое «мнимое» звучание: необычные приемы звукоизвлечения, противопоставленные *arco ordinario*. В итоге, академический виолончельный звук исчерпывает себя, и ансамбль виолончелей приходит в состояние гармонии за пределами грифа и подставки — реального виолончельного пространства.

#### 2.3.9. «*Sonnengesang*»

для виолончели, камерного хора и ударных (1997).

Сочинение посвящено М. Ростроповичу.

Премьера 9.02.1998 (Франкфурте-на- Майне, М. Ростропович)

Губайдулина написала это произведение по просьбе величайшего виолончелиста XX века Мстислава Ростроповича в год его 70-летия. Ассоциируя личность музыканта с солнцем, солнечной энергией, композитор так объясняет замысел сочинения: «Необыкновенная мощь и глубина звука его виолончели [...] позволяла мне отважиться на то, чтобы взять для этого сочинения текст гимна Солнцу Святого Франциска Ассизского» [92, 310]. В предисловии к английскому изданию книги М. Курца «София Губайдулина» Ростропович вспоминает о том, как в начале 90-х убеждал Губайдулину что-нибудь сочинить для него. Маэстро с присущей ему непосредственностью аргументировал свою

просьбу тем, что все великие композиторы уже писали для него — кроме Софии.

Думается, что личность Св. Франциска привлекала Губайдулину и сама по себе вне связи с Ростроповичем. Фигура знаменитого виолончелиста послужила в этом случае лишь импульсом к созданию произведения. Для премьерного исполнения Губайдулина составила небольшую аннотацию, где сказано о посвящении пьесы Ростроповичу и о том, что образный строй произведения инспирирован яркой личностью музыканта. Однако о главном герое сочинения — святом Франциске — не было написано ни слова. Это, вероятно, и послужило причиной превратного толкования композиторского замысла музыкальным критиком газеты «Франкфуртское обозрение» («Frankfurter Rundschau»), который под впечатлением премьеры написал статью с саркастическим заголовком: «Подобный солнцу – истинное просветление: Губайдулина бальзамирует Мстислава Ростроповича».

Ростропович так говорит об истинной идее «Sonnengesang»: «У Софии был блестящий замысел этого сочинения: рассказать о жизни человека как о житии святого. Несмотря на то, что в церкви есть много святых, только Св. Франциск Ассизский сияет как апостол» [113, x]<sup>73</sup>. Именно идея показать жизненный путь святого, путь души великого подвижника определила как образный строй пьесы, так и ее структуру, состав исполнителей, гармонический язык.

Св. Франциск Ассизский привлек Губайдулину своей истинной религиозностью, духовной силой и свободой. Аскет, открывший для себя духовный смысл нищенствования и решивший в своей жизни следовать земному пути Христа, оставался поэтом, влюбленным в окружающий мир и тонко чувствующим его красоту и совершенство. Безоговорочное послушание церкви сочеталось во Франциске с огромной творческой энергией, породившей его знамени-

---

<sup>73</sup> Цитата дана в нашем переводе.

тое творение — лауду «Cantico delle Creature», которая считается едва ли не первым поэтическим произведением на итальянском языке<sup>74</sup>.

Губайдулина создает своеобразное *музыкальное бытие* Франциска Ассизского, в котором находят отражение основные события жизни святого. Франциск (1181-1226) родился в богатой семье, принадлежавшей к торговому сословию, и в юности, избалованный родителями, вел разгульную, праздную жизнь. Сложно судить, что послужило для него первоначальным импульсом к поиску нового пути. В фильме Ф. Дзеффирелли «Брат Солнце, сестра Луна» (1973) показано, что духовное преображение происходит под впечатлением от ужасов войны Ассизи с Перуджей, в которой участвовал юноша. По возвращении он оставил семью со всеми ее богатствами и пустился странствовать по свету, как апостол, принося людям слово Христа, сострадание и любовь. Стремление повторить земное странствие Спасителя привело Франциска в 1224 году на вершину горы Алверно, где он проводил время в посте и молитве. По преданию, в утро Воздвижения Св. Креста Франциску явилось видение, а на теле святого появились стигматы — следы гвоздей, которыми Иисус был прикован к кресту.

Искусство XX века неоднократно обращалось к жизнеописанию Франциска Ассизского. Свои версии биографии святого предложили режиссеры Роберто Росселлини («Франциск, шут Божий», 1950), Франко Дзеффирелли («Брат Солнце, сестра Луна», 1972), Лилиана Кавани («Франциск», 1989). Кроме сочинения Губайдулиной, созданного в 1997 году, существует еще несколько музыкальных произведений, написанных на текст знаменитого «Cantico delle Creature»:

- Ф. Микса (F. Míxa). Оратория «Sonnengesang» (1945-1946)
- А. Шнитке. «Der Sonnengesang des Franz von Assisi» для 2 смешанных хоров и 6 инструментов (1976)
- О. Мессиа́н. Опера «Saint François d'Assise» (1982)

---

<sup>74</sup> Варианты названия на русском языке: «Похвала Творению», «Гимн Солнцу», «Кантика брата Солнца»

Интересно, что обращаясь к тексту св. Франциска, Губайдулина отдает предпочтение оригинальному варианту, написанному на староитальянском диалекте, тогда как Шнитке и Микса работали с немецким переводом. Курц рассказывает о том, как Губайдулина готовится к работе над «Sonnengesang»: изучает жизнь и творчество Франциска Ассизского и, прослушивая аудиозаписи, погружается в фонетику староитальянской речи [113, 239].

Осознавая значимость литературного первоисточника, композитор тщательно отбирает необходимые средства выразительности. «Музыка при соприкосновении с этими святыми текстами ни в коем случае не должна быть какой-то изысканной, претенциозно-усложненной или преувеличенно-увлекательной. Это — прославление Творца и Его творения очень скромным, простым христианином-миноритом», — пишет Губайдулина [92, 311]. Исходя из этого впечатления, она формирует весьма необычный состав исполнителей: виолончель соло, камерный хор и довольно обширная группа ударных инструментов. Хоровая партия предельно аскетична: хор речитирует текст гимна или поет тремолирующие малосекундовые мотивы. При этом вся экспрессия сосредоточена в партии солирующей виолончели и ударных инструментов. Роль виолончелиста в прямом смысле выходит за пределы его инструмента, когда он исполняет соло на гонге, большом барабане и флексатоне.

Произведение состоит из четырёх разделов, связанных со смысловыми блоками текста лауды:

1. Прославление Творца
2. Прославление Творца как создателя четырёх стихий: воздуха, воды, огня и земли.
3. Прославление жизни
4. Прославление смерти

Параллельно развивается другой сюжетный план — линия жизни святого Франциска. При этом 1-й раздел выполняет функцию экспозиции основных тематических комплексов сочинения, а далее начинает разворачиваться своеоб-

разная сюжетная фабула, связанная с событиями жизни Франциска: момент обращения к вере — земной путь — переживание крестной смерти (обретение стигматов) — вознесение души.

Большое значение для воплощения замысла сочинения имеет звучание обертоновых рядов. Помимо целых разделов, построенных с использованием спектральной техники композиции, в партии солиста четыре раза звучат обертоновые ряды из флажолетов, извлекаемых поочередно на всех четырёх струнах виолончели. В каждом случае особое значение приобретает 11-й обертон, который берется сначала в темперированном строе (прижатом пальцем), а затем в нетемперированном (флажолетом). 11-й натуральный обертон звучит на четверть тона ниже, чем аналогичный звук в темперированной системе. В целом, звучание обертонового ряда, существующего по законам акустики, несет в себе символику *божественного*, тогда как темперированный строй и тональность, созданные человеком, — воплощают *мирское, земное*. Для композитора важен этот четвертитоновый люфт между натуральным, «нерукотворным» и темперированным («рукотворным») строем. 11-й обертон в этом случае символически воплощает границу между миром земным, человеческим и небесным, божественным.

Использование тональности в «*Sonnengesang*» представляется довольно необычным для стиля композиции Губайдулиной. Поражает простота и ясность звучания трезвучий, которыми наполнена партия хора. Необходимо помнить, что мажорное трезвучие по своей природе родственно обертоновому ряду, поскольку квинта и терция входят в обертоновый ряд основного тона как 3 и 5 обертоны соответственно. Хор речитирует текст лауды, прославляющий Господа и Его творение, и мажорное трезвучие (обертоновое, «нерукотворное») становится для композитора единственно возможным музыкальным воплощением этих слов. Система звуковысотной организации в партии виолончели, ассоциирующейся с образом Франциска, символически выражает его духовный путь. Из сферы земной, связанной с хроматической тональностью и атональностью,

главный герой движется к сфере божественной, символически воплощенной в виде натуральных флажолетов, трезвучий и обертонового ряда.

Проследим последовательное развитие сюжетной фабулы сочинения.

В *первом разделе* экспонируются две образные сферы сочинения: божественная, небесная и человеческая, земная. Начальные страницы партитуры погружают слушателя в гармонию небесных сфер. Создается ощущение, что все многообразие звучащей материи возникает из одного лишь звука *C*, с которого начинается партия солирующей виолончели. Это слуховое впечатление объясняется тем, что композитор обращается здесь к спектральной технике письма, заполняя все музыкальное пространство звуками, входящими в обертоновый ряд *C*. Тема солирующей виолончели целиком построена на трезвучии *C-dur* (*Пример 40*) и состоит из глиссандирующих мотивов-восклицаний, которые по их эмоциональному смыслу можно сравнить с барочной фигурой *exclamatio*. Виолончель выражает эмоциональную наполненность слов, речитируемых певцом-баритоном: «Всевышний, всеблагий, всеильный Бог-владыко, //Тебе славословия, и слава, и почитание, и всякое благословение»<sup>75</sup>. Партии хоровых голосов и звучащей в первом разделе маримбы представляют собой выписанное тремоло на интервале малой секунды (звуки  $g^2$  и  $as^2$  — соответственно 12-й и 13-й обертоны *C*; см. *Пример 40*). Далее впечатление от неземной природы звучания усиливается при появлении совершенно потустороннего, хрустального тембра (глиссандо влажной подушечкой пальца по краю стеклянного бокала).

---

<sup>75</sup> Перевод Л. Карсавина.

**Пример 40.** Первая тема виолончели. Использование спектральной техники.

The musical score for Example 40 consists of several staves. At the top, there are two diagrams: the first shows a frequency spectrum with a peak at 3" and a trough at 6"; the second shows a frequency spectrum with a peak at 1. The main score includes:

- V-c (Cello):** Starts with a melodic line marked *vibr. sempre* and *accelerando poco a poco*. Dynamics range from *sf* to *ff*.
- Perc. I (Marimba):** Features a melodic line starting with a *p* dynamic.
- Perc. II (Cr-li):** Features a melodic line starting with a *p* dynamic.
- S (Soprano):** Features a melodic line starting with a *p* dynamic.
- 1, 2, 3, 4, 5, 6 (Other Percussion):** Features a melodic line starting with a *p* dynamic.

The score concludes with a section marked *meta in Gläserspiel* and *p legato*.

Вторая часть экспозиционного раздела (ц. 14) переносит музыкальное развитие из области спектров в сферу тональности. Появляется новая тема виолончели (Пример 41), которая звучит в хроматическом *C-dur*.

**Пример 41.** Вторая тема виолончели.

The musical score for Example 41 is a single staff for the cello (V-c). It begins with a melodic line marked *vibr.* and *p*. The score includes dynamic markings *f* and *pp*. A performance instruction *sul G* is present. The score concludes with a melodic line marked *f* and *pp*.

В хоровом ответе на эту реплику виолончели звучит тональность *C* с расщепленной терцией. Таким образом, устойчивое ощущение тональности сим-

волизирует в этом разделе земное, человеческое. Тема виолончели в *C-dur* запоминается ярким восходящим скачком на тритон, в дальнейших проведениях (ц. 21, ц. 27) тема приобретает еще одну немаловажную деталь — пунктирный ритм (Пример 42). Возникает ассоциация с хоровой темой из 3-й части другого произведения Губайдулиной — «Аллилуия». Кроме того четырехзвучная тема из «*Sonnengesang*» точно соответствует слову «аллилуия», состоящему из 4-х слогов. Общий смысл этой части раздела можно выразить как земное прославление Бога и его творения.

**Пример 42.** Вариант второй виолончельной темы с пунктирным ритмом.



Основная смысловая линия *второго раздела* (ц. 25) связана с текстом Франциска Ассизского, который звучит в партиях теноров и басов. «Будь прославлен Ты, Господь мой, со всем Тобой сотворенным»<sup>76</sup>, — таковы начальные строки этого раздела. Автор гимна воспевает сотворение Солнца, Луны, звезд и всех четырех стихий: воздуха (в тексте — ветра), воды, огня, земли. Франциск одушевляет природу, преклоняясь перед «братом Солнцем», ведь он «прекрасен и лучист великим сияньем» и знаменует собой образ Всевышнего. Восхищается Франциск красотой «сестры Луны» и звезд, с благодарностью говорит о «брате Ветре» и «сестре Воде», с благоговением обращается к «брату Огню», с признательностью — к «матери Земле», «которая нас носит» и «родит плоды с пестрыми цветами и травами». Музыка этого раздела заключает в себе как бы первую главу жизнеописания святого. Ключевым состоянием этого раздела становится радость: господствует тональность *E-dur*, в партии виолончели развиваются темы восклицания и прославления из первого раздела, хор речитирует текст, в основном, на секстаккорде *E-dur*, звенят трели ударных.

<sup>76</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

Обертоновый ряд звука *a* (ц.70) становится своеобразным мостом к *третьему разделу* (следующему этапу жизни Франциска)(ц.71).  $Dis^3$ , 11-й обертоном ряда, выступает в роли незримой границы между темперированным и натуральным строем. В попытке преодолеть эту границу виолончелист неоднократно повторяет звук  $dis^3$ . Преодоление какого-то незримого духовного рубежа приводит главного героя к началу нового пути. В музыкальном выражении этот путь закономерно начинается со звука *dis* и теперь представляет собой направленное движение вверх (*Пример 43*).

**Пример 43.** Хроматическое восходящее движение в партии виолончели в 3м разделе.



В дальнейшем развитии мелодическая линия у виолончели все больше хроматизируется и дробится на мелкие длительности. Стихийное восходящее движение обрывается на звуке  $a^3$ , вызывая хоровое *ff* — *первую, динамическую кульминацию* произведения (2-й такт ц.91). После того как стихает хор, у виолончели звучит новый обертоновый ряд, на этот раз на струне D (ц. 94). Пограничным обертоном теперь становится звук *gis*, с него же начинается новая цепь восхождений, вторая волна развития. В тексте, который речитируется хором на фоне восходящей хроматической последовательности у виолончели, есть ключ к пониманию всего третьего раздела: «Будь прославлен Ты, Господь мой, теми, которые прощают твою любовью и выносят немощи и гонения». Это прославление жизни со всеми ее лишениями и страданиями.

В конце эпизода «прославления жизни» виолончель приходит к очередному мелодическому рубежу, находящемуся на этот раз в большой октаве. Звук *Cis*, который берется в двух вариантах с различием в четверть тона, безусловно связан с идеей 11-го обертона, так как  $cis^3$  является 11-м обертоном открытой виолончельной струны *G*. Преодоление этой границы знаменует начало *последнего раздела* пьесы (ц. 111), где солист постепенно покидает свой инструмент.

Виолончель с ее изначально заданным диапазоном и тембровыми возможностями представляет собой некую замкнутую систему, а в данном случае — земной образ главного героя. Выход за пределы возможностей инструмента символизирует, таким образом, преодоление границ физического тела, что можно соотнести с мистическим эпизодом из жизни Св. Франциска, связанным с переживанием крестной смерти Христа. Трансформация партии виолончелиста проходит несколько этапов: сначала он перестраивает басовую струну виолончели вниз на полутон, расширяя тем самым нижнюю границу диапазона инструмента до *H* контроктавы. Затем трижды повторяет эту скордатуру, каждый раз опускаясь еще на полтона ниже. Достигнув *Gis*<sup>1</sup>, виолончелист откладывает в сторону смычок и исполняет тремоло деревянной палочкой у подставки инструмента. Далее следует тремоло за подставкой, лишенное не только звуковысотной, но и метрической определенности. После этого, покинув свой инструмент, солист исполняет глиссандо на большом барабане с помощью специально подготовленной фрикционной палочки.

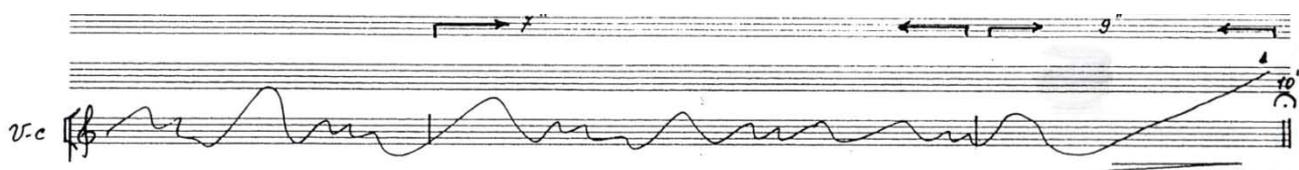
Смысловым центром этого раздела, а также *второй, тихой кульминацией* всего произведения является эпизод «респонсория», представляющий собой диалог солиста и хора. В качестве респонсорного тона Губайдулина избирает тембр флекساتона. Солист, обращаясь к хору, 6 раз играет глиссандо на флекساتоне контрабасовым смычком. Такой прием исполнения делает и без того необычный тембр флекساتона совершенно трансцендентным. Хор очень тихо произносит в ответ слова молитвы «Domine miserere. Amen» («Господи, помилуй, аминь»). Во время респонсория солист проходит весь полукруг хористов, а затем оборачивается лицом к публике, в 7-й раз извлекая звук на флекساتоне, после чего возвращается к виолончели.

Возвращение басовой струны виолончели в ее обычный строй символически возобновляет прерванный земной путь главного героя: начинается последняя в произведении линия мелодического восхождения, исходной ступенью которого является звук *Cis* (именно этот звук был рубежным перед эпизодом с

перестройкой виолончели). Хор речитирует заключительные строки «Cantico delle Creature»: «Будь прославлен Ты, Господь мой, сестрой Смертью нашего тела», «Блаженны те, которые обретают Твою Святейшую волю,[...] им смерть не причинит зла».

Виолончель тем временем достигает последнего предела (звук  $fis^2$ , который соответствует 11-му обертону четвертой струны C; ц.141-143) и, преодолевая его, переходит на тремоло и глиссандо в область легчайших флажолетов. В гармоническом отношении этот последний эпизод построен по принципу спектральной композиции, в основе которой лежит обертоновый ряд звука  $fis$ . Этот звук становится символом *иного* мира, к которому было устремлено все развитие произведения. Музыкальное жизнеописание Франциска Ассизского завершается очень красноречиво: тремоло виолончели буквально улетает вверх за пределы грифа, что ассоциируется с вознесением души святого. (Пример 44)

**Пример 44.** Окончание. Выход партии солиста за пределы грифа.



«Sonnengesang» по своему смыслу выходит за рамки концертного жанра и приближается к литургической, храмовой музыке. Яркая виолончельная партия и необычная трактовка инструмента привлекает исполнителей. Звукозаписывающая компания EMI Classics в 2009 году включила это сочинение в сборник  
ста лучших произведений для виолончели.

### 2.3.10. «Мираж: Танцующее солнце»

для 8 виолончелей (2002)<sup>77</sup>.

Пьеса посвящена Октету виолончелей города Бовэ.

Премьера 10.05.2002 в Бовэ.

Пьеса выделяется на фоне предыдущих виолончельных сочинений композитора новым музыкальным содержанием, интонационным колоритом и ансамблевой техникой.

Музыкальное содержание произведения определяет изобразительная сторона, что является большой редкостью в музыке Губайдулиной. Композитор уже обращалась к образу солнца в сочинении «Sonnengesang», но тогда это был символ, через который раскрывалась грандиозная музыкально-философская концепция композитора. Замысел же пьесы, о которой речь пойдет сейчас, связан с импрессионистическим *изображением* солнечного диска, разбрасывающего стрелы-лучи. Этот образ родился во время прогулки по полю, когда в определенный момент у Губайдулиной возникло ощущение, что солнце вращается: из его центра, одновременно темно-синего, оранжевого, желтого и золотого, вылетали сияющие искры<sup>78</sup>.

Произведение поражает простотой звуковысотной организации, в основе которой трезвучия и кварто-квинтовые соотношения тональностей. Композитор использует также элементы спектральной техники. Новизна звучания достигается благодаря штриховому и тембровому разнообразию звучания инструментов.

Новаторскую ансамблевую технику можно сравнить с манерой письма художников-импрессионистов. Подобно тому, как мазки краски чистых цветов, оптически смешиваясь, создают все богатство палитры, простые в отдельности

<sup>77</sup> Существует переложение пьесы для 8 контрабасов, которое в 2013 году сделал итальянский контрабасист Д. Роккато (Daniele Roccato). Губайдулина, присутствовавшая на премьерном исполнении этой версии, высоко оценила ее.

<sup>78</sup> Эти воспоминания композитора приводит музыкальный критик Дэвид Патрик Стернс (David Patrick Stearns) в пресс-релизе концерта Филадельфийского оркестра: [http://articles.philly.com/2006-02-15/news/25408159\\_1\\_composers-plague-highly-original-works](http://articles.philly.com/2006-02-15/news/25408159_1_composers-plague-highly-original-works)

партии 8-ми виолончелей, накладываясь друг на друга по вертикали, образуют причудливую фактуру.

Драматургия сочинения основана на развитии двух контрастных тем. Первая из них изображает игру солнечного света и бликов, а используемые здесь средства музыкального языка относятся к сфере диссонанса экспрессии: это тремоло, рикошеты, трели, дискретная фактура (Пример 45). Подобный комплекс выразительных средств в музыке Губайдулиной часто ассоциируется с идеей разобщенности, дезинтеграции, но в этом сочинении композитор уходит от этой семантики, создавая в сфере диссонанса экспрессии праздничный лучезарный образ.

**Пример 45.** Тема главной партии. Отрывок.

The musical score for Example 45 is a multi-stemmed score for 8 violoncellos. It begins at measure 10, marked with a box containing the number '2'. The first staff (1.) is in treble clef and features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p*, and the instruction *espr. vibr.*. The second staff (3.) is in bass clef and contains a complex texture with *p* dynamics, *arco* and *pizz.* markings, and a wavy line representing tremolo. The third staff (4.) is in bass clef with *p* dynamics and *arco*/*pizz.* markings. The fourth staff (5.) is in bass clef with *p* dynamics and *arco*/*pizz.* markings, including a 5:4 ratio. The fifth staff (6.) is in bass clef with *p* dynamics and *arco*/*pizz.* markings, including 8:6 and 10:6 ratios. The sixth staff (7.) is in bass clef with *pp* dynamics and *tr.* markings. The seventh staff (8.) is in bass clef with *pp* dynamics and *tr.* markings. The score is divided into three measures, with a double bar line and repeat sign at the end of the second measure. A page number '5' is located in the top right corner.

Вторая тема в буквальном смысле оттеняет первую. Она относится к сфере консонанса экспрессии: молитвенные интонации аккордового хора, мягкое звучание *sul tasto vibrato* контрастирует буйству красок главной темы (Пример 46).

**Пример 46.** Тема побочной партии.

*Doppio più mosso* ♩=84  
sul tasto vibr.

Взаимодействие этих двух тем на протяжении пьесы организовано в сонатную форму, где первая тема — главная партия ( $\alpha$ ), а вторая, соответственно, — побочная ( $\beta$ ). В кульминации пьесы в партии 1й виолончели возникает третья тема, в основе которой лежит ритмоформула тарантеллы, — тема танцующего солнца (*Пример 47*). Этот момент связан с программой сочинения: игра солнечных бликов приводит к возникновению миража — вращения солнечного диска. После кульминации происходит растворение миража: в зеркальной репризе звучат лишь мотивы из побочной и главной партий. В коде как реминисценция образа танцующего солнца еще раз звучит тема тарантеллы. Заметим, что ритмичные танцевальные мотивы не несут в данном случае никакой отрицательной семантики, как это происходит в других сочинениях композитора.

**Пример 47.** Тема тарантеллы в партии 1й виолончели.

♩=96

Общий тональный план сочинения основан на кварто-квинтовом соотношении ладовых центров:  $e - a - e - A - (d) - a - d$

**Таблица 17.** «Мираж: Танцующее солнце». Схема формы сочинения и его тональный план.

Экспозиция	Разработка		Реприза		Кода
$\alpha - \beta - \alpha_1 - \beta - \alpha_2$	2 вол- ны раз- ви- тия	Куль- мина- ция, те- ма танца	Тема $\beta$	Тема $\alpha$	Тема танца
т.1 — ц.3 - ц.6 - ц.7 — ц.9	ц.11, ц.17	ц. 32	Ц. 36	Ц. 40	Ц. 45
$e - a\text{-}moll - e - a\text{-}moll - e$		A- dur	Диатониче- ские класте- ры ( $d\text{-}moll$ )	A- $dur/a\text{-}moll$	Ладовый центр $a$ , по- следние так- ты — D-dur

Подробнее проанализируем структуру сочинения. Главная партия несет в себе образ причудливой игры света, эфемерного танца воздуха (см. *Пример 46*). Звучание сосредоточено в высоком регистре в динамической зоне *p-pp*. На протяжении 30 тактов в партитуре царствует тон *e* с его опеваниями, тремоло, трелями. Постоянное чередование приемов звукоизвлечения (*arco*, *pizz*, флажолет) создает импрессионистический эффект прозрачности воздуха и обилия солнечных бликов. Благодаря ритмической асинхронности голосов, а также использованию трелей и рикошетов возникает предельно дискретное звучание, сравнимое с мельчайшими брызгами краски на холсте (диссонанс экспрессии).

В партии 1-й виолончели на основании интонаций опевания формируются и укрупняются мелодические мотивы, которые подготавливают появление в ц. 6 ослепительно яркого образа — пронзительно звучащей мелодии с острым интонационным рельефом из скачков на интервалы б.7 и м.9 (*Пример 48*).

**Пример 48.** Мелодия виолончели в теме главной партии.

Violoncello 1

The musical score for Violoncello 1 is written on a single staff. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a half note. The second measure is marked with *solo vibr.* and contains a half note. The third and fourth measures are marked with a forte (*f*) dynamic and contain eighth-note triplets. The fifth measure is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a quarter note. The sixth measure is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a quarter note. The seventh measure is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a quarter note. The eighth measure is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a quarter note. The ninth measure is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a quarter note. The tenth measure is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a quarter note. The eleventh measure is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a quarter note. The twelfth measure is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a quarter note.

Принципиально новая тема, которая появляется в ц.3, выполняет функцию побочной партии. Мягкое хоральное звучание достигается благодаря изложению всех партий в едином ритме (моноритмия) и таких приемов звукоизвлечения как *sul tasto vibrato* и *portamento* (см. *Пример 46*). Примечательно, что тема звучит в *a-moll*, соответственно внутри первого раздела произведения (экспозиции) появляется два тональных центра, находящихся в квартово-квинтовом соотношении, - *e* и *a*.

В самом конце экспозиции появляется характерный для Губайдулиной тематический элемент, выполняющий функцию перехода между разделами формы. В данном случае это хоральный восходящий мотив из звуков-флажолетов, который переводит слушателя к следующему этапу более глубокого погружения в мираж (3 такта до ц.11). Этот мотив проводится еще раз при переходе ко второй волне развития в разработке (2 такта до ц. 17).

В разработке (ц.11-35) развивается тематический комплекс экспозиции. Завершает разработку обширный нисходящий хроматический ход в партиях 1-3 виолончелей (ц.22). Протяженность хроматической гаммы в партии 1 виолончели представляется достаточно внушительной: от *es4* до *f* (малой октавы). Хаотическое движение во всех партиях после хроматической последовательности приводит к кульминации пьесы, построенной на звуках трезвучия *A-dur*. Звенящие глиссандо взлетают ввысь, создавая эффект слепящих солнечных стрел-лучей. После хроматической пестроты предыдущего материала звучание тональности *A-dur* производит впечатление ярчайшей вспышки света. На пике этого свечения и возникает мираж танцующего солнца, который воплощается в теме тарантеллы в партии 1-й виолончели (см. *Пример 47*). Другие инструменты ансамбля исполняют глиссандо натуральными флажолетами на струне *a*, а также трелеобразные пассажи, создающие эффект ослепительного света, бьющего отовсюду. Композитор так описывает этот образ: «Представим себе картину солнечного диска, который очень быстро вращается вокруг собственного

неподвижного центра, разбрасывая при этом в разные стороны стрелы-вспышки» (цит по [92, 321])

Мираж внезапно исчезает: вслед за генеральной паузой возникают приглушенные нисходящие трели *sul tasto* в низком регистре (ц.35), что является переходом к репризному разделу сочинения. В репризе темы главной и побочной партий сокращаются, изображая как бы истаивание миража.

Музыкальный язык пьесы демонстрирует стилистический поворот в творчестве композитора от использования микрохроматики и усложненной звуковысотной организации к кажущейся простоте тонального мышления. На самом деле использование трезвучий и диатоники открывает для композитора новые пути в поиске природной первичности музыки. Губайдулина обращается в этом сочинении к идее нерукотворной природы звучания через использование разомкнутого квинтового круга тональностей, натуральных флажолетов и мажорных трезвучий, являющихся частью обертонового ряда.

И все эти природные элементы подаются в ярко-светлом звучании, что является редким, если не исключительным случаем в творчестве Софии Губайдулиной.

### **2.3.11. «У края пропасти»**

для 7 виолончелей и 2 аквафонов (2002).

Сочинение посвящено Виктору Суслину. Премьера 28.02.2003.

После наполненного импрессионистической изобразительностью «Миража» Губайдулина вновь обращается к символике. Со свойственной ей символическим толкованием частей инструмента под «пропастью» она подразумевает здесь пространство виолончели между грифом и подставкой. Однако подобная трактовка представляется нам аллегорией скрытой религиозной темы. Главная идея пьесы прорисовывается средствами музыкального языка и ассоциируется с предупреждением об Апокалипсисе.

Сочинение является вторым по счету ансамблем для виолончелей, возникшем в 2002 году, когда Губайдулина продолжает развивать ту новую мане-

ру письма, для которой характерно использование более простого языка, ясной ритмической структуры, диатоники, простых тональных соотношений.

При усилении символической стороны содержания, не менее проявленными оказываются эмоциональная и, что в меньшей степени характерно для творчества композитора, изобразительная сторона.

В сфере **музыкальной символики** происходит переосмысление некоторых устоявшихся в музыке Губайдулиной элементов. Так, важнейшим символом сочинения является образ пропасти, который визуализируется, как было сказано, в виде пространства, расположенного между концом грифа и подставкой виолончели. В большинстве других произведений композитора, напротив, выход в зону между подставкой и грифом символизирует преодоление физических границ человеческого тела, прорыв в духовную сферу. В данном случае, «пропасть» лежит непосредственно за пределами самого высокого регистра инструмента и не может быть реально выражена в звуке. Таким образом, стремление к «краю пропасти» реализуется в музыкальном языке сочинения через движение в верхний регистр. Это также является переосмыслением символики восходящего движения, обычно выражающего духовный путь, стремление к небесному, божественному.

**Эмоциональная сторона** содержания раскрывается, в основном, через партию 1-й виолончели, выделенной из ансамбля в качестве солиста и воплощающей главного героя сочинения. Не ускользает от внимания его генетическая связь с образами главных действующих лиц более ранних сочинений композитора. Мелодика солиста концентрирует выкристаллизовавшиеся в музыке Губайдулиной интонации и содержит аллюзии на тематизм «Sonnengesang», «Из Часослова» и «Радуйся!».

Интерес к **изобразительной стороне** содержания, характерный для позднего периода творчества композитора, проявляется в расширении колористической палитры сочинения. Губайдулина вводит в партитуру 2 аквафона. Этот необычный инструмент представляет собой сосуд с водой, из которого подни-

маются металлические стержни<sup>79</sup>. От прикосновения к ним смычка возникает как бы потусторонний, щемящий душу звук, изображающий то ли завывание космического ветра, то ли какой-то inferнальный стон. Звучание аквафонов сопутствует в сочинении образу пропасти.

С уникальными **тембровыми** решениями связана и трактовка партий виолончелей с их новаторской техникой *pizzicato* (о ней будет сказано). Благодаря комбинированию разных приемов звукоизвлечения, композитор создает уникальные музыкальные эффекты, когда само виолончельное звучание теряет свою тембровую определенность и приобретает сходство с шелестом арфы, клацаньем каких-то экзотических ударных, гудением духовых. Другой впечатляющий тембровый эффект - оглушительного шелеста и звенящего шуршания - возникает благодаря ансамблевой технике стремительных восходящих пассажей параллельными децимами.

В основе **формы** сочинения лежит 7-частная композиция, которая на более крупном уровне представляет собой период повторного строения с интродукцией и эпилогом (см. *Таблицу 18*)

**Таблица 18.** «У края пропасти». Схема формы.

интродукция	А			А1		эпилог
I	II	III	IV	V	VI	VII
Т.1	Ц.12	Ц.18	Ц.28	Ц. 31	Ц.45	Ц. 53
статика	динамика		статика	динамика		статика

Драматургия произведения основана на противопоставлении статики и динамики. Разделы, связанные с активным развитием музыкального материала (1-е и 2-е предложение периода) чередуются с созерцательно-статичными интродукцией, эпизодом с аквафонами и эпилогом. Два предложения периода представляют собой две волны восхождения из низкого регистра в верхний, к краю пропасти. В первом случае итогом приближения к краю грифа становится звучание аквафонов, вступающих на границе предложений А и А1. Во втором

<sup>79</sup> Музыкальный инструмент под названием Waterphone был изобретен в конце XX века художником Р. Вотерсом (Richard Waters), поселившийся в одиночестве на острове в океане. Русское название "аквафон" придумано Губайдулиной для того, чтобы сохранить в названии корень "аква", то есть "вода".

случае более интенсивное развитие сходного музыкального материала приводит к мощной кульминации, на пике которой массивным полифоническим канонном проводится хорал «Dies irae».

Проследим поэтапное развитие музыкальной «фабулы» сочинения.

Интродукция создает тот звуковой «пейзаж», где будет разворачиваться действие сочинения. Оба тематических элемента, лежащие в ее основе, носят изобразительный характер. Первый элемент (партии 1-4 виолончелей) состоит из бесплотных флажолетных гармоний: трезвучий или квинт с просвечивающим терцовым обертоном. Композитор использует натуральные флажолеты *pizzicato* и даже двойные флажолеты на разных струнах, комбинируя их со звучанием флажолетов *arco*. Звуковым результатом становится небывалый живописный эффект мерцающего дрожащего вибрирующего звука, ассоциирующегося с образом небесных сфер. Второй элемент резкие удары, почти треск в низком регистре принадлежит совсем другой реальности. Для создания этого тембрового эффекта композитор использует диатонические кластеры (с-moll) в партиях 5-7 виолончелей, извлекаемые *pizzicato* левой рукой в динамике *mf* и *f*, что предполагает сильные и резкие удары пальцами по грифу, вследствие чего и возникает характерное потрескивание. Интонационное строение мотива напоминает хорал «Dies irae», который появится в кульминации пьесы.

Два описанных тематических элемента, как два полюса мироздания, составляют своеобразную бинарную оппозицию и соотносятся по принципу параллельной драматургии, не вступая во взаимодействие на протяжении интродукции.

Из завершающего интродукцию тремоло *tutti* появляется голос солиста: сочные глиссандо, охватывающие весь диапазон виолончели. Эта гимническая фраза напоминает главную тему виолончели из «Sonnengesang». Опорные звуки глиссандо представляют собой трезвучие A-dur/moll с расщепленной терцией. Это интонационное зерно проявится впоследствии в теме солиста в ц. 15.

Первое предложение основного раздела пьесы открывается мощной моноритмической темой ансамбля 6 виолончелей, в основе которой лежит 2й элемент интродукции (ц. 12, II раздел). Связь с «Dies irae» проявляется здесь на образном уровне: напряженное, драматичное звучание ассоциируется с темой Апокалипсиса. Резкие глissандо 1й виолончели с интервалами тритона и септимы (ц. 14), как ответ на тему 6 виолончелей, дают импульс разлетающимся вверх и вниз пассажам *pizzicato*, обрушивающимся подобно лавине. На фоне этого апокалиптического хаоса звучит пронзительная кантиленная тема 1й виолончели.

Виолончельный монолог (ц.18, III раздел), знаменует начало продолжительного восхождения из низкого регистра в высокий. Солирующая виолончель проходит путь от *D* до *b<sup>2</sup>*, приближаясь к краю грифа.

Со вступлением аквафонов мы словно попадаем в другое измерение (ц. 28, IV раздел, *Пример 49*). Соло аквафонов чередуется с не менее ирреальным звучанием тремоло виолончели. Для создания эффекта бесплотного мерцающего звука композитор использует здесь так называемые мерцающие аккорды, известные еще по виолончельной кадении из «Семи слов».

**Пример 49.** IV раздел. Партия аквафонов и мерцающие аккорды виолончели.

The musical score for Example 49 consists of three staves. The top two staves are for Acoustic Guitars (Acq. I and II) in 8/8 time, with a tempo marking of quarter note = 60. They play a melody with accents and dynamics like 'f'. A 12-measure repeat sign is shown above the first staff. The bottom staff is for Violoncello I (Vc. I), marked with a 'solo' and dynamic markings like 'p'. It features tremolos and complex chordal structures. A section starting at measure 29 is indicated by a box and an arrow.

Второе предложение периода имеет симметричное строение: репризное проведение темы 6-ти виолончелей вторгается в ц. 31, в ц. 34 звучит динамизи-

рованная тема виолончели соло. В ц. 39 к иступленным глоссандо солиста прибавляются фантасмагорический звон и завывание аквафонов. Все это приводит как бы к зримой картине Апокалипсиса в ц. 45, когда у ансамбля виолончелей канон проходит маршеобразная тема - ритмически измененная цитата «Dies irae» (Пример 50).

**Пример 50.** Тема Dies irae.

The image shows a musical score for seven violas, labeled Vc II through Vc VII. The music is in 2/2 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The key signature has one flat. The score includes dynamic markings of *f* and *ff*. The music is arranged in a canon-like fashion across the seven staves.

Когда прекращается неистовство этой скачки, в партии солиста звучит трель на самой высокой ноте виолончельного диапазона  $e^3$  (ц. 51). Главный герой в прямом смысле находится у края пропасти - на самом краю грифа. Но уже во 2м такте ц. 52 виолончель начинает постепенно опускаться в низкий регистр и приходит к  $C$ , самому низкому звуку своего диапазона, символизируя спасения героя.

Эпилог начинается со статичных флажолетных аккордов на фоне протянутого звука  $C$  у 1й виолончели. Но уже в ц. 54, как напоминание о кульминации, начинается восходящее движение, которое приводит к кластерному созвучию на *ff*, охватывающему весь диапазон звучания виолончели от  $C$  до  $e^3$ . В последних тактах пьесы напряжение растворяется в мягком звучании флажолетов.

Подытоживая трактовку сочинения в русле религиозной темы, можно увидеть в этой пьесе грозное предупреждение: человечество балансирует у края пропасти и Страшный Суд близок. Сможет ли кто-то удержаться от падения?

Соединение завуалированной философской символики с ярким и новаторским звуковым выражением делает это одночастное камерное сочинение Губайдулиной весомым по заложенной в нем мысли и оригинальным по художественно-выразительному облику.

### 2.3.12. «*Ravvedimento*»

для виолончели и квартета гитар (2007).

Посвящено И. Монигетти. Премьера 26.05.2007 (Транекер (Дания), Иван Монигетти и гитарный ансамбль «Quasi Fantasia»).

и

### «*Repentance*»

для виолончели, трех гитар и контрабаса (2008).

Посвящено И. Монигетти. Премьера 22.02.2009 (Сан-Франциско, США, музыканты симфонического оркестра Сан-Франциско)

В 2007–2008 гг. появляются три сочинения, фактически представляющие собой транскрипции одного и того же произведения для разных исполнительских составов. Первым возникает «*Ravvedimento*» для виолончели и квартета гитар: сопрановой (in C), альтовой (in F), теноровой (in A) и басовой (in C). Использование нетрадиционных по строю редких инструментов связано с определенными трудностями в организации исполнений, поэтому композитор делает вторую версию сочинения — «*Pentimento*» (2007) — для трио гитар (in C), заменяя при этом солирующую виолончель на контрабас. В третьей версии сочинения — «*Repentance*» — вновь солирует виолончель, а гитарное трио дополнено контрабасом, выполняющим функцию баса.

Названия всех трёх сочинений переводятся как *раскаяние* и представляют собой варианты этого понятия на английском (repentance) и итальянском (ravvedimento и pentimento).

Думается, что подобное тройное обращение к одной идее, помимо поиска оптимальной инструментовки, несет в себе особый смысл. Все три редакции

существуют как самостоятельные произведения, и композитор не указывает на привилегированное положение какой-либо из них. Напротив, для Губайдулиной оказывается важным трижды воплотить идею в форму. При этом небольшие текстовые различия в партитурах сочинений не имеют смыслового значения и связаны со спецификой состава исполнителей.

Проведем анализ на примере второй виолончельной версии сочинения — **«Repentance»**.

Уникальный облик этого сочинения определяется тембровым своеобразием гитарного трио, а также многочисленными жанровыми цитатами-аллюзиями, рассредоточенными по всей музыкальной ткани.

В необычном тембровом сочетании виолончели и гитар раскрываются новые аспекты музыкальной выразительности, которые Губайдулина описывает в аннотации к произведению: «Самым волнующим для меня было: встреча виолончели со звучанием нескольких гитар, которые могут образовывать совершенно иррациональное звуковое пространство. Чисто инструментальные загадки этих инструментов, такие, например, как глиссандирующие флажолеты, позволяют образовать неожиданный контраст с экспрессией виолончели» [92, 332]

Все возникающие жанровые ассоциации можно разделить на две группы: испанская музыка и церковная музыка. На вопрос В. Холоповой об испанских мотивах в сочинении Губайдулина ответила, что не предполагала подобной жанровой связи. Однако в восприятии слушателя арпеджированный аккорд гитарного трио в ц. 1 создает яркий испанский колорит. К жанровым ассоциациям, связанным с испанской музыкой, можно отнести образ сарабанды, возникающий в самых первых тактах сочинения, и интонации древнейшего испанского жанра канте хондо в речитативе виолончели и ансамбля гитар в ц.1. В музыке «Repentance» ритмоформула сарабанды используется в диатоническом хорале, выполняющем функцию рефрена, а плач канте хондо находит отражение

в нисходящих малосекундовых интонациях виолончели и в «стонущих» глиссандо гитар, исполняемых с помощью стеклянной палочки<sup>80</sup>.

Ассоциации с церковной музыкой реализуются через идею колоколов и образ молитвы. Колокольность проявляется двояко: это и имитация колокольного звона на гитарах с помощью плектра (ц. 20), и тип фактурного развития темы, при котором она сначала излагается аккордами и крупными длительностями, а затем дробится, имитируя полиритмию колокольных перезвонов (ц. 23, 32). Особую разновидность молитвы, *ектению*, напоминает респонсорный принцип организации музыкального материала в рефрене (ц. 15). Чередование хора и виолончельного речитации соответствует диалогу дьякона, читающего молитвенные прошения, и хора, поющего в ответ «Господи помилуй» (*Пример 51*)<sup>81</sup>.

В своей аннотации Губайдулина говорит о сюжетной фабуле произведения. Это исповедь путешественника, воплощенная в партии виолончели: «Исповедальный характер партии виолончели естественно соединился с идеей путешествия [...] и нескольких встреч с иррациональным звучанием гитар. Во время этого пути мы также множество раз встречаемся со статикой молитвенного состояния путешественника» [92, 332].

С этим замыслом тесно связана драматургия сочинения, в основе которой взаимодействие экспрессивного звучания виолончели, выражающего земное, человеческое начало, и ирреального звучания гитар, символизирующего некую объективную надличностную сферу. Драматическое развитие партии виолончели прерывается трансцендентными видениями — встречами с ирреальным звучанием. После каждого эпизода встречи главный герой погружается, по словам композитора, в состояние молитвы.

---

<sup>80</sup> Подобные глиссандо звучат на арфе в другом произведении Губайдулиной — «Сад радости и печали», воплощая сферу печали.

<sup>81</sup> Подобный эпизод присутствует в «Sonnengesang» — произведении Губайдулиной для виолончели, ударных и камерного хора. Виолончелист обращается к хору, извлекая с помощью флекса-тона длинные протяжные звуки, а хор речитирует в ответ «Domine miserere» («Господи помилуй»).

### Пример 51. Тема рефрена.

**Più mosso** ♩=84

5      **Meno mosso doppio** ♩=42      **Più mosso doppio** ♩=84

Композиция сочинения представляет собой рондообразную структуру со вступлением и кодой, где в качестве рефрена выступает респонсорный раздел, связанный с образом молитвы. Представим в таблице взаимодействие драматургического и композиционного планов (P — рефрен, А, В, С — эпизоды).

Таблица 19. «Repentance». Схема формы сочинения.

Композ. План	Вступле-ние	Р	А		Р	В			Р	С		Р	Ко да
Драма-тургич. План	интродук-ция	Молитва	действие	встреча	Молитва	действие	Встреча	действие	Молитва	действие	встреча	Молитва	Эпилог
Цифры	-	15	19	32	37	40	44	58	69	74	83	89	95

Большое символическое значение имеет звуковысотная организация музыкального материала произведения. *Вступление и кода* написаны в e-moll, причем они гармонически соотносятся друг с другом по принципу вопроса ответа. Во вступлении тоника e появляется единственный раз в первых трёх тактах в виде органного пункта. В дальнейшем бесконечное повторение V ступени (ц. 1-4, 10-12), вопросительно «повисающие» на звуке h мотивы виолончели (ц. 9) создают мучительное ощущение неразрешимого напряжения. Поиск тоники e-moll пронизывает все сочинение и только в заключении ответ появляется в виде продолжительного тонического органного пункта (ц. 95-103). Другой чертой, объединяющей вступление и коду, является мерцающая терция g/gis заключительных тактов сочинения (ц. 104), прообраз которой появляется в самом начале вступления.

*Тема рефрена* сочинения состоит из параллельных трезвучий, ассоциирующихся с образом молитвы (Пример 51).

*Музыкальный материал эпизодов*, связанный со сферой действия, характеризуется хроматической атональностью и обилием кластеров.

Иррациональность гитарного звучания, о которой говорит Губайдулина, достигается композитором благодаря целому комплексу необычных фактурных приемов и способов звукоизвлечения. 1-й эпизод встречи солиста с гитарным звучанием (ц. 32) представляет собой стремительную последовательность параллельных трезвучий, извлекаемых поочередно тремя гитаристами без плектра. Сочетание стремительно меняющихся аккордов с их перемещением в пространстве между исполнителями нивелирует ладогармоническую сторону и вы-

водит на первый план фонические качества звучания. Ритмическая асинхронность голосов в ц. 35 усиливает этот эффект. Уникальность звучания гитар во 2-м эпизоде встречи обусловлена особыми приемами звукоизвлечения: это флажолеты и арпеджио, извлекаемые в необычном пространстве грифа между порожком и левой рукой (ц. 45), а также глissандо с помощью бутылочного горлышка (ц. 52). Последний 3-й эпизод (ц.74?) состоит из синхронных ударов плектром по струнам гитар с одновременным быстрым глissандо левой руки.

Гитарные эпизоды встречи не одинаковы по смыслу: если первые два несут в себе идею небесного света (мажорные трезвучия и флажолеты как проявление природного нерукотворного начала), то 3-й эпизод с его истошным клацаньем-завыванием рисует довольно мрачную картину.

Проанализируем тематизм сочинения в его развитии.

Вступление включает в себя несколько тем и мотивов, сопрягающихся по своему эмоциональному смыслу. Открывает произведение тема сарабанды — монодия на фоне бурдонного баса в e-moll (Пример 52).

**Пример 52.** Тема сарабанды.

The musical score for Example 52, 'Theme of the Sarabanda', is presented in a four-staff format. The top staff is for Violoncello, the second for Chitarra I, the third for Chitarra II, and the bottom for Contrabasso. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 72. The Violoncello part starts with a melodic phrase on the note 'h'. The Chitarra I part has a 'solo' section with a 'gliss.' marking. The Chitarra II part has a 'f espr.' marking. The Contrabasso part has a 'solo pizz.' marking and a 'f' dynamic marking.

Вступительная фраза виолончели представляет собой пронзительную мелодекламацию на звуке *h* (ц. 1-3). В сочетании с взлетающими пассажами гитарного аккомпанемента, это звучание ассоциируется с интонациями плача канте хондо. В дальнейшем развитии в партии виолончели сплетаются корот-

кие выразительные мотивы-вздохи, передающие интонации человеческого голоса.

В ц. 6 появляется тема, решительные восходящие шаги которой предопределяют дальнейшую фабулу сочинения: из унисона *h* моноритмическая тема трёх гитар вырастает на *crescendo* до шестизвучного кластера.

Хорал, лежащий в основе рефрена, основан на ритмической формуле сарабанды, что выявляет его тематическое родство с темой сарабанды, открывающей сочинение (ц. 15, *Пример 51*).

Эпизод А переводит музыкальное развитие в сферу действия. После мягкого звучания хорала врывается жесткое тремоло ансамбля гитар в динамике *ff* (ц.19). Происходит «обемоливание» — почти визуальное изменение музыкальной краски: за последним трезвучие хорала *E-dur* следует трезвучие *es-moll*. Вокальные интонации виолончели преобразуются в изломанную, наполненную хроматизмами зигзагообразную линию (ц. 21), хоральная фактура ансамбля рассыпается на асинхронные голоса причудливой ритмической структуры (ц. 22). Восходящая тема из ц. 6 преобразуется в мощный клин, расширяющийся от унисона *h* до 16-звучного трёхоктавного кластера(ц. 29-32). В этот момент пути происходит первая встреча с иррациональным звучанием гитар, воплощающим образ чудесного видения. Этот эпизод драматургически возвращает солиста из конфликтной сферы развития к статично-созерцательной молитве (ц. 37).

Фугато в ц. 40 вновь вовлекает главного героя в хроматическое движение, устремленное в верхний регистр. И вновь божественное откровение посещает солиста: в ц. 44 начинается 2-й эпизод встречи, а в партии виолончели появляются имитации квартовых арпеджио гитар (ц. 47).

Следующий этап путешествия по хроматизмам превосходит предыдущие по своей цельности и продолжительности. Он приводит к кульминации хроматической сферы в ц. 67, где виолончельная мелодия словно рвется на части, разрезаемая кластером всего ансамбля на *fff* (ц. 67).

Произошедшие события накладывают отпечаток на рефрен-молитву в ц. 69. По-прежнему звучит хорал, но вместо речитации дьякона генеральная пауза.

Последний хроматический эпизод С содержит лишь обрывки виолончельной мелодии: вздохи, стоны, вскрики. В это время в партии ансамбля проходит тема в ритме сарабанды, изложенная массивными аккордами. Последние реплики солиста в высоком регистре, предвещающие возникновение апокалиптического видения, напоминают аналогичный эпизод из сочинения «У края пропасти» (ц. 82). После эпизода встречи — генеральной кульминации произведения — звучит устрашающее тремоло-глиссандо контрабаса, обозначенное в нотах с помощью условной зигзагообразной линии (ц.88). Рефрен представляет собой отдельные мотивы хорала с завывающим тремоло контрабаса вместо речитатива солиста.

В коде (ц. 95) возвращается тематизм и характер вступления, что снимает драматизм предыдущих разделов. Объективно-надличностный характер темы 1й гитары в ц. 104 несет смысл растворения личных страданий в универсуме. Примечательно окончание сочинения: продолжительное глиссандо виолончели возвращает солиста в низкий регистр, а последнюю точку ставит малая секунда e-f в партии ансамбля.

Композиция сочинения связана с широкими философскими обобщениями, что реализуется через своеобразное рамочное обрамление основного раздела. Через частную тему исповеди главного героя композитор переходит к общечеловеческой теме жизни и смерти. Необычное для стиля Губайдулиной использование жанрового цитирования способствует прочтению сюжетной фабулы сочинения, о которой композитор говорит в своей аннотации.

х

Последовательный анализ 12 виолончельных сочинений раскрывает все многообразие музыкально-философских концепций и их индивидуальных ком-

позиционных решений в музыке Губайдулиной. При этом прослеживается эволюция стиля композитора, что позволяет разделить все произведения на 4 группы.

К **1-й группе** относятся ранние сочинения для виолончели «*Detto-II*» (1972) и *10 этюдов* (1974), где композитором исследуются разнообразные приемы звукоизвлечения и связанные с ними тембровые возможности инструмента, а также формируются основные лексемы, которые в дальнейшем обретут символический смысл.

**2-ая группа** включает в себя «*In croce*» (1981), «*Радуйся!*» (1981/87) и «*Семь слов*» (1982) — сочинения, обращенные к религиозной тематике и представляющие символический период творчества композитора. В это время формируется развитая система музыкальной символики, которая будет актуальна и в более поздних произведениях.

**3-я группа** — внутренне неоднородная — содержит «*Из Часослова*» (1991), «*И: Празднество в разгаре*» (1993), «*Quaternion*» (1996) и «*Sonnengesang*» (1997). Активно развивается программная линия, связанная с использованием поэтических текстов в либретто и обращенная к темам смысла человеческой жизни, Божьего Суда, Апокалипсиса. Лишь «*Quaternion*» выделяется из остального ряда произведений и продолжает колористическую линию в виолончельной музыке Губайдулиной, связанную с исследованием возможностей виолончельного звука. Система музыкальной символики, сформировавшаяся ранее, продолжает активно использоваться композитором. Здесь уместно привести обобщающую таблицу.

**Таблица 20.** Система музыкальной символики в виолончельных произведениях Губайдулиной.

Группы символов	Описание приема звукоизвлечения или мотива	Трактовка	Пример
Флажолеты	Движение флажолетами	Мир небесный, божественное начало	«Радуйся!», 4я часть
	Флажолет сопоставляется со звуком <i>ordinatio</i> в той же точке струны	Близость, досягаемость божественного мира	«Радуйся!» 1я часть, начало

	Обертоновый ряд	Символ божественного, нерукотворного	«Sonnengesang», ц.70
	Сопоставление 11 обертона открытой струны — флажолета — и соответствующего ему звука в темперированной системе (разница составляет четверть тона)	«зазор» между земным и небесным миром (между физическим и духовным)	«Sonnengesang», 1т. до ц. 71
	Glissando флажолетами в высоком регистре	«парение» души, отделившейся от тела	«Sonnengesang», ц. 147, «In croce», посл. такт
Восходящее движение	Поступательное движение, размер шага — четверть тона, низкий регистр	Попытки восхождения	«In croce», тема виолончели, ц. 2-4.
	Поступательное движение, охватывающее большой диапазон крупные длительности,	«Шествие на Голгофу»	«Радуйся!», 3-я часть
	Разнонаправленные мотивы, но общее направление вверх.	Духовный путь, духовное развитие	«Из Часослова», тема виолончели
	Восходящее glissando, срывающееся за пределами грифа	Вознесение души, преодоление физических границ тела	«Sonnengesang», последний такт
Диатоника	Высокий регистр, фигурация по звукам трезвучия	Божественный свет, небесная сфера	«In croce», тема органа
Мотивы	Одновременное звучание открытой струны и мотива опевания этого звука на другой струне arco	фигура креста (символ)	«Радуйся!», 3 часть
	Расходящиеся и сходящиеся линии октавных скачков	Фигура креста (графическое изображение)	«Семь слов», 1ч, ц.9.
	Pizz.на открытой струне и glissando на соседней струне	Символ распятия	«Семь слов», 1ч, ц.1
	Множественное быстрое повторение одного звука	Символ распятия	«Семь слов», 1ч, ц.2
Части инструмента	Подставка	Символ границы между земным и небесным. Перемещение смычка за подставку — перемещение в другой мир.	«Семь слов», 7ч.
	Пространство между концом грифа и подставкой	Символ пропасти	«У края пропасти», «Repentance»
	Струны: расширение диапазона за счет перестройки струны С вниз	попытка заглянуть в темные глубины подсознания	«Sonnengesang», ц.111

**4-я группа** включает произведения «*Мираж: Танцующее солнце*» (2002), «*У края пропасти*» (2002) и «*Ravvedimento*» (2007) / «*Repentance*» (2008), отражающие стилевой поворот в творчестве композитора. Упрощение музыкального языка, обращение к метричности и танцевальным ритмам, возрастание роли тональности и трезвучий позволяют характеризовать этот период творчества Губайдулиной как «*новую простоту*». Другой нехарактерной для композитора чертой, объединяющей данную группу сочинения, является усиление роли изобразительного начала, появление прямой изобразительности<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> В 2011 году Губайдулина создала новое произведение — «*Лабиринт*» для 12 виолончелей, которое прозвучало в БЗК 4 марта 2013 года в исполнении ансамбля «12 виолончелистов Берлинской филармонии». К сожалению, на момент завершения диссертации партитура сочинения была недоступна. Однако знакомство с произведением при прослушивании на концерте позволяет сделать предположение об очередном стилевом повороте в творчестве Губайдулиной — уходе от стилистики «*новой простоты*» в сторону усложнения музыкального языка.

## **Глава 3. Новаторская трактовка смысловой функции и исполнительской техники виолончели.**

### **3.1. Развитие трактовки виолончели в истории музыки**

Какое место виолончельная музыка Губайдулиной занимает в обширном перечне сочинений для виолончели, возникших во второй половине XX века? Выдающиеся исполнители современности, такие как Мстислав Ростропович, Зигфрид Пальм, Стивен Иссерлис, Давид Герингас, Иван Монигетти, своим творчеством способствовали расширению виолончельного репертуара, стимулируя композиторов писать музыку для этого инструмента. Разнообразная музыкальная стилистика XX века выдвинула новые требования к исполнительской технике. И если некоторые композиторы ориентировались на дальнейшее развитие классических традиций виолончельной музыки, сложившихся в XIX веке, то другие делали ставку на изобретение принципиально новых приемов звукоизвлечения и, в целом, иных форм взаимоотношения исполнителя с инструментом, бросив тем самым вызов классической виолончельной технике. В музыке XX века можно найти огромный спектр вариантов виолончельного звучания: от классического кантиленного «пения» до компьютерных модификаций тембра инструмента. Каким голос виолончели предстает в сочинениях Губайдулиной? Как соотносятся в ее музыке традиции и новаторство? Чтобы ответить на этот вопрос, вкратце проследим, как развивалась трактовка виолончели в истории музыки.

#### ***3.1.1. Трактовка виолончели в музыке XVIII века***

В конце XVII века виолончель, ранее выполнявшая басовую функцию в группе *basso continuo*, приобретает значение сольного инструмента. Произведения для виолончели соло и виолончели с *continuo*, которые сочиняют музыканты из базилики Сан-Петронио в Болонье (Дж. Габриели, Дж.Яккони), способствуют распространению инструмента, развитию его техники и выразительных

возможностей. Среди первых сочинений для виолончели выделяются концерты Вивальди (RV398-424), который впервые по-настоящему сумел использовать тепло и выразительность звучания инструмента. Однако генеральная линия развития трактовки виолончели в этот период связана с формированием виртуозной техники, с попыткой освоить технические возможности скрипки. В этот период в арсенале виолончелистов-исполнителей оказываются: владение высокими регистрами инструмента, техника игры на ставке<sup>83</sup>, техника пассажей, двойных нот, аккордов и арпеджио. В концертах Боккерини используются даже такие красочные приемы, как *pizzicato*, натуральные флажолеты, *ponticello*, *sulla tastiera* (игра у грифа) — способы звукоизвлечения, которые станут очень востребованы в музыке XX века.

Специфика содержания связана с условиями ее бытования: виолончельные сочинения предназначаются для педагогических целей (Вивальди пишет для воспитанниц приюта *Ospedale della Pietà*) или для дворцового музицирования (инструментальные концерты Гайдна адресованы придворным музыкантам Эстергази).

Среди группы сочинений для виолончели соло особое место занимают Сюиты И.С. Баха. Их новаторство заключается не только в трактовке виолончели как полифонического инструмента с контрастными регистрами, позволяющими выявить элементы скрытой полифонии. Обращает на себя внимание и углубленность, масштабность образного содержания Сюит: эмблематическая, символическая сторона содержания связана с воплощением в музыке событий земной жизни Иисуса Христа. Обращение к религиозным сюжетам станет одной из важнейших содержательных сторон искусства и XX века.

### ***3.1.2. Трактовка виолончели в музыке XIX века***

В XIX веке формируются национальные композиторские и исполнительские школы, что влияет на распространение виолончели и становление класси-

---

<sup>83</sup> Техника игры с опорой на большой палец левой руки и его использованием в качестве дополнительного игрового пальца.

ческой виолончельной техники, которая и в наши дни является основой всего академического репертуара этого инструмента. Появляется множество концертирующих виртуозов, таких как Дюпор, Ромберг, Пиатти, Гольтерман, Давыдов, Поппер, Фитценгаген, Кленгель и др., которые, ориентируясь на скрипичный репертуар, сочиняют музыку для своих концертов. Деятельность этих выдающихся исполнителей привлекает внимание крупных композиторов к виолончели. Этот инструмент прекрасно вписывается в эстетику романтизма: он способен передать интонацию человеческого голоса, выразить многообразную палитру эмоций<sup>84</sup>. Поэтому наибольший интерес для композиторов-романтиков представляют кантиленные возможности виолончели. Возникает значительное количество сочинений, характеризующихся высочайшим художественным уровнем и вошедших в современный классический виолончельный репертуар<sup>85</sup>.

Можно выделить следующие особенности в использовании виолончели, отличающие сочинения этого периода от виолончельной музыки XVIII века.

- Виолончель трактуется как подлинно концертный инструмент. Создаются произведения, предназначенные для концертной эстрады, где партия виолончели не уступает по значимости и технической сложности партиям скрипки или фортепиано<sup>86</sup>. На примере сонат Бетховена, где композитор впервые полностью выписал партию фортепиано (до него виолончельные сонаты писали с партией цифрованного баса), можно проследить эволюцию трактовки виолончели на рубеже XVIII и XIX веков. В первых двух сонатах виолончельная партия уступает фортепианной, являясь по смыслу третьей строчкой в партии пианиста,

---

<sup>84</sup> Это качество виолончели получит большое развитие в XX века, в частности, в музыке Губайдулиной.

<sup>85</sup> Для виолончели пишут Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Шопен, Брамс, Сен-Санс, Лало, Григ, Дворжак, Р. Штраус, Чайковский, Рахманинов и др.

<sup>86</sup> Яркими примерами таких сочинений могут служить Тройной концерт Бетховена и Двойной концерт Брамса.

написанной как бы для его третьей руки. В третьей сонате можно говорить о равноценности партий как в техническом отношении, так и в смысловом<sup>87</sup>.

- Реализация кантиленой природы виолончели связана с культивированием вокального начала в звуке. Эмоциональная сфера охватывает все градации эмоций от проникновенного лиризма до драматизма. Широкий диапазон качеств кантилены определяется разной степенью певучести (легато, портаменто), артикуляцией (способами соединения звуков), скоростью и амплитудой вибрации (от мелкой трепетной до широкой драматичной), динамикой (от мягкого *pp* до яркого насыщенного тона *ff*).

- Исполнительская техника включает штрихи *legato*, *detasche*, *spiccato*, *sautille*, «летучее» *spiccato*, смешанные штрихи; арпеджио, двойные ноты, скачки по грифу и через струны; пассажную технику. Сформировавшиеся принципы виолончельной техники останутся актуальными и для большей части музыки XX века.

### ***3.1.3. Трактовка виолончели в XX веке***

Виолончельная музыка XX века развивается в двух направлениях: 1-е опирается на классическую виолончельную технику, наполняя ее новым содержанием и новыми эмоциями, 2-е характеризуется изобретением принципиально новых техник игры на виолончели, открытием новых трактовок инструмента.

Ф.-М. Уитти в своей статье «Пределы техники» («Frontiers of technique») называет 2 сочинения XX века, ставших, по ее мнению, своеобразным рубежом между классической виолончельной техникой XIX века и новыми требованиями, которые предъявил инструменту XX век. Это Соната для виолончели соло 3. Кодаи op. 8 (1915) и Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано А. Веберна op. 11 (1914).

---

<sup>87</sup> Подобное изменение в трактовке виолончели отражено даже в заголовках этих произведений: сонаты op.5 называются «Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé», а Третья соната — «Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle».

В романтическом сочинении Кодаи прослеживается тенденция к симфонизации виолончели: диапазон инструмента расширен до 5 октав с учетом скордатуры, без которой было бы невозможно исполнить необычные для виолончели гармонические созвучия, также используются двойные трели и тип фактуры, при котором одновременно звучит мелодия и аккомпанемент к ней. По мнению Уитти, эта соната установила новый стандарт виртуозности на последующие 50 лет [128].

Сочинение Веберна представляет собой противоположный полюс в трактовке виолончели: лаконичный музыкальный язык пьес характеризуется экстремальным динамическим диапазоном (от *ppp* до *fff*), колористическими контрастами *sul tasto* и *sul ponticello*, использованием натуральных и искусственных флажолетов, широкими мелодическими скачками, сложными ритмическими комбинациями.

Но при всем их новаторстве, оба сочинения не теряют связи с классической традицией. Они принадлежат к тому значительному пласту в виолончельном репертуаре XX века, который опирается на традиционную исполнительскую технику, использование академических приемов звукоизвлечения. В этом случае не теряет свою актуальность сложившаяся в XIX веке эстетика качественного и красивого виолончельного звука<sup>88</sup>. Такие сочинения предназначены для концертной эстрады, в их записи используется традиционная система нотации. Новаторство реализуется через наполнение классической традиции новым содержанием. Композиторы идут разными путями: здесь и обновление гармонического языка, стилевые аллюзии, жанровые ассоциации, скрытая и декларируемая программность.

Наряду с развитием традиционной виолончельной техники, появляются новые техники игры на инструменте, где формируются новаторские приемы звукоизвлечения, радикально меняется представление о качестве виолончельного звука и, наконец, модифицируется сам инструмент. В XX веке появляется

---

<sup>88</sup> С теми или иными оговорками: например, Шостакович подчеркивал важность исключительной силы звука в нюансе *fff* и говорил, что качество звука в данном случае не имеет значения.

множество различных музыкальных стилей и техник композиции. Все они в разной степени трансформируют виолончельную технику.

**1. Сериализм** связан с фрагментированием мелодии и предельным усложнением метро-ритмической системы. Кантиленная природа инструмента остается не востребованной, ведь соседние звуки часто находятся в разных октавах. Для достижения точности интонирования требуется доскональное знание грифа, не связанное с классической техникой переходов из позиции в позицию. В сфере метро-ритма происходит отказ от метричности, ритмической регулярности, что требует от исполнителя высокой концентрации интеллектуальных усилий. Достижение точности интонирования представляет определенную сложность и при исполнении сочинений, написанных в атональной манере<sup>89</sup>.

**2. Алеаторика**, возникшая в противовес попытке регламентировать все параметры музыкального языка в сериализме, породила такой тип сочинения, когда исполнителю предоставлена та или иная степень свободы в формировании композиции. В случае контролируемой алеаторики, композитор ограничивает фантазию исполнителя определенными параметрами (указание продолжительности подобного эпизода, направления движения мелодии или приема исполнения). Такой тип алеаторики лежит в основе Каприччио для Зигфрида Пальма К. Пендерецкого (1968), а также «Pression» для виолончели соло Х. Лакенмана (1969-70). Полностью свободная алеаторика предполагает реализацию замыслов, построенных на чистой случайности. Например, Э. Браун (Earle Brown) в своем сочинении «Folio» создает серию не связанных друг с другом листов с абстрактными изображениями, адресуя произведение инструменталисту, танцору или актеру.

Играя сочинение, содержащее элементы алеаторики, исполнитель становится в некоторой степени соавтором композитора, что требует серьезной подготовки. В данном случае значение имеет не только богатая фантазия исполни-

---

<sup>89</sup> Часто для исполнителя представляет существенную сложность даже само прочтение музыкального текста. Примером могут служить виолончельные сочинения Э. Денисова: Соната для виолончели и фортепиано, Три пьесы, Концерт.

теля и его владение инструментом, но и безупречное чувство формы, умение реализовать свой творческий потенциал без ущерба для композиторского замысла.

**3.** Использование **сонорик**, оперирующей темброкрасочными звуковыми комплексами, позволило предельно расширить диапазон виолончельного звучания. Впервые стало возможным использование любых звуков и шумов, извлекаемых из виолончели: зона звукоизвлечения, ограниченная в классической традиции грифом и подставкой, вобрала в себя целый инструмент от пуговицы до головки; виолончель захватила скрипичный регистр, а также могла трактоваться как ударный инструмент. Такое революционное расширение возможностей инструмента поставило перед исполнителями задачу по совершенствованию исполнительской техники и навыков чтения нотного текста<sup>90</sup>.

**4.** **Минимализм** с его внешней простотой материала преподнес исполнителям иные трудности, связанные со счетом тактов и с концентрацией внимания при кажущемся бесконечным повторении паттернов<sup>91</sup>.

**5.** **Микрохроматика** получила развитие в виолончельной музыке благодаря особым качествам виолончели, отличающим ее от других инструментов струнной группы. Это сочетание диапазона, наиболее хорошо воспринимаемого человеческим слухом, и большой длины струны, позволяющей исполнителю отчетливо интонировать интервалы меньшие полутона. Европейская музыкальная практика на протяжении нескольких столетий была связана с хорошо темперированным строем и восприятием полутона как наименьшей неделимой единицы. Точное исполнение микрохроматики требует формирования нового слухового опыта у исполнителя, поэтому представляет существенную техническую сложность<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> Элементы сонорик присутствуют в виолончельном концерте Д. Лигети (1966).

<sup>91</sup> Вот некоторые примеры сочинений в технике минимализма: Т. Джонсон «Rational Melodies», А. Пярт «Fratres III», Д. Лэнг «BitterHerb».

<sup>92</sup> Одним из первых композиторов, обратившихся к микрохроматике в виолончельной музыке, стал мексиканец Ю. Каррилло (1950-е: 6 сонат для виолончели соло, концерт). Другие композиторы, работавшие с микрохроматикой: А. Хаба (Соло Сюита, 1955), Г. Позе («19√8/4», 1977), Г. Радулеску, Я. Ксенакис, Дж. Шелси.

**6. Инструментальный театр** — жанр музыкального искусства, для которого событийность сценической реализации становится не менее важным элементом, чем собственно музыкальная драматургия. В арсенал выразительных средств включаются определенные действия, движения и даже пение инструменталиста на сцене. По мнению Кагеля, одного из основоположников жанра инструментального театра, «основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумачи, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков» (цит. по: [52, 37]). В сочинениях, созданных в жанре инструментального театра, выразительность перемещается из чисто музыкальной области в область театральную: в сферу жеста, движения, внешнего антуража. Виолончель, зачастую, сама становится атрибутом сценического действия или метафорой какого-то образа<sup>93</sup>.

Особо нужно отметить сочинения для виолончели с использованием голоса исполнителя-виолончелиста. В этом случае в чисто инструментальную сферу внедряются литературные тексты, молитвы, шепот, крики, подпевания, распевания нот<sup>94</sup>. Остро встает вопрос нотной записи таких сочинений. Новую систему нетемперированной нотации предложил Я. Судзиловский, однако его манера эпатировать публику своей игрой и пением настолько индивидуальна, что сложно представить других поющих виолончелистов, способных это повторить.

**7. Электронная музыка** развивается в 2х направлениях: сочинения для акустической виолончели и синтезатора (компьютера) или магнитофонной ленты и произведения для электронной виолончели. В первом случае в центре

<sup>93</sup> Приведем примеры подобных сочинений. В. Глобокар в своем произведении «Janus» вовлекает виолончелиста, символически одетого в наполовину мужской, наполовину женский костюм, в психодраму внутреннего мужского и женского начала. Хореограф У. Киркпатрик в «Posturo» сопоставляет форму виолончели и женскую фигуру. «Матч» для 2х виолончелей и ударника (1964) М. Кагеля является своеобразной аналогией игры в теннис с ударником в качестве судьи.

<sup>94</sup> Голос виолончелиста звучит в таких сочинениях как «Песня Енота» Г. Плейна, «La Voce» Л. Андриессена, «Siegfried» М.Кагеля, «Голый король» Я. Судзиловского.

внимания находится взаимодействие виолончели с электронным звуком<sup>95</sup>. Виолончель может имитировать синтезированный звук с помощью использования приемов *pizzicato*, *col legno*, звуков-ударов.

В виолончельной музыке XX века появляется большое количество не поддающихся классификации стилей исполнения, индивидуальных трактовок виолончели. Многие исполнители модифицируют инструмент и смычок, экспериментируя с его пропорциями, формами, материалами (существует, например, алюминиевая и пластиковая виолончель, изогнутые смычки), изобретают новые техники звукоизвлечения. Заслуживает внимания разработанная Ф.-М. Уитти двухсмычковая техника звукоизвлечения: в правой руке исполнитель держит одновременно два смычка, один из них расположен под струнами, другой над ними. Это позволяет исполнять четырехзвучные аккорды без арпеджиато, извлекать звучание из любой комбинации несоседних струн, а также одновременно использовать контрастные приемы, артикуляцию и динамику. Например, виолончелист может одновременно играть *legato* одним смычком и *staccato* другим; один смычок может находиться в зоне *sul ponticello*, тогда как второй — в зоне *sul tasto* и т.д.<sup>96</sup>.

Отметим основные тенденции развития трактовки виолончели в XX веке:

- Принципиальное изменение понятия «красота» звука. По словам Т.Гайдамович, звук «в конце XX века может быть назван «красивым» и в том случае, когда, утратив свои привычные темброво-колористические приметы, возможные динамические градации громкости и тишины, в своем желании служить правде новых образов достигает неизвестных до той поры экстремальности музыкальной атмосферы, экстатичности психологического состояния «героя» композиторского замысла» [12, 70-71].

<sup>95</sup> Одно из первых сочинений такого рода - «Synchronism No.3» (1964) М. Давидовски для виолончели и магнитофонной ленты. Другие примеры: Р. Гельхаар «Solipse» (1974), Дж. Харви «Ricerca una Melodia» для виолончели и квинтетной записи.

<sup>96</sup> Существует большое количество сочинений, рассчитанных на применение двухсмычковой техники: Л. Ноно «Diario Polacco II», Дж. Шелси «Sauh», «Il Funerale di Carlo Magno», Д. Куртаг «Message to Frances-Marie», «Homage to John Cage» и др.

- Почти безграничное расширение возможностей инструмента. Использование техники игры двумя смычками превращает виолончель в полноценный полифонический инструмент, а применение компьютерных технологий позволяет до неузнаваемости модифицировать тембр инструмента. Подобные изменения в трактовке инструмента означают отход от той сути мелодического, одноголосного инструмента, которая была определяющей в восприятии виолончели в XIX и в первой половине XX века. Многочисленные новации в звукоизвлечении и технике инструмента приводят к нивелированию его кантиленной природы и тех тембровых качеств, которые ассоциируются с голосом человека. Происходящие с виолончелью процессы могут быть описаны термином *дегуманизация*.
- Существование академического направления в трактовке виолончели, связанного с опорой на традиционную технику и привнесением нового музыкального содержания. С этим связано, например, изменение сущности каденции, которая в музыке XX века получает конструктивную и образную самостоятельность, нередко становясь кульминацией сочинения.
- Поиск новых способов нотации, существование большого числа индивидуальных систем фиксирования музыкального текста (особенно это характерно для авангардных направлений).

## **3.2. Смысл звука. Виолончель в творчестве Губайдулиной**

### ***3.2.1. Сочетание традиций и новаторства***

В предыдущем разделе был кратко очерчен круг основных новаций в трактовке виолончели в XX веке. Какой путь выбрала для себя Губайдулина? Стоит ли она на позиции радикального новаторства или продолжает в своем творчестве академические традиции? Партитуры Губайдулиной красноречиво свидетельствуют о том, что мышление композитора неразрывно связано с классическими принципами. Но при этом в ее виолончельной музыке присутствуют почти все новые веяния XX века: микрохроматика, серийность, контролируемая алеаторика, элементы инструментального театра, редкие и индивидуальные способы звукоизвлечения. В своей работе с виолончелью композитор не использовала, пожалуй, только компьютерные технологии. Источником всех новых открытий для Губайдулиной стала первичная естественность звука, его акустическая природа. Обращает на себя внимание и то, что все новации не являются для композитора ни самоцелью, ни способом эпатажа публики. Переплетение традиционного и новаторского происходит в ее музыке настолько органично, что при восприятии стирается грань между первым и вторым. В следующих параграфах проследим подробнее возникновение у Губайдулиной интереса к виолончели, формирование трактовки инструмента, и сделаем попытку определить смысловую роль виолончели в творчестве композитора.

### ***3.2.2. Акустическая природа звука как основа интонационного строя сочинения Губайдулиной и интерес к низкому регистру.***

Важнейшее значение в сочинениях Губайдулиной имеет звук, прежде всего, его акустическая природа. Огромный смысл содержится в самом музыкальном звучании как таковом. Губайдулина говорит о трансформации горизонтального времени в вертикальное при прослушивании музыкального произведения: «Переживание развивающейся фабулы по горизонтали звукового време-

ни сменяется переживанием свойств самого звучания, его глубины» (цит. по: [92, 33]).

Для композитора отдельно взятый звук содержит зерно будущего произведения. «Сам звук является парадигмой, которую нельзя отменить», — говорит Губайдулина [25, 2]. Объективные акустические свойства звука и слышание композитором этого звука определяют гармонический строй сочинения, особенности конкретной звуковысотной системы. Если начальные обертоны звука обуславливают использование диатоники и мажорных трезвучий, то последующие участки обертонового ряда несут в себе идею хроматики и микрохроматики. Губайдулина говорит о тональности и микрохроматике как о разных полюсах притяжения, существующих в структуре обертонового ряда: «Первые обертоны, которые мы слышим (а мы их не можем не слышать), — это наша земля. Но в какие-то моменты, чисто психологически, человеческая мысль стремится уйти от приземленности, от этого трезвучия, чтобы достигнуть высоких обертонов, чтобы найти «небо»... Но там, когда мы материализуем это пространство и «небо» превращается тоже в материю, мы чувствуем, что пространство искривилось, и снова возвращаемся домой... То есть существует бесконечная возможность и трактовать эту землю, и уходить от нее в самые разные измерения...»[25, 2].

В сочинениях Губайдулиной различные системы звуковысотной организации (диатоника, хроматика и микрохроматика) настолько плотно соприкасаются, что сам тип их взаимодействия несет в себе формообразующий либо символический смысл. Так, противопоставление диатоники и хроматики / микрохроматики лежит в основе целого ряда произведений Губайдулиной. В начале «In sogno» эта антитеза усиливается благодаря контрастным регистрам и фактуре: партия органа — звенящая диатоника в сияющем высоком регистре, звучание виолончели — «вязкая» микрохроматика в темном низком регистре. В сочинении «Семь слов» различные звуковысотные системы — один из способов создания параллельной драматургии: микрохроматика виолончели и баяна являет-

ся квинтэссенцией темы страданий, а диатоника хора струнных воплощает образ Святого Духа.

Еще один способ работы с обертоновым рядом — интерпретация всего слышимого спектра звука как звуковысотной системы. Подобная спектральная техника композиции характерна для таких сочинений Губайдулиной, как «Мираж: Танцующее солнце», «У края пропасти» и, отчасти, «Sonnengesang». В последнем случае обертоновый ряд как бы визуализируется и становится самостоятельным элементом композиции. Особое значение при этом приобретает 11-ый обертон ряда, который звучит на четверть тона ниже аналогичного звука в темперированной системе. Четвертитоновый «зазор» между двумя системами звуковысотной организации — натуральной (нерукотворной) и темперированной (искусственно созданной) — в сочинении «Sonnengesang» становится символом некой духовной границы, которую стремится преодолеть лирический герой.

С точки зрения акустических свойств звука виолончель привлекает композитора своим богатым обертонами низким регистром. До середины XX века низкий регистр оставался мало затронутой сферой<sup>97</sup>. Развитие техники виолончели было связано, в основном, с верхним регистром. Этому есть акустическое обоснование: высокий регистр, по сравнению с низким, обладает большей полетностью, поэтому он является более выигрышным для солиста в сочинениях для виолончели с оркестром или с фортепиано.

Для Губайдулиной низкий регистр виолончели открывает, с одной стороны, большие темброво-акустические эффекты, а с другой стороны дает возможность погрузиться в излюбленную композитором сферу Тьмы. В партитурах сочинений для виолончели с оркестром богато представлены все инструменты с низким регистром: тубы, баскларнеты, фаготы и контрафаготы; партии контрабасов и оркестровых виолончелей часто выписаны *divisi*. Не довольствуясь ограничивающим снизу диапазон солирующей виолончели звуком *C*, Гу-

<sup>97</sup> Одним из немногих исключений является Соната для виолончели соло 3. Кодаи (1915), который применил скордатуру басовой струны *C*, настроив ее на полтона ниже.

байдулина в «Sonnengesang» поэтапно перестраивает басовую струну до  $Gis1$ <sup>98</sup>. Извлечение натуральных флажолетов на басовой струне дает возможность построить прекрасно слышимый обертоновый ряд (вплоть до 11-го обертона).

Длинные струны виолончели в целом дают хорошую возможность экспериментировать с различными видами флажолетов. В сочинениях Губайдулиной встречаются не только двойные ноты флажолетами, но и трезвучия (так называемые «мерцающие» аккорды), извлекаемые с помощью тремоло флажолетами.

### ***3.2.3. Тембр как персонифицированный голос инструмента. Виолончель как главный герой сочинения.***

Помимо объективных акустических характеристик, для Губайдулиной важна субъективная составляющая звука, персонифицированный голос инструмента — тембр. По словам И. Башаровой, «отношение к музыкальному *тону-тембру* как к целостному «макро»-миру составляет одну из доминант композиторского мышления Софии Губайдулиной» [6, 54]. Тембр инструмента ассоциируется у композитора с голосом лирического героя. Примером подобного одушевления может служить история создания пьесы для ансамбля семи кото «...Рано утром, перед самым пробуждением...». Губайдулина гостила в доме Казуе Савай, исполнительницы на кото, и проснувшись однажды утром, услышала, как инструменты, стоявшие в ее комнате, «разговаривают». Из этой беседы двух кото перед пробуждением композитора и возникла пьеса.

Работа над произведением всегда начинается у Губайдулиной со знакомства с инструментом, которому будет адресовано сочинение. Композитор стремится постичь внутреннюю суть музыкального тембра. В качестве примера можно привести Концерт для альты с оркестром (1996), посвященный не только альтисту Юрию Башмету, но и его инструменту, поскольку акустические свойства альты повлияли на замысел произведения. Губайдулина рассказывает:

---

<sup>98</sup> Подобный прием перестройки басовой струны виолончели использовал Я. Ксенакис в «Nomos alpha» для виолончели соло (1964).

«Особая таинственность и приглушенность тембра альта всегда была для меня некоей акустической загадкой и предметом восторга. Именно это свойство альта побудило меня включить в исполнительский состав еще один персонаж, который создавал бы отличное от оркестрового, совершенно другое звуковое пространство — солирующий струнный квартет, настроенный на 1/4 тона ниже, с тем, чтобы солирующий альт мог время от времени погружаться в тень этого второго пространства» (цит. по: [92, 316]).

Особое слышание тембра инструмента вдохновляет композитора на поиски его новых выразительных возможностей. Исполнители неоднократно отмечали, что Губайдулина в процессе общения с их инструментами изобретала совершенно новые приемы звукоизвлечения. Так, Казуе Савай была поражена способами извлечения флажолетов, игры наперстками и стаканчиками, которые композитор открыла, осваивая семейство кото.

Виолончель в сочинениях Губайдулиной практически всегда олицетворяет главного героя, личность<sup>99</sup>. Для композитора настолько важно человеческое начало, воплощаемое виолончелью, что в трактовке инструмента она всегда опирается на вокально-речевые интонации. В предыдущем параграфе было показано, что подобная трактовка виолончели неразрывно связана с классическими традициями, идущими от романтической музыки XIX века. В творчестве Губайдулиной традиции обогащались и обогащаются новациями XX века в области музыкального языка, однако в трактовке инструмента определяющим является *гуманистическое начало*, что отличает Губайдулину от подавляющего большинства новейших композиторов.

Образ главного героя существенно изменяется в ходе эволюции творчества композитора. Можно предположить, что это отражает изменение ее собственного мировоззрения. В таких сочинениях, как «Detto-II», «Семь слов» и «Радуйся!», духовная позиция главного героя находится на незыблемой высоте. В «Detto-II» солиста можно сравнить с «пастором», носителем духовной идеи

<sup>99</sup> Персонификация инструмента отсутствует только в 10 этюдах для виолончели соло и «Quaternion».

(главная тема). В процессе взаимодействия с «толпой» его функция размывается (разрушение тематизма), однако в репризе солисту удастся вновь утвердить свою тему. В сочинении «Семь слов» виолончель воплощает образ Бога-Сына. В эскизах композитора к 3-й части сонаты «Радуйся!» также есть пометка, указывающая на то, что виолончель — это Христос.

В концерте «Из Часослова» солирующий инструмент ассоциируется с монахом, то есть с обычным земным человеком, которому присущи все страсти и сомнения. Светлый финал сочинения показывает возможность спасения и преодоления всего земного, греховного, тленного. Главный герой произведения «И: Празднество в разгаре» — тоже обычный человек, оказавшийся перед лицом Апокалипсиса. Однако ему не хватает духовных сил, чтобы противостоять злу. Трагический финал сочинения показывает, что спасение невозможно.

На протяжении всего творческого пути Губайдулина размышляет над судьбами человечества. Виолончель для нее — аллегория человеческой души. Задавая вопросы, композитор не дает на них однозначных ответов, дух утверждения чужд ее музыке, концентрирующей в себе все напряжение бытия<sup>100</sup>.

#### ***3.2.4. Роль исполнителей в творческом процессе Губайдулиной. Исполнители-виолончелисты — заказчики сочинений.***

Губайдулина постоянно подчеркивает роль исполнителей как соавторов, сотворцов в процессе создания и последующего бытования ее сочинений. Композитор указывает на необходимость активной творческой позиции исполнителя: «У меня есть ощущение, что произведение незавершенно, пока я не встретила с исполнителями. У меня есть впечатление, что искусство композиции отличается от всех других искусств; композитор не делает всю работу, только половину работы. Абсолютно необходимо, чтобы исполнители были активны в

---

<sup>100</sup> Отсутствие утверждения в музыке Губайдулиной можно сопоставить с созвучной даосскому мироощущению идеей Гессе о невозможности передачи мудрости. «Истину можно высказать и облечь в слова, лишь когда она односторонняя. Односторонне все, что мыслится мыслью и говорится словом, все это односторонне, половинчато, всему не хватает цельности, округлости, единства» [Гессе. Сиддхартха]. «Истина должна быть пережита, а не преподана» [Гессе. Игра в бисер].

этом процессе, чтобы они не просто читали партитуру, но привносили бы свой активный вклад. В этом случае может быть рождено настоящее произведение» [111].

Губайдулина с большой признательностью говорит о таких музыкантах-исполнителях ее произведений, как Марк Пекарский, Гидон Кремер, Владимир Тонха, Наталья Гутман, Олег Каган, Фридрих Липс, Иван Монигетти, Валерий Попов, называя их даже соавторами, сотворцами. В партитурах Губайдулиной зафиксированы многочисленные открытия этих музыкантов в области звукоизвлечения («мерцающие» аккорды Тонха, глиссандо на баяне Липса). Сочинения Губайдулиной открывают большие возможности для фантазии исполнителя. В особенности это касается эпизодов, специально предназначенных для импровизации, где свобода исполнителя практически не ограничена. Композитор приветствует различные интерпретации одного и того же сочинения, но при всем разнообразии возможных трактовок ее всегда привлекает одно особое качество исполнения — одухотворенность. Говоря о двух исполнениях цикла «10 прелюдий» - В. Тонха и И. Монигетти, - Губайдулина отмечает, что при всей несхожести трактовок «оба виолончелиста с присущей им творческой фантазией буквально одухотворили вещь так, как это не в состоянии сделать ни один композитор. Подобное одухотворение достижимо разве что при слиянии инструменталиста и композитора в одном лице» (цит. по: [92, 59-60]).

Личность исполнителя настолько важна для Губайдулиной, что приступая к работе над сочинением, она изучает его манеру игры, как бы впитывает в себя его исполнительский характер, создавая затем в своей музыке своеобразный психологический портрет музыканта. Часто восприятие личности исполнителя накладывает отпечаток на общий замысел произведения. Подобный случай связан с работой над скрипичным концертом «Offertorium», посвященным Г. Кремеру. Губайдулина так описывает свое впечатление от игры скрипача: «Особенно привлекательной мне казалась манера Кремера переходить из одного состояния в другое, противоположное: от тончайшей, еле слышной проникновен-

ности к виртуозной, почти экстатической игре, от драматической экспрессии и горестных восклицаний к легкомысленному танцу, от демонической агрессивности к глубокой молитвенной созерцательности. Именно переход, граница между состояниями оказывалась самой горячей точкой его жизни на сцене». Больше всего в игре Кремера Губайдулину поразило отношение к звуку. Композитор говорит об этой черте, которая и породила идею всего сочинения: «Когда он пальцем прикасается к струне, я чувствую, что вся его жизненная энергия концентрируется в одной точке. В этом соединении кончика пальца и звучащей струны — полная самоотдача звуку. И мне стало понятно, что тема Кремера — тема жертвы, жертвования исполнителя в его самоотдаче звуку. [...] И наконец, мне явилось решение: метафорой жертвы может стать само жертвование темы» (Цит. по: [92, 78]).

Композитору интересна не только манера исполнения музыканта, но и его личностные качества. Так, при сочинении пяти пьес для баяна, скрипки и виолончели «Silenzio», посвященных исполнительнице на баяне Эльсбет Мозер, Губайдулина «была в сильнейшей степени инспирирована самой личностью Эльсбет. Человек, который обладает в своем слышании мира тончайшим чувствительным аппаратом и для которого существует многообразие оттенков и смыслов там, где для других их не существует» (цит. по: [92, 302].)

Все сочинения для виолончели так или иначе связаны с конкретными исполнителями-виолончелистами, окружавшими Губайдулину.

Большое значение для творчества композитора имело общение с Владимиром Тонха. Губайдулина познакомилась с ним еще в 1967 в Казани, где он преподавал в консерватории. Их творческое сотрудничество началось в 1977, когда Губайдулина искала исполнителя для своих *10 этюдов*. Сочинение было создано по просьбе виолончелиста Григория Пеккера, профессора Новосибирской консерватории, который планировал издать сборник этюдов для своих студентов. *10 этюдов* Губайдулиной не были похожи на традиционные инструктивные этюды для виолончели, и Пеккер, получивший ноты в 1974 году, не нашел

их подходящими для его цели. Зато В.Тонха, часто включавший современную музыку в программы своих концертов, с энтузиазмом воспринял предложение исполнить сочинение Губайдулиной. «Есть только одна проблема, — сказал виолончелист, — у меня нет нот» (цит. по: [113, 132]). Впоследствии Тонха часто играл этот цикл в России, Европе, Японии и США.

После первого успешного сотрудничества виолончелист неоднократно заказывал Губайдулиной сочинения для виолончели: «In croce» было создано для его концерта в Казани совместно с органистом Рубином Абдуллиным; произведение «Семь слов» возникло после посещения Губайдулиной одного из выступлений Тонха, где тот исполнял «Семь слов» Гайдна в переложении для виолончели и камерного оркестра; в концерте «Из Часослова» Губайдулина воссоздала «жизнь» инструмента, на котором играл виолончелист. Для Тонха и его виолончельного ансамбля «Si-ENS» был создан «Quaternion».

Дружеские отношения связывают Губайдулину с другим замечательным виолончелистом — Иваном Монигетти. Он исполнил практически все виолончельные произведения композитора, в том числе сыграл несколько зарубежных премьер. Ему посвящено «Ravvedimento» для виолончели и квартета гитар и вторая версия этого сочинения — «Repentance» для виолончели, трех гитар и контрабаса.

Творческие интересы композитора пересекались со многими яркими отечественными исполнителями. В начале 1970-х Губайдулина получила заказ на пьесу для виолончели от Наталии Шаховской. Вскоре возникло «Detto-II» для виолончели и камерного ансамбля. В 1973 Шаховская исполнила сочинение в своем сольном концерте в рамках фестиваля «Московские звезды», заплатив из собственных средств музыкантам ансамбля. В 1980 Гутман и Каган предложили Губайдулиной написать пьесу для скрипки и виолончели для концертного тура их семейного дуэта. Через год соната «Радуйся!» была готова, но музыканты были вынуждены отменить тур из-за тяжёлой болезни их ребёнка. Партитура пролежала на полке до 1988, когда, наконец, состоялась блестящая премьера

«Радуйся!» в г. Кухмо (Финляндия). Одно из последних исполнений этого сочинения дуэтом Гутман-Каган состоялось в декабре 1989 на фестивале Wien Modern. Олег Каган ушел из жизни в следующем, 1990 году.

С настоятельными просьбами написать для него сочинение к Губайдулиной обращался и Мстислав Ростропович<sup>101</sup>. Музыкантов связывали теплые дружеские отношения, рояль в доме Губайдулиной в Аппене — подарок Ростроповича. Он неоднократно бывал в гостях у композитора, они импровизировали вместе. Однажды Ростропович пожаловался Губайдулиной: «Я постепенно приближаюсь к концу своей карьеры, и все великие композиторы написали что-то для меня — кроме тебя» (цит. по: [113, x]). В 1995 по инициативе Ростроповича Французское радио и телевидение заказало Губайдулиной произведение. Так появился концерт «Sonnengesang» для виолончели, камерного хора и ударных, посвященный Ростроповичу.

Длительное сотрудничество связывает Губайдулину и с Давидом Герингасом. Виолончелист впервые исполнял музыку композитора в 1986, на фестивале в Локенхаузе (западная премьера «Семи слов»). Позже виолончелист неоднократно играл камерную музыку Губайдулиной, а в 1994 в рамках фестиваля на Канарских островах он впервые исполнил посвященный ему второй виолончельный концерт «И: Празднество в разгаре». В течение нескольких следующих лет Герингас играл это сочинение почти 40 раз на трех континентах. Существует также прекрасная запись «Sonnengesang», сделанная этим виолончелистом.

С каждым годом интерес к творчеству Губайдулиной усиливается. К ее виолончельной музыке обращаются все новые и новые талантливые исполнители, такие как Б. Пергаменщиков, М. Клигель (Maria Kliegel), Х. Брендстрап (Henrik Brendstrup), П. Виспелвей (Pieter Wispelwey), И. Палли (Ilkka Pälli), Ю.

---

<sup>101</sup> Ростропович приложил очень много усилий для расширения виолончельного репертуара: ему посвящены более 140 современных произведений для виолончели, для него писали такие выдающиеся композиторы XX века, как С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке, А. Хачатурян, А. Дютийе, О. Мессиан, Б. Бриттен.

Бергер (Julius Berger), Н. Альстед (Nicolas Altstaedt), Т. Теден (Torleif Thedeen), Н. Марискаль (Nicholas Mariscal), Ф. Кляйнхапл (Friedrich Kleinhapl).

### **3.3. Эволюция трактовки виолончели в творчестве Губайдулиной.**

В заключительном разделе Второй главы на основании выводов о закономерностях музыкального содержания и музыкальной композиции была предложена периодизации виолончельного творчества Губайдулиной. Рассмотрим эволюцию трактовки виолончели в связи с отмеченными группами сочинений.

#### ***3.3.1. 1-я группа («Detto-II», 10 этюдов): исследование возможностей виолончели и изобретение новых приемов звукоизвлечения, формирование собственной выразительно-смысловой функции виолончели.***

В самых первых виолончельных произведениях (10 этюдов и «Detto-II») композитор обращается к классическому арсеналу выразительности инструмента, переосмысливая его. В 10 этюдах используются такие традиционные для XX века приемы игры на виолончели как legato, staccato, ricochet, sul ponticello, sul tasto, выступающие, по словам Губайдулиной, героями каждой пьесы. Композитор создает новые смыслы, комбинируя эти приемы по принципу бинарных оппозиций: legato — staccato, sul ponticello — sul tasto и т.д. В каждом случае между этими противоположностями она получает диапазон промежуточных штриховых градаций.

В этом раннем сочинении, во многом опирающемся на академическую музыкальную традицию, появляются новаторские черты, которые впоследствии получают развитие в виолончельном творчестве композитора. Это - нетрадиционные приемы звукоизвлечения без участия смычка, флажолетная техника, контролируемая алеаторика.

1. Исполнение *senza arco* в этюде №10, когда звук достигается ударом пальца по струне о гриф, и тремоло большим пальцем правой руки, напоминающее по звуковому результату тремоло малого барабана. В более поздних сочинениях подобные нетрадиционные приемы звукоизвлечения

без участия смычка появляются регулярно. В «Sonnengesang» в эпизоде, предшествующем «Респонсорию», звучат удары деревянной палочкой по подставке виолончели, а затем тремоло между струнами G и C. В одном из эпизодов в «Quaternion» звук извлекается с помощью наперстков.

2. Техника флажолетов. В этюде №6 используется *glissando* и *tremolo* флажолетами, что получит развитие в более поздних произведениях композитора, где встречаются двойные ноты и аккордовая техника игры флажолетами. Изобретенные совместно с Тонха «мерцающие аккорды» впервые появляются в виолончельной каденции из четвертой части «Семи слов». Хрупкое, завораживающее звучание тремолирующего аккорда достигается сменой разных типов прикосновения пальцев левой руки к струне. Аккордовое звучание флажолетов в сочинении «У края пропасти» вызывает ассоциации с изображением воздуха на полотнах импрессионистов.

3. Соотношение выписанного текста и алеаторики. В «Detto-II» весь текст четко зафиксирован, среди 10 этюдов в №№ 6 и 10 есть эпизоды относительной алеаторики, где обозначены лишь контуры звучания и продолжительность эпизода. В последующих сочинениях появляются развернутые каденции солиста.

4. Ритмическая неравномерность, передающая ритмику человеческой речи. Интонационный рельеф речи в этюде №9 служат прообразом многих будущих «мелодекламаций» в партии виолончели. В «Detto-II» роль речевого начала, носителем которого является виолончель, подчеркивается в названии. Виолончель здесь олицетворяет образ проповедника, носителя высокой духовной идеи.

Мы видим, что эти два ранних сочинения Губайдулиной в трактовке виолончели во многом опираются на классическую традицию, но в них проявляются черты, которые станут характерными для дальнейшего творчества композитора.

### **3.3.2. 2-я группа («In croce», «Радуйся!», «Семь слов»): формирование развитой системы музыкальной символики.**

В 1978/9 годах Губайдулина сознательно обращается к символической стороне музыкального содержания. От сочинения к сочинению формируется уникальный музыкальный язык композитора, который позволяет «читать» ее партитуры подобно книгам. Формирование это происходит следующим образом: одна и та же музыкальная фигура появляется в нескольких программных сочинениях, на основании чего за ней закрепляется определенный ассоциативный смысл. Становясь элементом музыкального языка композитора, эта фигура узнается и идентифицируется также в сочинениях, не имеющих явной программы. То же самое касается различных приемов исполнения, жанров, частей инструмента, тональной организации и т.д.

Трактовка виолончели продолжает линию, намеченную в «Detto-II»: виолончель воплощает личность — носителя незыблемых духовных идеалов. Перечислим новые черты в трактовке инструмента:

1. Символика инструмента. Виолончель сама по себе обретает символическое значение. В «Семи словах» виолончель — Бог-Сын, при этом за остальными участниками ансамбля также закреплен определенный семантический смысл: баян — Бог-Отец, хор струнных — Святой Дух. В сонате «Радуйся!» все значительно сложнее, функции инструментов постоянно меняются, тем не менее в черновиках к 3-й части Губайдулина делает пометки: «виолончель — Христос», «скрипка — Иуда».

2. Расширение зоны звукоизвлечения виолончели. В «Семи словах» кроме традиционных *sul ponticello* и *sul tasto* появляются такие приемы, как *quasi diretto in ponticello* (почти на самой подставке) и *dietro ponticello* (за подставкой). Таким образом, подставка, как часть инструмента, приобретает символическое значение некоего рубежа, границы, отделяющей одну реальность от другой.

3. Использование широкого спектра приемов, связанных с флажолетами (восходящее движение, глиссандо, двойные ноты, мерцающие аккорды и др.). Бесплотные флажолеты ассоциируются с небесным миром, Божественным началом.

**3.3.3. 3-я группа («Из Часослова», «И: Празднество в разгаре», «Quaternion», «Sonnengesang»): масштабные эстетико-философские концепции.**

Во всех сочинениях этой группы, кроме «Quaternion», присутствует персонафикация инструмента. Как уже было сказано, образ главного героя здесь существенно меняется: теперь он находится в ситуации активного духовного поиска, проходя через этапы утверждения, сомнения, разочарования. Это находит отражение в специфике виолончельной партии. Отметим новые тенденции:

1. Усиление значение каденции солиста — сферы контролируемой алеаторики. Возникая зачастую на границах разделов, они как бы переводят «действие» на новый энергетический уровень, новый пласт подсознания. Иногда композитор выписывает каденции, в некоторых случаях делает лишь наброски блоков музыкального материала для свободного варьирования исполнителем. Например, большая каденция в ц.121 концерта «Из Часослова» подразумевает полную импровизацию солиста с использованием музыкальных элементов, выписанных композитором. В большом числе случаев каденция намечена в тексте лишь волнистой линией с указанием продолжительности эпизода. Такая запись предполагает исполнение глиссандо, мелодический рельеф которого продумывается исполнителем.
2. Расширение тембровых и регистровых возможностей виолончельной партии. Необычные приемы звукоизвлечение с помощью палочек, наперстков, шариков расширяют тембровую палитру инструмента. При этом исполнителю необходимо преодолеть определенные сложности, связанные не только с освоением новых приемов игры на вио-

лончели, но и с поиском или изготовлением необходимых для этого приспособлений<sup>102</sup>. Скордатура басовой струны, используемая в «Sonnengesang», не только расширяет вниз диапазон виолончели, но и существенно изменяет акустику струны *C*. Звучание инструмента при этом напоминает тембр контрабаса.

3. Дальнейшее расширение зоны звукоизвлечения виолончели. В «Quaternion» появляется прием *arco sul pirolo* — извлечение звука смычком на подгрифнике. Использование этого приема лежит в русле общей тенденции поиску потустороннего звучания виолончели, выходящего за рамки ее традиционных тембровых возможностей.
4. Использование элементов музыкального театра. К этой тенденции можно отнести не только эпизод «Респонсория» из «Sonnengesang», но и некоторые зрелищные приемы звукоизвлечения, описанные выше.

#### **3.3.4 4-я группа («Мираж: Танцующее солнце», «У края пропасти», «Ravvedimento» и его версия «Repentance»): «новая простота».**

Обращение композитора к стилистике «новой простоты» привело к значительным изменениям в трактовке виолончели. С одной стороны, значительное развитие получает ансамблевая техника, композитор впервые обращается к жанру семи- и восьмиголосного виолончельного ансамбля. С другой стороны, Губайдулина не уходит и от своей излюбленной трактовки виолончели как мелодического одноголосного инструмента: в обоих ансамблевых сочинениях есть эпизоды с ярким мелодизмом и продолжительными виолончельными каденциями, где реализуется вокально-речевой потенциал инструмента. Камерное по жанру «Repentance» в трактовке виолончели продолжает линию таких мас-

---

<sup>102</sup> Приведем описание устройства фрикционной палочки, которое композитор дает в комментариях к партитуре «Sonnengesang»: «Она состоит из индийского резинового шарика (3-4 см в диаметре), хорошо закрепленного на тонкой стальной проволоке. Идеально подходит кусок фортепианной струны 20-25 см в длину».

штабных философско-музыкальных концепций как «Sonnengesang» и «Из Часослова».

Перечислим основные новые тенденции в трактовке инструмента:

1. Отказ от приемов звукоизвлечения, требующих дополнительного инструментария.
2. Широкое применение флажолетной техники. Это объясняется усилением роли «природных» элементов в музыке Губайдулиной — трезвучий, обертонов, натуральных гармоник. В виолончельных ансамблях используются полноценные аккорды флажолетами, которые очень хорошо звучат, поскольку каждая виолончельная партия в отдельности не представляет технической сложности («У края пропасти», интродукция).
3. Фактурные приемы в ансамблях. Сложнейшие звуковые эффекты образуются благодаря сочетанию простых и легко исполнимых ритмических рисунков с приемами звукоизвлечения в разных голосах («Мираж: Танцующее солнце», главная партия).

### **3.4. Сравнение с виолончельными сочинениями Шнитке, Денисова и Суслина**

В Первой главе диссертации проблемы философского сознания Губайдулиной были сопоставлены с философско-эстетическими идеями духовно близких ей композиторов. Для выводов о виолончельном творчестве Губайдулиной представляется важным также соотнести ее виолончельную музыку с сочинениями для этого инструмента тех же близких ей коллег-композиторов — Шнитке, Денисова и Суслина. Будем рассматривать только те произведения, где виолончель (виолончели) выступают в качестве солиста.

В творчестве **Шнитке** виолончельная музыка занимает весьма значительное место. Как и Губайдулина, он работает с разнообразными симфоническими и камерными жанрами, крупной формой и миниатюрой. Важнейшая черта, объединяющая виолончельное творчество двух композиторов, — персонификация

инструмента, наделение его чертами главного героя. В сочинениях Губайдулиной партия виолончели очень часто становится как бы речью от первого лица, и в этом смысле инструмент можно соотнести с голосом самого композитора. Авторский голос Шнитке, скорее, связан со скрипкой, но при этом можно привести яркий пример биографичности в музыке композитора, воплощенной в виолончельном произведении. В Первом виолончельном концерте (1985-86) — сочинении, которое Шнитке создал сразу после пережитого им первого, тяжелейшего инсульта, отражается идея возвращения к жизни, перехода из небытия в бытие: в финале концерта виолончель начинает звучать с микрофонным усилением, обретая сверхъестественную мощь.

И Шнитке, и Губайдулина создавали свои сочинения для конкретных виолончелистов, ориентируясь на их исполнительский стиль и манеру звукоизвлечения. Шнитке отмечал, что стилевая несхожесть Первого и Второго виолончельных концертов связана с личностями Гутман и Ростроповича. То же самое можно сказать и о виолончельных сонатах композитора: Первая (1978) посвящена Гутман, Вторая (1994) — Ростроповичу<sup>103</sup>.

Как уже было отмечено выше, Губайдулина в своих виолончельных сочинениях стремится уйти от точного обозначения жанра, чтобы не навязывать слушателю готовые схемы восприятия музыки. В наследии Шнитке присутствуют как произведения с классическим жанровым определением (концерт, соната, *concerto grosso*), так и индивидуальные проекты («*Stille Musik*» для скрипки и виолончели (1979), «Звучащие буквы» («*Klingende Buchstaben*») для виолончели соло, «Мадригал памяти Олега Кагана» для скрипки или виолончели соло (1991). Из названий следующих сочинений видно, как перекликаются за-

---

<sup>103</sup> Ростропович инициировал появление еще нескольких интереснейших сочинений Шнитке. Это - переложение «Эпилога» из балета «Пер Гюнт» для виолончели, фортепиано и хора на магнитной пленке (1992); «*Musica postalgica*» для виолончели и фортепиано (1992, обработка части из Сюиты в старинном стиле); Импровизация для виолончели соло (1993-94), написанная по заказу Ростроповича как обязательное произведение для конкурса виолончелистов в Париже в октябре 1994; Концерт “на троих” для скрипки (Кремера), альты (Башмета), виолончели (Ростроповича) и струнного оркестра (1994).

мыслы Шнитке и Губайдулиной: «Диалог» для виолончели и семи инструменталистов (1965) Шнитке и «Detto-II» для виолончели и ансамбля инструменталистов (1972) Губайдулиной. И в том, и в другом случае в основе замысла композитора лежит идея диалога солиста и инструментальной группы.

В отношении трактовки исполнительских возможностей виолончели преобладают различия. Губайдулина активно использует и развивает тембровые качества инструмента, обращается к новым приемам звукоизвлечения. Шнитке идет по пути симфонизации звучания виолончели (влияние Ростроповича), а трактовка виолончельной техники в его музыке почти полностью лежит в рамках классической виолончельной школы.

В своем виолончельном творчестве **Денисов** опирается на такие классические жанры, как концерт, соната, вариации и пьесы. Значительное преобладание специального содержания в музыке композитора оказывает влияние и на особенности трактовки виолончели. Это связано, в первую очередь, с отсутствием тенденции к персонификации инструмента, к наделению его партии экстрамузыкальными смыслами.

В ансамблях с фортепиано Денисов унифицирует трактовки партий виолончели и фортепиано, что сглаживает различия в природе звукоизвлечения этих инструментов. Губайдулина, для которой важна вокально-речевая природа виолончели, никогда не объединяет виолончель и фортепиано в ансамбль, а в творчестве Денисова сочинения для такого состава составляют половину всех виолончельных произведений композитора<sup>104</sup>.

В оркестровой музыке Денисова партия виолончели играет роль протагониста: не противопоставляясь оркестру, она выделяется на фоне мелодических линий других инструментов благодаря своей детализированности<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> В эту группу входят: Три пьесы для виолончели и фортепиано (1967), Соната (1971), Вариации на тему Франца Шуберта (1986).

<sup>105</sup> К сочинениям для виолончели с оркестром Денисова относится Виолончельный концерт (1972), Концерт для фагота и виолончели (1982), Вариации на тему Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» («Смерть это долгий сон», 1982).

При всей несхожести мышления Губайдулиной и Денисова, более доскональное изучение их партитур выявляет некоторые черты сходства, связанные с музыкой Веберна, на стилевую модель которой оба композитора ориентировались в разные периоды жизни. Как уже было показано, 10 этюдов Губайдулиной содержат параллели с таким сочинением австрийского композитора как Шесть багателлей для струнного квартета (op.9). Другое произведение Веберна — Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано (op.11) — послужило моделью для Трех пьесы для виолончели и фортепиано Денисова. В остальном общими чертами виолончельного мелодизма у Губайдулиной и Денисова стали гемитонная основа мелодии, широкое использование микрохроматики и усложненная, направленная в сторону нерегулярности, ритмическая структура.

В наследии **Суслина** сравнительно немного виолончельных произведений — 2 небольшие сонаты и 4 пьесы. В отличие от Губайдулиной, в виолончельном творчестве которой важнейшее место занимают масштабные концепции, Суслина интересовали свойства виолончели как камерного инструмента. С этим в некоторой степени связано и ограничение в его музыке сферы неспециального содержания. Программные названия его сочинений, таких как «Schatz-Insel» или сонаты для виолончели соло «Chanson contre raison», играя роль своеобразного ключа к пониманию авторского замысла, не подразумевают наличие литературных сюжетов или фабул как экстрамузыкального аспекта содержания.

При этом существует определенная общность в трактовках виолончели в сочинениях двух композиторов, связанная с их совместным творческим опытом импровизаций в группе «Астрея». И для Губайдулиной, и для Суслина важнейшим выразительным качеством виолончели являются тембровые возможности инструмента. Оба композитора использовали сходную флажолетную технику и такие необычные приемы звукоизвлечения, как игра наперстками, шариками, деревянной палочкой. Общей стала и идея о трактовке микроинтерваллики, сформулированная Суслиным и затем по-своему осмысленная Губайду-

линой, о чем уже шла речь в Первой главе. Интерес также представляет идея скордатуры, реализованная в «Sonnengesang» Губайдулиной и в сонате Суслина для виолончели соло «Chanson contre raison» (1984)<sup>106</sup>. В обоих случаях перестройке (в сторону понижения) подвергается басовая струна виолончели. У Губайдулиной выход за пределы виолончельного диапазона несет символическое значение преодоления физических границ человеческого тела. Для Суслина важен фонический аспект звучания в новом строе: при понижении струны *C* на полтона изменяется система всех натуральных флажолетов, модифицируются акустические свойства инструмента. При этом возвращение в нормальный строй мыслится композитором как разрешение диссонанса в консонанс.

Замыслы 4 виолончельных произведений Суслина связаны с двумя виолончелистами-исполнителями, оказавшими большое влияние и на творчество Губайдулиной: это В. Тонха и Д. Герингас. С фамилией В. Тонха связано название и замысел пьесы для виолончели и фортепиано «Ton H» (2001), посвященной С. Губайдулиной. Самому виолончелисту посвящено другое сочинение Суслина — «Ave Maria» для 4 виолончелей и бубенчика (2005). Для Герингаса композитор написал Сонату для виолончели и ударных (1983), с этим замечательным исполнителем также связано создание пьесы для виолончели соло «Schatz-Insel» («Остров Сокровищ», 1990). Произведение посвящено жене Герингаса пианистке Татьяне Шац (немецкое написание фамилия - Schatz).

---

<sup>106</sup> Соната посвящена Г. Рибке. (Gunter Ribke). Название «Chanson contre raison» (возможный перевод — «пение вопреки») принадлежит французской любовной песне времён Гийома де Машо.

Виолончельное творчество Губайдулиной связано с общим высоким интересом к виолончельной музыке в духовно близкой композитору среде. Губайдулина всегда была открыта для диалога не только в сфере философских концепций, но и в области специфически музыкальной. Чутко воспринимая общие тенденции времени, она создала свой собственный уникальный мир, объединивший философию и музыку.

## Заключение

В исследовании, предпринятом в рамках данной работы, дана комплексная характеристика всего виолончельного творчества Софии Губайдулиной: рассмотрены философские концепции, заключенные в творчестве композитора, представлен подробный анализ всего корпуса сочинений композитора для виолончели (с 1972 по 2009 годы) с позиций музыкального содержания и музыкальной композиции, выявлена смысловая роль виолончели и эволюция трактовки этого инструмента в творчестве композитора.

В отношении философских концепций было показано, как Губайдулина, диалогизируя с философскими идеями мыслителей разных эпох и народов, сформировала собственную систему философских взглядов, для которой характерна внутренняя эволюция от идей французского экзистенциализма через философию творчества Бердяева к мыслям о приближающемся Апокалипсисе и искусстве как возможности пережить трагедию. Было рассмотрено формирование ключевых для мировоззрения композитора проблемных полей: понимание смысла человеческого существования, отношение к вере, идея противоположностей как универсальная основа философского мышления, по-разному проявляющая себя на Западе и Востоке, представление о первичности звука как природной основе музыки.

Поиски смысла человеческого существования связаны с гуманистической направленностью творчества композитора. Импульсами для формирования собственного мировоззрения Губайдулиной в этой области стали философия французского экзистенциализма, даосизм, философия дзэн, антропософия Р. Штайнера, религиозная философия Н. Бердяева. В философии экзистенциализма композитор находит констатацию бессмысленности человеческого существования. Пути преодоления этого духовного кризиса Губайдулина видит в идеях дзэн о слиянии с природой и растворении в космосе, а также в концепции

Бердяева, утверждающей творчество как высший смысл жизни человека, его божественное предназначение.

В вопросах веры Губайдулина стоит на позициях объединения духовных ценностей, характерных для разных конфессий. При этом определяющее значение в творчестве композитора имеет христианство и связанная с ним система образов. Важнейшим христианским символом, присутствующим в музыке Губайдулиной, является символ креста. При этом он несет в себе как религиозный, так и художественно-эстетический смысл, выражая не только жертву Христа, но и символизируя для композитора пересечение горизонтального и вертикального времени.

Мышление противоположностями связано с осмыслением Губайдулиной различных подходов к этой идее, среди которых древнекитайский принцип инь и ян, философия Лао-Цзы, *coincidentia oppositorum* Н. Кузанского, диалектика Гегеля, идеи П. Флоренского. Большое влияние на композитора оказало учение о системе оппозиций Пражского лингвистического кружка. В диссертации показано, что Губайдулина распространила принцип бинарных оппозиций на музыкальное мышление — формирование музыкального материала и организацию формы.

Губайдулинская идея первичности звука как природной основы музыки близка по духу, с одной стороны, философии Лао-Цзы, а с другой стороны, антропософии Р. Штайнера. В творчестве это воплощается в смыслообразующем значении естественных свойств звука: высоты, продолжительности, состава обертонов, тембра.

Философские концепции в творчестве Губайдулиной сопоставлены с философско-эстетическими идеями композиторов из ее ближайшего окружения — А.Шнитке, Э.Денисова, В.Суслина.

При анализе музыки Губайдулиной с позиций теории музыкального содержания отмечено, что важнейшую смыслообразующую роль в ней играет неспециальный аспект музыкального содержания. Источниками служат идеи фи-

лософов, произведения поэтов, религиозно-культовые музыкальные жанры, евангельские тексты и авторские сюжетные фабулы. Из трех сторон содержания наибольшее значение имеют эмоциональная и символическая стороны. Губайдулинская трактовка виолончели как образа личности наделяет партию инструмента особенно насыщенными и разнообразными эмоциями. Изобразительная сторона чаще всего уходит на дальний план, и единственное исключение составляет пьеса «Мираж: Танцующее солнце», где она первостепенна. Символическая сторона в музыке Губайдулиной не менее важна, чем эмоциональная, и система символики охватывает темы, фактуру, регистры, тембры, приемы звукоизвлечения, даже части инструмента. В работе систематизирован комплекс музыкальных символов, используемых композитором, и выявлена их семантика.

Закономерности музыкальной композиции обобщены как синтез структуры сквозного типа из большого количества разделов (аллегория пути) с очертаниями классических музыкальных форм (трехчастная, сонатная, рондо, циклическая и др.). Трехчастность придает композициям Губайдулиной эстетическую гармонию, а сонатность дает возможность воплотить драматургию конфликтного типа. Обрисовано также характерное для композитора (как современного автора) явление полиструктуры, которое заключается в существовании в сочинении двух уровней музыкальной композиции с преобладанием на более крупном уровне трехчастной и сонатной формы, а на более мелком — сквозных структур и циклов.

В интерпретации виолончели в музыке Губайдулиной показывается соотношение виолончельного творчества композитора с виолончельным репертуаром 2-й половины XX века. В трактовке виолончели в музыке обозначенного периода существуют 2 тенденции: с одной стороны, это опора на классическую виолончельную технику, а с другой стороны, формирование принципиально новых техник игры на инструменте с почти безграничным увеличением возможностей виолончели. Вторая тенденция неизбежно несет в себе идею дегу-

манизации инструмента, нивелирование его одноголосной кантиленой природы, потерю тембровых качеств, сближающих виолончель с человеческим голосом.

Уникальным свойством музыки Губайдулиной является сохранение и подчеркивание природы человеческого голоса в звучании виолончели при использовании почти всех новаций XX века в области виолончельной техники, за исключением электроники. Важнейшей чертой трактовки инструмента становится персонификация виолончели, наделение ее качествами главного героя сочинения, личности. Обращаясь в своих сочинениях к таким новациям XX века, как микрохроматика, сонорика, алеаторика, инструментальный театр, Губайдулина воспринимает их не как самоцель, а как расширение арсенала выразительных средств. В своем творчестве Губайдулина развивает классические традиции виолончельной музыки, переосмысливая их и наполняя новым, актуальным содержанием. Однако анализируя творчество Губайдулиной, рано делать окончательные выводы: продолжает меняться мировоззрение композитора, возникают новые произведения. Ведь ныне здравствующий композитор еще продолжает «дело творения».

## Библиография.

### Литература на русском языке.

1. *Адмони В.* Поэзия Райнера Марии Рильке // Вопросы литературы, 1962, № 12. С. 138-158.
2. *Айги Г.* Стихотворения. Комментированное издание. Сборник / Сост. Г.М. Натапова. М.: Радуга, 2008. 424 с.
3. *Айги Г.* Теперь всегда снега. Стихи разных лет. 1955-1989. М.: Советский писатель, 1992. 320 с.
4. Айги, Геннадий Николаевич // Энциклопедия Кругосвет. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/AGI\\_GENNADI\\_NIK\\_OLAEVICH.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/AGI_GENNADI_NIK_OLAEVICH.html)
5. *Акишина Е. А.* Шнитке: Два взгляда на средневековье («Sonnengesang» и «Minnengesang») // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1. М.: Композитор, 1999. С. 152-168.
6. *Башарова И.* Семантика развёртывания музыкального тона-тембра (на примере инструментальных сочинений для детей и юношества Софии Губайдулиной) // Художественный текст. Автор и исполнитель: м-лы Всероссийской науч.-практ. конф. мол. ученых. В 2 т. Т.1 / отв. ред. В. А. Шуранов. Уфа: УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. С 54-67.
7. *Бердяев Н.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2007. 668 с.
8. Вальдорфская педагогика. Рукоделие и ремесла // Частная школа, 1994, №1. С. 42-45
9. Вальдорфская педагогика: Антология / Под ред. А. Пинского. М.: Просвещение, 2003. 494 с.
10. *Великовская И.* Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды // Научный вестник Московской консерватории, 2011, №4. С. 78-86.

11. *Великовская И.* София Губайдулина и Франциск Ассизский: «Sonnengesang» // Христианские образы в искусстве / РАМ им. Гнесиных: Сборник трудов 181 (3). М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 249-258.
12. *Гайдамович Т.* История виолончельного искусства: Программа-конспект. М.: Музыка, 2006. 80с.
13. *Генон Р.* Восток и Запад. М: Беловодье, 2005. 240 с.
14. *Гилярова В.* Евангельская тема "Семь слов Спасителя на кресте" в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / Сб. трудов Российской академии музыки им. Гнесиных, вып. 129. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 82-114.
15. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 4-я. М.: Музыка, 1978. 407 с.
16. *Губайдулина С.* Более всего я ценю одиночество: Интервью М. Скалкиной // Музыка в СССР, 1991, № 3. С. 6-8.
17. *Губайдулина С.* Дано и задано: Интервью О. Бугровой // Музыкальная академия, 1994, №3. С. 1-7.
18. *Губайдулина С.* Две встречи в Сантори-холле: Интервью В. Дунаева // Сов. культура, 14.04.1990. С. 14.
19. *Губайдулина С.* Есть музыка над нами...: Интервью Д. Каданцева // Огонек, 1989, № 9. С. 25.
20. *Губайдулина С.* И это — счастье...: Интервью Ю. Макеевой // Сов. Музыка, 1988, №6. С. 22-27.
21. *Губайдулина С.* Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова // Муз. Обозрение, 2007, № 2 (278). С. 3-4.
22. *Губайдулина С.* Ноты существуют, чтобы они звучали: Интервью А. Варгафтика // Муз. Жизнь, 1998, №11. С. 16-18.
23. *Губайдулина С.* О музыке, о себе...: Интервью Д. Смирнова // Муз. Академия, 2001, №4. С 10-12.

24. *Губайдулина С.* От бедности ничего хорошего не бывает: Интервью М. Богатыревой // Моск. Комсомолец, 26.07.1991. С. 4.
25. *Губайдулина С.* Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории: Материал подготовила А. Бондаренко // Трибуна молодого журналиста, №1, 2011. С.2.
26. *Губайдулина С.* Тонкая сфера: Интервью Р. Шейко // Милосердие, 1990, № 2, С 16.
27. Дао дэ Цзин. Книга пути и благодати. М.: Эксмо, 2008. 400 с.
28. *Дусаев О.* Интервью с Софией Губайдулиной // The New Times, 23.03.2007. [http:// forumklassika.ru/showthread.php?t=15915](http://forumklassika.ru/showthread.php?t=15915)
29. *Душин О.* Идеи творчества в христианской теологии Николая Кузанского и в религиозной философии Николая Бердяева // Принцип «совпадения противоположностей» в истории европейской мысли // Verbum. Вып. 13. СПб: Нестор-история, 2011. С.483- 495.
30. *Емельянов Б., Кемеров В., Коновалова Н.* Восток и Запад: динамика диалога. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2003. 225 с.
31. *Зенкин Н.* «Революционная» новизна и несокрушимый традиционализм: заметки о концерте для фагота и низких струнных Софии Губайдулиной // Научный вестник Московской консерватории, 2011, №4. С. 87-94.
32. *Иванова И.* «Европа — Азия»: от контактов к взаимопониманию // Муз. академия, 2002, №3. С. 22-26.
33. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005. 320 с.
34. *Ивашкин А.* Код Шнитке. // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8. М.: Композитор, 2011. С. 13-24.
35. *Лемэр Ф. Ш.* Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003.
36. *Кирнарская Д.* Время собирать камни // Моск. новости, 24.05.1992, №21. С. 22.

37. *Колесников А.* Философская компаративистика: Восток — Запад. Учеб. пособие. СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2004. 390с.
38. *Кудряшов А.* Об особенностях ладо-гармонического устройства «Сада радости и печали» С.Губайдулиной // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиции. Сборник научных трудов. Вып. 5. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1990. С. 179-191.
39. *Кузанский Н.* Берилл // Сочинения в 2т. Т.2. М.: Мысль, 1980. С. 95-134.
40. *Кузнецов А.* Книга о художнике // Муз. жизнь, 2002, №4. С. 45.
41. *Кузнецов И.* Полифония С. Губайдулиной // Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. М.: ДЕКА-ВС, 2012. С. 311-336.
42. *Лукьянов А.* Лао-цзы и Конфуций: Философия Дао. М: Изд-кая фирма «Восточная литература» РАН, 2001. 384 с.
43. *Лыжов Г.* «Появление ткани»: к проблеме лада в цикле Софии Губайдулиной «Семь слов» // Научный вестник Московской консерватории, №4, 2011. С. 54-77.
44. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 752 с.
45. *Маклыгин А., Ценова В.* Сонорика // Теория современной композиции / Отв. Ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2007. С. 382-411.
46. *Маклыгин.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М: Композитор, 1992. С. 129-137.
47. *Мень А.* У врат молчания. Духовная жизнь Китая и Индии в середине первого тысячелетия до нашей эры // В поисках Пути, Истины и Жизни. Т. 3. М.: Жизнь с Богом, 2009. 320 с.
48. *Мэй Р.* Истоки экзистенциального направления в психологии и его значение // Экзистенциальная психология. Экзистенция / Пер. с англ. М. Занад-

ворова, Ю. Овчинниковой. М.: Апрель Пресс, издательство «ЭКСМО-Пресс», 2001.

49. *Мэй Р.* Открытие Бытия: очерки экзистенциальной психологии. М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2004. 200 с.

50. *Павловский А.* Виолончельный концерт XX века. Диссер. канд. иск. М., 2012.

51. Паломничество Германа Гессе в страну Востока / Вступительная статья, составление и примечания Р. Каралашвили, пер. с немецкого М. Харитоновой // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. М.: Наука, 1982. С. 174-245.

52. *Петров В.* Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование, 2011, №5, С. 36-47.

53. *Редепеннинг Д.* Видение Апокалипсиса / Пер. с немецкого Б. Гецелева // Муз. академия, 1994, № 3. С. 10.

54. *Рильке Р.М.* Часослов: Стихотворения / Пер. В. Микушевич, А. Прокопьев, В. Топоров. Харьков: Фолио, 2002. 208 с.

55. *Рудницкий М.* Русские мотивы в "Книге часов" Рильке // Вопросы литературы, 1968, №7. С.135-149.

56. *Рязанцев А. А.* Шнитке. Соната №1 для виолончели и фортепиано. Специфика фактуры // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8. М.: Композитор, 2011. С. 215-231.

57. *Рязанцев А.* О виолончельной музыке А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 7. М.: Композитор, 2010. С. 257-264

58. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 319-344.

59. *Сковорода Г.* Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Сост., пер. и обр. И. В. Иванько и М. В. Кашубы. М.: Мысль, 1973. 488 с. («Философское наследие», Т. 56).

60. *Соколов А.* Эдисон Денисов в художественной атмосфере fin de siècle // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения / Научные

труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 23. М.: Московская консерватория, 1999. С 7-13.

61. *Софронова Л.* Три мира Григория Сковороды. М.: Индрик, 2002. 464с.

62. *Степанова И.* «Грядёт ли седьмая печать?» // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки / Сб. статей Моск. гос. консерватории, вып. 4. Ред.-сост. Е. Долинская. М. 1991.С 44-59.

63. *Степанянц М.* Восток — Запад: диалог философов // Вопросы философии. 1989, №12. С.151-157.

64. *Суслин В.* Почему я сочиняю // Музыкальная академия, 1994, №3, с. 4.

65. *Сухарчук Г.* Восток — Запад: историко-психологический водораздел // Вопросы истории, 1998, №1. С. 30-43.

66. *Тонха В.* Слышать тишину // Муз. жизнь, 2001, №10. С. 17.

67. *Труханова А.* Григор Нарекаци — Альфред Шнитке в диалоге христианского мирочувствия // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 6. In memoriam. М.: Композитор, 2008. С. 265-272

68. *Уваров М.* Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: изд-во БГТУ, 1996. 214 с.

69. *Фернандес Э.* Принцип *coincidentia oppositorum* и преодоление антиномий Павлом Флоренским // Принцип «совпадения противоположностей» в истории европейской мысли // Verbum. Вып. 13. Спб: Нестор-история, 2011. С. 473-482.

70. *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М.: Правда. 1990. 490с.

71. *Фохт Н.* Фестиваль Губайдулиной развеет страхи московской публики // Известия, 4.03.1995. С 4.

72. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века. М.:Композитор, 2003. 624 с.

73. *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
74. *Холопова В.* "Музыка" Софии Губайдулиной: микротоны высотности и величие смысла // Муз. академия, 2005, №2. С.34-40.
75. *Холопова В.* Виктор Суслин: открытие шансов, пропущенных прогрессом // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2. М., 1996. С. 229-254.
76. *Холопова В.* Время и вневремя. О творческом процессе Софии Губайдулиной // Процессы музыкального творчества, вып. 3. РАМ им. Гнесиных, №155. М.,1999. С.99-113.
77. *Холопова В.* Икон. Индекс. Символ // Муз. академия, 1997, №4. С.159-162.
78. *Холопова В.* Интерпретация знаков Ч.Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка. М., 2004. С. 25-30.
79. *Холопова В.* Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной // Муз. академия, №4, 2011. С.18-24.
80. *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. 3-е доп. изд. М.: Композитор, 2010. 228с.
81. *Холопова В.* Концепция творчества Софии Губайдулиной //Муз. академия, 2001, №4. С.12-19.
82. *Холопова В.* Музыкальное содержание: зов культуры - наука - педагогика //Муз. академия, 2001, №2. С.34-41.
83. *Холопова В.* Музыкальные эмоции. Учеб. пособие. М., 2012. 348 с.
84. *Холопова В.* Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Сов. музыка, 1991, № 10. С 11-15.
85. *Холопова В.* О трактовке семиотической триады знаков Ч.С.Пирса в российском музыкознании //Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Ч.1.Астрахань, 2006. С.6-12.
86. *Холопова В.* Общение Софии Губайдулиной с Западом и Востоком //Восток-Запад: диалоги в Армении (на русс. и англ. яз). Ереван, 2001 с.74-76.

87. *Холопова В.* Параметр экспрессии - новое измерение музыкального языка //Музыкальная фактура /РАМ им. Гнесиных, вып. 146. М.,2001.С. 100-111.
88. *Холопова В.* Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 25. М.: Московская консерватория, 1999. С 153–160.
89. *Холопова В.* Психологические основы музыкальной формы и их роль в постклассической музыке. Рукопись. 13с.
90. *Холопова В.* София Губайдулина 1990-х: сплетение духовных нитей //Музыка России. От Средних веков до современности. Сб.статей. Вып.1. М., Композитор, 2004. С.300-324.
91. *Холопова В.* София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции//Музыка XX века. Московский форум./ МГК им. Чайковского вып. 25. М., 1999. С. 160 -165.
92. *Холопова В.* София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рес-таньо — София Губайдулина. 3-е изд. М.: Композитор, 2011. 408 с.
93. *Холопова В.* София Губайдулина. Сакральная символика в жанрах инструментального творчества // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор 2005. С. 410-428.
94. *Холопова В.* София Губайдулина: Путеводитель по произведениям. М.: Композитор, 2001. 56 с.
95. *Холопова В.* Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М.: ПРЕСТ, 2008. 32с.
96. *Холопова В.* Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Москва-Уфа, 2002. С. 55- 76.
97. *Холопова В.* Эстетика и психология музыкальной композиции // Муз. академия, 2011, №1. С.31-38.

98. *Холопова В.* Этическая функция звука в академической музыке // Музыка и этика. Сб. материалов научно-практической конференции. М., 2008. С. 30-37.

99. *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.

100. *Ценова В.* Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 160 с.

101. *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. М.: Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2000. 200 с.

102. *Чурикова О.* Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, сб. 54. М.: Московская консерватория, 2005. С. 97-103.

103. *Шнитке А.* Дух дышит, где хочет...Беседа композитора с В. Холоповой // Наше наследие, 1990, №3. С. 42-46.

104. *Штайнер Р., Вегман И.* Основы развития врачебного искусства согласно исследованиям духовной науки. <http://www.rudolfsteiner.ru/50000025/18.html>, GA 027.

105. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. 112 с.

#### **Литература на иностранных языках.**

106. *Arnaud C.* Sofia Gubaidulina's *Concordanza* (1971): Finding Balance between Freedom and Totalitarianism. University of California, 2004. 81 p.

107. *Askew C.* Sources of Inspiration in the Music of Sofia Gubaidulina: Compositional Aesthetics and Procedures. Ph.D. Dissertation. University of Huddersfield, 2002.

108. *Berry M.* The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings // Music Theory Online 15, № 5, 2009. URL:

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry.html> (дата обращения 21.02. 2013)

109. *Cheng W.* A Conductor's Guide to Sofia Gubaidulina's St. John Passion. DMA Document. Graduate School of the University of Cincinnati, 2006. 103 p.

110. Compositions by Sofia Gubaidulina // Internet Edition compiled by Onno van Rijen. URL: <http://www.home.wanadoo.nl/ovar/gubaopus.htm> (дата обращения 23.04.2013)

111. *Duffie B.* Composer Sofia Gubaidulina. [www.bruceduffie.com/gubaidulina.html](http://www.bruceduffie.com/gubaidulina.html).

112. *Hötzenecker K.* Das semantische Kompositions-konzept Sofia Gubaidulinas Sonate *Freue dich!* unter besonderer Berücksichtigung der Skizzen und der unveröffentlichten Erstfassung. Diplomarbeit. Wien, 2010. 141 S.

113. *Kurtz M.* Sofia Gubaidulina. A Biography. Indiana University Press. 2007. 337 p.

114. Lee, Young-Mi. Musical Contents and Symbolic Interpretation in Sofia Gubaidulina's "Two Paths: A Dedication to Mary and Martha", DMA document. The Ohio State University, 2007. 73p.

115. *Lukomsky V.* Hearing the Subconscious: Interview with Sofia Gubaidulina // *Tempo*, № 209, 1999. p. 27-31.

116. *Lukomsky V.* Sofia Gubaidulina: "My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream" // *Perspectives on New Music*, № 36 (1), 1998. p.5-41.

117. *Lukomsky V.* The Eucharist in My Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina // *Tempo*, № 206, 1998, p.29-35.

118. *McBurney G.* Encountering Gubaidulina // *Musical Times*, № 129 (1741), 1998. p. 120-125

119. *Milne J.* The Rhythm of Form: Compositional Processes in the Music of Sofia Gubaidulina. Ph.D. Dissertation. University of Washington, 2007. 234 p.

120. *Neary F.* Symbolic Structure in the Music of Sofia Gubaidulina, DMA document, Ohio State University, 2000. 128 p.

121. *Ortmeier Ph.* Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina : zur Hermeneutik der "Sieben Worte" für Violoncello, Bajan und Streicher. Passau: Klinger, 2011. 190 p.
122. *Smith J.* Sofia Gubaidulina's violin concerto *Offertorium* : theology and music in dialogue. Master's thesis. University of Montreal, 2010. 122 p.
123. *Stowell R.* Other solo repertory// The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006. P. 137-159.
124. *Stowell R.* The concerto // The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006. P. 92-115.
125. *Stowell R.* The sonata // The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006. P. 116-136
126. Viktor Suslin. Catalogue. Hamburg: Sikorski Musikverlage, 2012. 35 p.
127. *Stroud C.* "A metaphor for the impossibility of togetherness": expansion processes in Gubaidulina's first string quartet. Master's thesis. University of North Texas, 2012. 66 p.
128. *Uitti F.-M.* The frontiers of technique // The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006. P. 211-223.