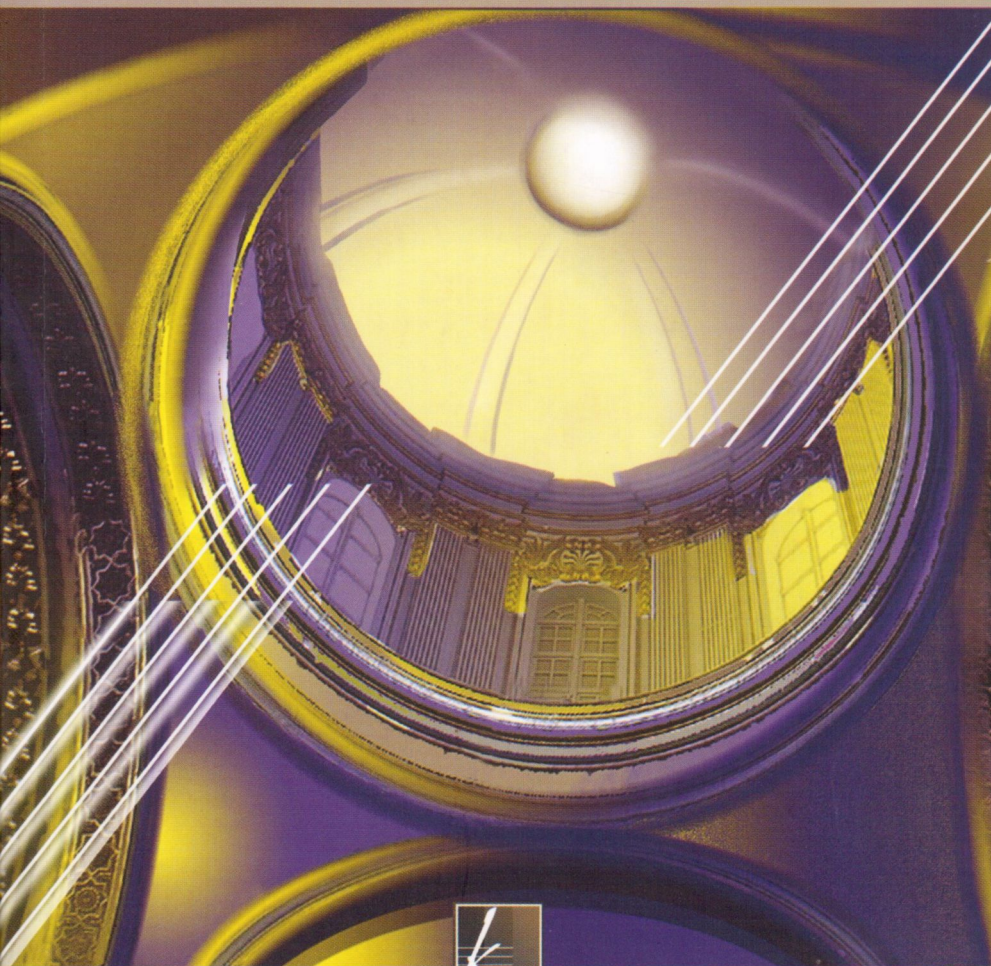


ВАЛЕНТИНА ХОЛОПОВА

# СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА





ВАЛЕНТИНА ХОЛОПОВА

# СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА

*Монография*

*Интервью Энцо Рестаньо –  
София Губайдулина*



*Второе дополненное издание*



Издательство "Композитор"  
Москва, 2008

ББК 85.31  
X 73

**X 73 Холопова В.**

София Губайдулина.– М.: Издательство «Композитор», 2008. 400 с.,  
ил., нот.

Книга посвящена одному из крупнейших композиторов XX–XXI вв.

Во 2-м издании на русском языке творчество Софии Губайдулиной освещено до 2007 года, добавлены аннотации композитора к своим сочинениям.

Издание адресовано как музыкантам-профессионалам, так и широкому кругу читателей, интересующихся музыкой.

X  $\frac{4905000000-001}{082(02)-2008}$  Без объявл.

ББК 85.31

ISBN 5-85285-472-7

© Холопова Валентина Николаевна, 2008 г.  
© Издательство «Композитор», 2008 г.

## *ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ*

Предлагаемая читателю книга Валентины Холоповой и Энцо Рестаньо "София Губайдулина" представляет собой второй, русский вариант итальянского издания, осуществленного в 1991 году к фестивалю музыки Губайдулиной по случаю 60-летнего юбилея композитора. В итальянском варианте книга называлась: *Gubajdulina / A cura di E. Restagno*. — Torino: EDT, 1991. (I. *La vita*. — E. Restagno; II. *Le opere*. — V. Cholopova).

Эта первая в мире монография о Губайдулиной была выпущена в серии "Современная музыка" под общей редакцией профессора Энцо Рестаньо, включающей книги о Луиджи Ноно, Эллиоте Картере, Яннисе Ксенакисе, Альфреде Шнитке и других композиторах. Во всех книгах серии перу Рестаньо принадлежала первая часть — "Жизнь", основанная на развернутых интервью с композиторами. Вторая часть — "Творчество" — каждый раз составлялась группой музыковедов и представляла собой сборник статей. Для книги о Губайдулиной Рестаньо в январе 1991 года в Москве провел уникальное по длительности интервью, продолжавшееся 10 дней, с участием переводчицы Веры Крамской.

Вторая — монографическая часть книги была заказана автору данных строк. В работе над монографическим исследованием я использовала разнообразные материалы, полученные от Губайдулиной: неопубликованные партитуры, магнитофонные записи, авторские аннотации к некоторым сочинениям, устные разъяснения по поводу замысла почти каждого произведения, некоторые предкомпозиционные схемы и рисунки. В книгу вошли также фрагменты стенограмм заседаний Союза композиторов за 30 лет, полученные из архива этой организации.

При подготовке русского издания для первой части книги был сделан подстрочный перевод с итальянского филологом М.Нестеровой и затем переписан мною заново с учетом музыкальной специфики текста. Вторая часть корректировалась в расчете на отечественного читателя. Обе части книги на русском языке внимательно прочла сама София Губайдулина и внесла в текст уточнения. Таким образом, текст предлагаемой книги авторизован самим композитором.

По сравнению с итальянским вариантом в данное издание включены фотографии, дополнен список сочинений Губайдулиной, значительно расширена библиография, благодаря материалам периодической печати на русском языке. Из иностранной периодики

удалось отразить лишь публикации, посвященные Туринскому фестивалю, другая же пресса, к сожалению, была не доступна.

Каждая из двух частей книги завершается Summary на английском языке.

Книга адресуется как музыкантам (музыковедам, композиторам и исполнителям), так и широкому кругу читателей, интересующихся современной музыкой.

*Профессор В.Н. Холопова, 1994*

## **ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ**

Текст первого издания данной книги охватывает творчество Софии Асгатовны Губайдулиной до 1990 года, в соответствии со временем публикации труда в Италии в 1991 году. За дальнейшие годы, до настоящего времени, композитор создала несколько десятков выдающихся произведений. Для отражения их во втором издании сделано следующее расширение: дописана глава IV "Контрапункт земли и неба" (на основе некоторых моих статей) и приведены краткие аннотации к большинству сочинений композитора, в основном созданных с 1991 года. Эти тексты отчасти заимствованы из публикации: *Холопова В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям* (М.: Композитор, 2001). К ним добавлены ценнейшие аннотации самой С.А. Губайдулиной, написанные ею для концертных исполнений в разных странах и любезно предоставленные для второго издания — за что ей приношу огромнейшую благодарность. Соответственно расширено "Summary 2" на английском языке, дополнен "Список произведений", значительно увеличена "Библиография", хотя она осталась избранной (не включены многочисленные газетные и справочные интернетные материалы), пополнены "Краткие биографические данные" и "Указатель имен", практически заново собраны фотографии. Список произведений сверен с каталогом "Sofia Gubaidulina" (Sikorski, 2006) и с тематическим каталогом по произведениям Софии Губайдулиной, который составляет Ирина Овчинникова ("Composer Sofia Gubaidulina. Thematic Catalogue of the Works"). Выражаю сердечную признательность за действенную помощь И.А. Овчинниковой и В.Е. Суслину, композитору и другу Софии Асгатовны, а также И.А. Губайдуллиной, сестре Софии Асгатовны, за консультации и семейные фотографии.

*Профессор В.Н. Холопова, февраль 2007*



# ЖИЗНЬ ПАМЯТИ



*София Губайдулина  
беседует с Энцо Рестаньо*





**Энцо Рестаньо:**  
**мой собеседник — София Губайдулина**

"Вы знаете, что самое большое желание Васильева — станцевать "Торжественную мессу" Бетховена?" Мои собеседники реагировали утвердительно, будто речь шла о чем-то уже известном; очевидно, это знают все, кроме меня. Молодой человек, любезный и предприимчивый, ассистент одного крупного импресарио, продолжал говорить, преследуя недостижимую цель — убедить Софию Губайдулину принять заказ на театральную музыку.

Он еще не догадывался, что она — абсолютно против музыкального театра. Я думаю как раз об этом, и мой взгляд тем временем останавливается на букете роз в огромной хрустальной вазе, стоящей на краю стола. Где же он нашел такие великолепные розы в Москве в январе? Я улыбаюсь, вспоминая о довольно непрезентабельном букете цветов, который мне удалось купить у проворной цветочницы, торговавшей в холле гостиницы. Предприимчивый молодой человек невозмутимо продолжает убеждать Софию на слегка неуверенном немецком языке, время от времени прибегая к помощи Веры, моей любезной и образованной переводчицы.

София слушает его терпеливо, слегка улыбаясь, дипломатично говорит, что загружена заказами до 1994 года и что музыкальный театр — не для нее. Молодой человек все же надеется ее убедить. Наш ужин в ресторане на Кропоткинской сопровождается обычными светскими банальностями: улыбки, комплименты, тона мягкие и наигранные. Очень хочется что-нибудь сделать, — внести живые нотки в застольную беседу, и неожиданно я нахожу такую возможность, помогая тем самым молодому собеседнику Софии. Меня, кажется, начинает интриговать мечта Васильева станцевать "Торжественную мессу", отвечающая масштабам его таланта. Представьте себе священный танец, раскрывающий проблемы духовного бытия человечества: личная судьба человека, выживание его мысли и духа как трансцендентная гипотеза, рожденная на руинах сомнений, как мольба о спасении, продвигающаяся к надежде через длинную и изнурительную молитву. Знаю, что Софии близка эта тема — усвоил в теч-

ние наших десяти длинных бесед, проходивших у нее дома. Как-то София рассказала мне об "Аллилуие" для хора и оркестра — своего рода тайном реквиеме, обещании, выполненном почти через двадцать лет после ее первой "физической" встречи со смертью. Много лет тому назад состоялось изнурительное траурное бодрствование, и она дала обещание создать реквием. Работа продвигалась с трудом. И стало ясно, что музыка "напишется" лишь тогда, когда идея смерти растворится в идее счастья и благодарения. И музыка, напрасно ожидаемая столько лет, пришла к ней неожиданно, во время поездки в Америку, в квартире на Лонг Айслэнд с окном, выходящим на океан. Там, сознательно отказавшись лишний раз попутешествовать по Нью-Йорку, София пишет "Аллилуию", тем самым выполняя свое старое обещание о реквиеме. Прямо перед "Аллилуией" она завершила чисто оркестровое сочинение "Pro et contra". Идея, как поведала мне София, заключалась в соединении его с "Аллилуией" в едином большом сочинении.

Именно эта музыка могла бы сопровождать Священный танец Васильева и соответствовать вместе с тем замыслам нашего импресарио. Высказываю мои соображения вслух. Глаза Софии зажигаются радостью; она меня благодарит, делает массу комплиментов; без сомнения, она вдруг до конца поверила в фатальную осуществимость проекта. Наш вечер в ресторане на Кропоткинской завершается легкими аккордами, и мы оставляем этот древний и благородный район Москвы, погружаясь в магическую белизну снегопада. Меня не покидает подспудное чувство, что снегопад — метафора длинного пути моих бесед с Софией, пути, цель и награда которого — радость знакомства с ней.

Признаюсь, мне было сложно приступить к большому разговору с Софией, я не знал, с чего начать. Развернутые интервью с музыкантами стали отчасти моей специальностью, но впервые беседа проходила "через фильтр" переводчика.

Естественно, что в прямом диалоге — в вопросах и ответах собеседников, возможных паузах и отклонениях от темы — между собеседниками рождается чувство партнера. Через переводчика диалог протекает вяло и формально, мысли переносятся в сферу чистой предметности, лишаются той гибкости, которая бывает при полной вовлеченности собеседников в разговор. Для меня все это действительно важно; и я

со всем вниманием слушал Софию, говорящую на русском языке, улавливал звуки речи, подъемы и спады интонации. Узнавал взлеты чувства, скольжение равнодушия, волнение стеснительности, — вся эта обширная гамма эмоций достигала моего слуха через язык, которого я не знал. И мне казалось, что то же происходило и с ней: она была очень внимательна к звучанию моего голоса, а потом, в словах переводчика она, как и я, искала подтверждения своим впечатлениям.

Разговорный язык современных советских композиторов, а также композиторов предыдущего поколения, заметно отличается от нашего; это результат культурных традиций, исторических и социальных условий, о которых мы имеем весьма абстрактное представление. Можете вдоль и поперек изъездить Советский Союз, можете прочитать бесчисленное количество книг об этой громадной стране, наблюдать и слушать все, что хотите и сколько хотите, но всегда у вас останется смутное ощущение своей посторонности. В то же время музыка, которая остается, на мой взгляд, наиболее выразительным и наиболее глубоким из языков общения, никогда не позволит заключить себя в жесткие исторические рамки; может быть поэтому чувство истории в такой огромной и многоликой стране — субъект продолжительных изменений, раздвигающих границы категорий нашего мышления. Я уверен в том, что музыка Софии Губайдулиной, Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, Вячеслава Артемова — перечисляю тех современных русских композиторов, кого знаю лучше, — не может быть понята или исполнена адекватно замыслу без представления об идеях-гидах, которые очерчивают грани нашей современной культуры — период недавнего музыкального опыта, развернувшегося в определенном географическом пространстве. Феномен истории музыкальной культуры Европы последнего десятилетия достаточно индивидуален и характерен для того, чтобы попытаться обрисовать систему мышления, комплекс эстетических координат и идей-гидов, способных служить точками отсчета для суждения о различных типах музыкального опыта. Тема вовсе не новая... Современная русская музыка, один из наиболее сильных и значительных голосов которой принадлежит Софии Губайдулиной, может открыть нам перспективы такого разговора.

\* \* \*

Э.Р. — Госпожа Губайдулина, хотел бы задать свой первый вопрос. Я знаю, что Вы родились в городе, который называется Чистополь. Если я не ошибаюсь, недалеко от этого города в 1941 году, когда Вам было только десять лет, произошло нечто трагическое — самоубийство Марины Цветаевой. Хотел бы начать нашу беседу как раз с Марины Цветаевой, потому что эта поэтесса, как я знаю, очень близка Вашему сердцу, на ее стихи Вы иногда писали музыку.

С.Г. — Мне кажется, Вы поняли всю глубину проблемы: у меня действительно особенное чувство к стихам Цветаевой, а также к ней как личности. То, что Чистополь в каком-то смысле соединил нас — разумеется, игра судьбы, но, по-видимому, это повлияло на меня.

Э.Р. — Оставим на секунду в покое тень Марины Цветаевой и поговорим немного о тех местах: Чистополь, где Вы родились, и Казань, где Вы учились музыке.

С.Г. — Чистополь... Этот город я знаю очень мало: родилась я там, но через несколько месяцев моя семья переехала в Казань, где я провела всю свою молодость. Казань находится на Волге, это довольно большой город. Там много высших учебных заведений, очень известен университет, сохранились старые и глубокие музыкальные традиции, очень хорошая интеллигентная слушательская аудитория.

Э.Р. — Поясните, пожалуйста, что значит старые и глубокие музыкальные традиции в таком городе, как Казань?

С.Г. — С одной стороны, — очень сильные национальные традиции, а с другой — культура универсального типа, изначальные базы которой — Москва и Ленинград. Дело в том, что многие музыканты еврейской национальности, вышедшие из консерваторий Москвы и Ленинграда, должны были, получив дипломы, сразу же оставлять эти города. Казань — один из близлежащих центров, где могли найти пристанище эти музыканты. Таким образом, она оказалась оплодотворенной вкладом некоего универсального духа.

Э.Р. — Вы сказали о синтезе государственной академической культуры Москвы и Ленинграда с культурой этнической, фольклором. Я хотел бы узнать о местной татарской культуре в Казани.

С.Г. — Национальная музыка Татарии очень обаятельна и интересна, но в ней следует различать разные слои. Один из архаичнейших базируется на пентатонных моделях, из азиатских степей привнесенных в Поволжье в VII веке тюркоязычными

древними булгарами. У слияния Камы и Волги расположено селение, которое доныне носит название «Болгары». Другой, не менее древний, слой образовался в результате взаимодействия с интонационной культурой местных финно-угорских племен — он отличается узкодиапазонными диатоническими звукорядами. Татары (это название стало употребляться с XIII в.) Поволжья сумели сохранить азиатский колорит в своей музыке.

Э.Р. — А имели эти древние диатонические лады какое-нибудь сходство с ладами григорианскими?

С.Г. — Нет, речь идет только о только внешнем сходстве. Григорианское пение базировалось на точных — письменно зафиксированных — монодических песнопениях, а традиционное пение на моей Родине имело импровизационный характер.

Э.Р. — В Казанской консерватории Вы овладели двумя специальностями: фортепиано, композиция.

С.Г. — Да, мне дали там довольно хорошее образование. Но уровня понимания музыкальных проблем современности я могла достигнуть только в Москве.

Э.Р. — Пока Вы учились в Казани, что Вы думали о своей дальнейшей судьбе? Вы уже решили стать музыкантом?

С.Г. — Да, я была абсолютно уверена, что мое дело — музыка.

Э.Р. — По поводу того, что прочел в Вашей биографии: Ваш отец по происхождению татарин, сын муллы — мусульманского духовного лица, в то время как Ваша мать по происхождению польская еврейка.

С.Г. — Нет, моя мать была чисто русской, но Вы должны знать, что на Волге живут вместе люди многих национальностей. Сейчас хочу показать Вам одну фотографию моего деда. Как видите, он носил тюрбан и одежду муллы. Но это фотография старая, сделанная еще до моего рождения; а на другой фотографии Вы можете видеть моего отца. По традиции, он должен был также стать муллою, но дела пошли совсем по-другому, и он стал горным инженером.

Э.Р. — Что же мог делать в Казани горный инженер?

С.Г. — Он занимался геодезическими работами при постройке фабрик, заводов, аэродромов. Позже он стал педагогом Казанского строительного института.

Э.Р. — Вы были единственной дочерью или у Вас есть братья, сестры?

С.Г. — У меня есть две старшие сестры: одна — пианистка и преподает в Казанской консерватории, другая — врач.

Э.Р. — Вы мне показали фотографии Вашего деда и Вашего отца. Благодарю Вас за то, что познакомили меня со своей семьей. Но мы еще не поговорили о Вашей матери.

С.Г. — Моей матери не нравилось фотографироваться, и этот портрет — увеличение снимка, сделанного для паспорта. Она была преподавателем, но после рождения детей оставила работу, чтобы посвятить себя полностью семье.

Э.Р. — Нарисованная Вами картина жизни семьи мила и сердечна, но когда я думаю о годах Вашего детства, то вижу большие трагические тени: война, а еще раньше — климат террора, созданного беспощадными репрессиями Сталина.

С.Г. — Как я уже сказала, во время войны мы жили в Казани и находились в условиях настоящей бедности. Талонов на хлеб не хватало, и чтобы пропитаться, мы вынуждены были продавать все, что имели в доме. Казань, кроме того, была переполнена людьми, бежавшими из городов, подвергшихся немецким бомбардировкам, и из трех комнат нашей квартиры одну мы уступили беженцам. Так у меня перед глазами проходили жизнь и смерть, рождение новых людей. Как раз поэтому я испытываю такое уважение к моим родителям, они в тяжелейших условиях не потеряли даже минимальной части своей порядочности, чистоты и честности.

Э.Р. — Вы мне сказали, что решили стать музыкантом уже во время учебы. Вы хотели избрать стезю пианиста или композитора?

С.Г. — Уже с малолетства я чувствовала внутреннюю потребность сочинять музыку. Вместе с тем мне очень нравилась идея стать пианисткой, и я хорошо чувствовала себя на сцене, перед публикой. Но сочинять музыку, научиться записывать то, что слышу, — было мечтой. В определенный момент два стремления вошли в конфликт: можно сказать, что вся моя молодость омрачена этим противоречием.

Э.Р. — Интересно, а существовала ли в Вашем сознании идеальная модель исполнителя и композитора?

С.Г. — Без сомнения: каждый молодой человек ориентируется на какую-то идеальную фигуру. С точки зрения пианизма, моделями мне служили Владимир Софроницкий и Святослав Рихтер, а моим любимым композитором был всегда Иоганн Себастьян Бах.

Э.Р. — Софроницкий и Рихтер — два величайших пианиста, но они такие непохожие... Что Вам нравилось в Софроницком?

С.Г. — Да, они очень разные. В Софроницком меня очаровывала великая тайна, которая исходила от его исполнения. Его игра бесконечно интимна. Он редко играл в больших залах, предпочитая выступать в маленьких — для избранной публики. Рихтер, наоборот, обладает сильным интеллектом, которым может зажигать огромное пространство. Эти крайности стали для меня двумя противоположными источниками вдохновения, я мечтала об их соединении и находила это у Баха.

Э.Р. — Бах был, следовательно, Вашим любимым композитором.

С.Г. — Да, и тогда, и сейчас. Естественно, у меня случались также периоды огромного увлечения другими композиторами. Одно время я не могла оторваться от волшебной музыки Вагнера, потом в центре моего внимания оказался Дезуальдо, в какой-то момент — нидерландцы, затем — русская музыка, Чайковский, Мусоргский; в студенческие годы — Шостакович и Прокофьев, весьма долгое время — вторая венская школа, особенно Веберн. Но на протяжении всей жизни — Иоганн Себастьян Бах. Это — постоянно.

Э.Р. — До какого возраста Вы оставались в Казани?

С.Г. — До двадцати двух лет, пока я не переехала в Москву.

Э.Р. — Что же значила для Вас Москва после стольких лет жизни в Казани?

С.Г. — Я отдавала себе отчет в том, что композитор должен находиться в центре информации, приходящей из разных стран, только так можно охватить мир как целое.

Э.Р. — Вы имели возможность бывать на концертах известных музыкантов, когда жили в Казани?

С.Г. — Да, иногда приезжали музыканты из Москвы, помню Розу Тамаркину и Беллу Давидович.

Э.Р. — Был ли оперный театр в Казани?

С.Г. — Да, но нельзя сказать, что профессиональное состояние этого театра производило должное впечатление.

Э.Р. — Вернемся в 1953 год, в Москву, куда Вы приехали, чтобы продолжить обучение. Как Вам тогда жилось?

С.Г. — Это был очень тяжелый период, потому что сначала те задачи, которые необходимо было перед собой поставить, казались неразрешимыми, непосильными. Объем работы превышал мои возможности. Тем более, что жизнь в общезитии не позволяла достаточно много заниматься.

Э.Р. — Что Вы можете рассказать о материальных условиях?

С.Г. — Жила я в общежитии и получала стипендию; моя сестра, которая в то время училась в аспирантуре Московской консерватории, мне немного помогала. В общем, хватало, чтобы не голодать. Но билет на концерт был не по карману. Зато я могла посещать репетиции. В этом есть что-то совсем особенное: атмосфера пустого зала, где творится музыка, — удивительная, ни на что не похожая тайна.

Э.Р. — Год Вашего приезда в Москву был отмечен важными событиями, прежде всего — смертью Сталина. Как Вам запомнился город, пораженный известием о его смерти?

С.Г. — Я помню очень хорошо состояние полного безумия, психоза масс, всего народа, который давился на улицах ради того, чтобы лицезреть мертвого царя — царя, который его планомерно уничтожал. Именно это было самым ужасным: население считало великим того, кто унизил, терроризировал и истребил целые народы. Совесть отдельных людей не значила ничего — все были объединены массовым психозом. Некоторые даже потеряли жизнь, отдавая почести мертвому идолу.

Э.Р. — А Вы тоже ходили смотреть на мертвого Сталина?

С.Г. — Нет.

Э.Р. — Вы, разумеется, знали, как и все вокруг, о терроре, в атмосфере которого люди жили во времена Сталина?

С.Г. — Да, конечно, потому что я родилась в 1931 году, и когда мне было еще совсем мало лет, слышала разговоры родителей и видела их реакцию на происходящее, особенно в 1937—1938 годах. А затем я, как и все окружающие, была свидетелем исчезновения знакомых людей (первыми исчезли, как на подбор, самые честные и самые совестливые). В семье царила мрачная атмосфера. Каждую ночь ждали, что придут за отцом.

Э.Р. — Аресты случались чаще всего по ночам. Говорят, люди держали всегда наготове маленькую сумочку с личными вещами, чтобы не быть застигнутыми врасплох среди ночи.

С.Г. — Все готовились к самому страшному, когда слышали, что стучат в дверь. Потому и жили в атмосфере постоянного страха.

Э.Р. — Тогда что же значила для Вас музыка в жуткой перспективе террора?



С.Г. — Музыка всегда была смыслом моей жизни. Человеческое существо даже в условиях еще более трудных, даже под угрозой истребления, должно иметь перед собой что-нибудь святое. Прекрасно помню мои впечатления уже с пятилетнего возраста, с того времени, когда я начала осознанно воспринимать окружающее: вся моя жизнь была окрашена в серый цвет, и я чувствовала себя хорошо только переступая порог музыкальной школы. С этого момента я находилась в священном пространстве: звуки, шедшие из аудиторий, образовывали некий политональный сонор. Какое очарование, полшебство! И в этом мире я хотела жить.

Э.Р. — Ваш рассказ меня очень взволновал: слышу в Вашем голосе эхо страданий того времени, но также и необычайное утешение, которым была для Вас музыка. Прошло столько лет, а мы все еще живем воспоминаниями. Вы рассказываете историю столь трагическую, что она кажется происшедшей много веков назад. Очень хотел бы передать волнение, которое испытываю я, тем, кто прочтет эту книгу.

Вернемся в Москву, в 1953 год, когда умер Сталин. Вы обрисовали общую атмосферу, эмоциональный настрой народа, способного рисковать жизнью ради того, чтобы увидеть мертвого царя. Интересно узнать: присутствовала ли в переживаниях людей также и надежда на перемены?

С.Г. — Трудно сказать. Мне кажется, что тогда наиболее глубоким и наиболее ясным было чувство страха. Возможно, в тот момент люди понимали, в какой дикой и несчастной стране они жили, но боялись — не будет ли еще хуже, чем раньше.

Э.Р. — В дни, связанные со смертью Сталина, газеты всего мира были полны этой новостью, между тем, в них не осталось места для сообщения о том, что умер Прокофьев.

С.Г. — Действительно так, даже с похоронами возникли сложности. Москва в те дни казалась большим сумасшедшим домом: нельзя было протиснуться сквозь толпу, наполнявшую улицы.

Э.Р. — Итак, бедный Прокофьев умер во время неразберихи, и никто этого не заметил. Но Вы знали, что он умер?

С.Г. — Да.

Э.Р. — Как же Вы и другие музыканты отнеслись к смерти Прокофьева?

С.Г. — Мы испытали чувство глубокой потери, потому что имена Прокофьева и Шостаковича были для нас основ-

ной точкой опоры. Информацией из внешнего мира мы не располагали, и эти два композитора представляли в то время единственную реальность в современной музыке.

Э.Р. — Вы их знали лично?

С.Г. — Прокофьева — нет, а Шостаковича — да, и это было для меня очень важно.

Э.Р. — Разрешите мне спросить Вас о встречах с Шостаковичем?

С.Г. — Не могу сказать, что наши отношения сложились как очень близкие: слишком большая разница в возрасте. Но для всей композиторской молодежи Москвы Шостакович был фигурой, способной дать ориентиры. Он служил не только моральной опорой. Ощущалось его участие в судьбе каждого из нас. Мои отношения с Дмитрием Дмитриевичем строились, главным образом, через посредника — моего педагога по композиции Николая Ивановича Пейко, который в молодости был его ассистентом и потом другом. В мою студенческую пору Шостакович уже не работал в консерватории. Его отстранили от службы в 1948 году по распоряжению советского правительства и с тех пор он жил в Москве, занимаясь только композицией. Однажды Пейко привел меня в дом Шостаковича и показал ему мою Симфонию.

Э.Р. — Что же сказал Шостакович, просмотрев партитуру?

С.Г. — Он казался удовлетворенным, высказал много пожеланий, но также и раскритиковал некоторые детали. Вы можете себе представить, как важно было все это для меня! Иногда человек произнесет лишь одно слово, но оно оказывается определяющим и освещает дорогу всей дальнейшей жизни. Никогда не забуду момент, когда он сказал мне: “Я желаю Вам идти Вашим “неправильным” путем”. С тех пор я испытываю к нему бесконечную благодарность.

Когда я заканчивала учебу в Московской консерватории, Шостакович был приглашен председателем государственной комиссии, оценивавшей сочинения выпускников-композиторов. Раньше меня часто критиковали некоторые профессора консерватории. В данном случае Шостакович защитил меня, бросая вызов мнению других педагогов. Это была очень большая поддержка и настоящее понимание.

Э.Р. — Хотелось бы спросить Вас о композиторах, занимавших тогда важное место в государственной музыкальной жизни, например, о Хачатуряне, Кабалевском.

С.Г. — Поведение Кабалевского решительно противоречило моим идеалам жизни и морали. Помню его совершенное непонимание работ студентов-композиторов. Он часто говорил: "Почему наши студенты пишут такую грустную музыку? В нашей стране нет причин для грусти". Подобные фразы означали для меня, что человек, видимо, не понимает ничего. Хачатурян таких слов не произносил, но по существу придерживался сходных взглядов. Он принадлежал к тем композиторам, кто жил слишком благополучно, и это отразилось на его сочинениях. Они все исключительно материалистичны.

Э.Р. — Я согласен с Вами. Расскажите, пожалуйста, о композиторе, который мне кажется лучшим и наиболее интересным, — о Юрии Шапорине.

С.Г. — По-моему, это типичная ситуация советской жизни тех времен. В России жесточайшим образом истребили наиболее интеллектуальную и талантливую интеллигенцию. И надо было срочно заполнить этот пробел: искусственно создать благоприятные условия для возникновения нового слоя интеллигенции. Этим "счастливчикам" открыли широкую дорогу для молниеносных карьер. Им давали самые высокие государственные премии, министерство покупало все их произведения по самой высокой ставке. Но они, "счастливчики", увы, не поспевали за своими внешними успехами. Они оказались неподготовленными. И тогда оставалось одно: делать вид, "надувать щеки". Талантом они обладали, а умением — далеко не достаточным. Я, например, с ужасом для себя увидела, что Шапорин с большим трудом читает ноты. К счастью, в конце учебного года мне удалось оставить его класс и перевестись к Пейко.

Э.Р. — Вы ведь знаете его оперу "Декабристы"?

С.Г. — Да.

Э.Р. — Как Вам кажется, эта опера написана профессионалом или дилетантом?

С.Г. — Без сомнения, профессионалом. Говорят, что эта опера была рождена в результате многолетнего труда, но как точно обстояло дело, никто не знает; опера "охраняет" свой секрет.

Э.Р. — Теперь хотел бы спросить Вас о другом композиторе, которого Вы знаете очень хорошо, поскольку также в определенный период учились у него, — о Виссарионе Шербалине.

С.Г. — Да, я училась у него в аспирантуре после того, как получила диплом об окончании консерватории. Шебалин был полной противоположностью Шапорину: профессионал самого высокого класса, серьезный и глубокий, великий труженик. Он имел счастье реализовать свою личность раньше, чем наступила полоса молниеносных карьер.

Э.Р. — Это был очень образованный музыкант, хорошо знакомый с музыкой Запада. Денисов вспоминает, что именно в классе Шебалина он получил возможность познакомиться с партитурой Булеза "Молоток без мастера". Как Вы относитесь к музыке Шебалина?

С.Г. — Мне очень нравится его музыка, особенно струнные квартеты.

Э.Р. — Теперь, может быть, поговорим о композиторе совсем другого плана, очень специфическом, о Тихоне Николаевиче Хренникове?

С.Г. — Композитор Хренников не составлял часть моей жизни. Он — талантливый человек, но мне как-то не удалось следить за его музыкой. Я ходила на постановки его опер "Мать" и "В бурю". Слушала эту музыку, но она существовала будто бы вне моего сознания, не оставляла во мне какого-либо впечатления.

Э.Р. — Однако он был не только композитором, но и человеком Власти.

С.Г. — Я это всегда знала. Но это тоже не отпечатывалось в моем сознании.

Э.Р. — Расскажите, пожалуйста, как Хренников распоряжался властью, которую держал в своих руках. Задаю Вам этот вопрос потому, что есть два разных мнения: кто-то считает его жестоким и суровым государственным деятелем в области культуры, другие, наоборот, говорят, что он пытался спасти спасаемое. Уточняя: эти мнения я слышал от советских и западных музыкантов и людей, связанных с культурой. Можно узнать Вашу точку зрения?

С.Г. — Я убеждена, что эта персона имеет не одно измерение. Разные мнения существуют потому, что Хренников вел себя неоднозначно в различных обстоятельствах. Он умен и прозорлив, умеет держать ситуацию под контролем, у него есть способность интуитивно чувствовать, какой шаг принесет победу. Он вел себя как шахматист, не упускающий из виду перспективу, рассчитывающий на три-четыре хода вперед: предугадывал ситуацию и менял ее в нужном направ-

лении. Трудно сказать, каким могло быть его поведение по отношению к тем, кто закончил жизнь в тюрьме. Я недостаточно информирована, но знаю, что среди музыкантов было меньше жертв, чем среди писателей, и это, возможно, как-то зависело от Хренникова. Непреклонность в идеологическом плане не мешала ему поддерживать композиторов материально. Многим композиторам и музыковедам он помог непосредственно деньгами, устроиться в больницу и получить квартиру. Я сама была свидетелем эпизодов такого рода. Именно он, например, распорядился дать композитору Сергею Алексеевичу Разорёнову отдельную квартиру. И с тех пор Сергей Алексеевич меньше болеет. За один этот поступок я могу простить Хренникову обиды и огорчения, причиненные им.

Э.Р. — До какого времени Вы оставались в Московской консерватории?

С.Н. — До 1963-го, когда я окончила аспирантуру.

Э.Р. — Так долго?

С.Г. — Да, достаточно длинный период, и он был нужен — я позволила себе углубить знания.

Э.Р. — Десять лет... Они важны были для Вашего образования, но это те самые годы, когда в музыкальной жизни Москвы произошли примечательные события. Я позволю себе вспомнить некоторые. В 1957-м в Москву приехал пианист Глен Гулд и организовал концерт-встречу в консерватории, где представил фортепианные произведения Шёнберга, Берга, Веберна и Кршенека. Насколько я знаю, это событие — из ряда сенсационных. Вы там присутствовали?

С.Г. — Да, действительно, событие необыкновенное для московской музыкальной жизни. На первом концерте Большой зал консерватории оказался полупустым — еще не знали, кто такой Глен Гулд. Когда, однако, мы, студенты, отправились на второй концерт, в переполненный зал нельзя было войти.

Э.Р. — Когда Гулд проводил свою встречу, посвященную музыке венской школы, он говорил по-английски?

С.Г. — Да, и с ним работал переводчик, но не так важно было понимать все, что он говорил. Его манера играть, его туше и фразировка говорили больше, чем высшее красноречие.

Э.Р. — Вы уже знали что-нибудь о венской школе?

С.Г. — Да, конечно. Но знания были отрывочными, неполными. И только много позже мы получили все партитуры и магнитофонные записи.

Э.Р. — При прослушивании музыки такого типа — от импрессионистской до сериальной — на какие эффекты Вы обращали внимание?

С.Г. — Все казалось очень привлекательным. Однако то обстоятельство, что мы вошли в круг такой музыки позже, чем наши сверстники на Западе, поставило эту музыку и это мышление в нашем сознании в тот ряд, который можно назвать традицией. Это мышление для меня, например, было чем-то готовым, уже сложившимся, совершенным и отчасти даже завершенным. А потому требующим преодоления.

Я хорошо понимала, что эту музыку я буду изучать, как изучала строгий стиль Палестрины или тональную технику классиков и романтиков. Это — то, что вызывало восхищение, но не та почва, где я собиралась жить. Истинную почву для себя лично я планировала еще только искать и искать. Предстоял далекий путь.

Э.Р. — Вопросы, которые мы обсуждаем, наводят меня на мысль о Ваших друзьях по учебе. Я спросил Вас о концерте-встрече Глена Гулда потому, что читал об этом событии воспоминания, написанные Денисовым. Не могли бы Вы обрисовать обстановку Вашей учебы и рассказать о Денисове, Шнитке и тех музыкантах, о которых я ничего не знаю.

С.Г. — Шнитке и Денисов были, действительно, моими друзьями по учебе. Вокруг них складывалась горячая и в высшей степени продуктивная атмосфера. Раньше, чем другие, они подружились с композиторами и музыковедами из разных стран. Образовалось окошечко, через которое мы все получали сведения о музыкальных событиях в мире. Те пластинки и партитуры, что им дарили, стали доступны всем нам. Я чрезвычайно благодарна им за доброту и понимание. Особенно ценю я эту дружбу потому, что тогда была слишком стеснительна и с трудом шла на контакты. Только действительно очень добрые люди могли помочь мне преодолеть свою закрытость и интравертность.

Э.Р. — Среди музыкантов Вашего круга один обладал индивидуальностью очень притягательной, — я имею в виду Андрея Волконского. Сын русских эмигрантов, он родился в Женеве в 1933 году. Происходил из знаменитого рода Вол-

конских. Учился игре на фортепиано у Дину Липатти, а композиции — у Нади Буланже. Этот единственный в своем роде представитель русской аристократии, впитавший обширную и новейшую мировую музыкальную культуру, приехал в Москву в 1950 году и занимался с Шапориним до 1954 года. Если не ошибаюсь, Волконский в 1956 году написал "Musica stricta" для фортепиано, первое сериальное сочинение, появившееся в Советском Союзе (исполнено великой пианисткой Марией Юдиной). Это он в 1958 году основал Московский камерный оркестр, которым руководил Рудольф Баршай. Событие экстраординарное: музыкальный горизонт 50-х годов был оживлен аристократом с известным именем, который возвратился в Москву, дабы соединить серийную технику, блестящий вкус французской "Шестерки" и вычурную эстетику Стравинского. Я Вас прошу рассказать мне что-нибудь об этом человеке, столь утонченно своеобразном!

С.Г. — В первый раз я его увидела в 1952-м или 1953 году на открытом экзамене по сочинению в Московской консерватории. Тогда я сама еще только готовилась к поступлению в консерваторию. Он показал свою экзаменационную работу в числе прочих студентов. Я сразу же поняла, какая это экстраординарная личность. Исключительная одаренность Волконского создавала вокруг него то магнитное поле, которое делает жизнь целостной, осмысленной и озаренной.

Уже тогда среди студентов-композиторов можно было различить три группы: одна — академически-консервативная, другая — очень радикальная, представленная Волконским, и третья — нечто промежуточное между первой и второй с главной фигурой в лице Родиона Щедрина. Нет надобности говорить, что направление Волконского снискало наибольшие симпатии; вокруг него за короткое время сложилось художественное ядро, включавшее не только музыкантов, но также художников и поэтов.

Э.Р. — Хотел бы Вас спросить еще об одном событии тех времен. В 1959 году в Москву приехал Леонард Бернстайн с оркестром Нью-Йоркской филармонии. Он дал концерт, в котором исполнил "Весну священную" Стравинского. Присутствовали Вы при этом?

С.Г. — Да, конечно. И я была среди тех, кто восторженно аплодировал этому замечательному дирижеру. Живое, концертное исполнение "Весны священной" — такие впечатления оставляют след на всю жизнь.

Э.Р. — Достаточно продвинуться на несколько лет вперед, добраться до 1962 года, и вот уже в Москву приезжает Стравинский. Прошло сорок восемь лет с тех пор, как он покинул свою страну, и теперь старый, знаменитый, будто живая легенда, американский гражданин Стравинский возвращается на родную землю, чтобы дирижировать здесь своей собственной музыкой, чтобы поговорить с людьми, познакомиться с молодыми музыкантами. Эти встречи с молодыми композиторами действительно имели место, и Вы в них участвовали?

С.Г. — Для меня личность Стравинского была все время такой огромной, что встретить его, слышать, как он говорит, видеть, как он дирижирует своей музыкой, представлялось чем-то нереальным. С интересом наблюдала за ним во время репетиции: его жесты говорили часто больше, чем слова, он был очень точен и эффектен; я с восторгом следила за отношениями, которые установились между одной рукой и другой. Между левой рукой, воплощающей область *intuitio*, и правой — сферой "*ratio*", не возникало ни малейшего противоречия. Достигалось полное согласие. И мне казалось, что, быть может, единство интуитивного и рационального вообще характерно для этого художника.

Э.Р. — Среди произведений Стравинского фигурировала "Симфония псалмов". Думаю, что не ошибусь, если скажу, что это одно из тех произведений Стравинского, которое Вы любите больше всего.

С.Г. — Да, Вы совершенно правы.

Э.Р. — Что представляет собой, по-Вашему, идея святости, которая одухотворяет "Симфонию псалмов"?

С.Г. — Идея святости здесь близка идее единства, и произведение в целом является пред моими глазами как творение времени, творение искупленного времени. Искупленного работой формирующего интеллекта. И эта формирующая звуки работа награждается святостью.

Э.Р. — Если "Симфония псалмов" — храм, хоть эта метафора уязвима, то каждый стилистический нюанс может найти адекватное архитектурное воплощение, например, заключительное "*Laudate*" — ассоциироваться с куполом храма.

С.Г. — Да, действительно, очень хорошее определение.

Э.Р. — Может быть, купол очень русский, со всем тем голубым и золотым, что при всем его восхваленном богатстве считается символом чистоты и эмблемой неба?



С.Г. — Да, мое впечатление такое же. Думаю, что Стравинский, создавая это произведение, достиг вершин самосознания, на этой высшей точке сосредоточился весь опыт его внутренней жизни.

Э.Р. — Согласно Вашей оценке, Стравинский сочинил Симфонию после того, как пересек мир истории и был в нем разочарован. Наконец, он причалил к центру святости и универсальности, который находится вне времени и истории.

С.Г. — То, что Вы говорите, очень верно, и я могла бы сказать примерно такие же слова. Хочу только добавить: когда человек поднимается на ту ступень мироощущения, где не существует больше ни время, ни пространство, его душа становится не только чистой и прозрачной, но также и очень открытой.

Э.Р. — В "Симфонии псалмов" взгляд Стравинского выходит за границы истории; это не просто вечность, которая звучит на фоне священных произведений, но скорее мысль о том, что вечность пребывала и в другие эпохи истории человечества, когда божественное и человеческое, преходящее и вечное были незыблемыми категориями. Мучительный труд сомнения и эволюция современного сознания разрушили незыблемость, реальную или фиктивную. На этом фоне усилились ностальгические воспоминания о той эпохе духа, когда интеллект и чувство обладали достаточной прочностью. Не случайно взгляд Стравинского останавливается на отдельных моментах истории, близких и далеких, — на античности (в "Аполлоне Мусагете" и "Персефоне"), классицизме Перголези, грустном романтизме Чайковского.

С.Г. — Мне кажется, в этих произведениях душа композитора углубляется в события исторической памяти и начинается путешествие внутри таинственного лабиринта. Она сощерцает сложившиеся в истории модели с определенной дистанции. Даже находясь внутри своей памяти, душа зрит свои же воспоминания лишь издалека. И только в самые счастливые моменты она может аннулировать эту дистанцию и полностью идентифицироваться с созерцаемыми предметами и впечатлениями, — и тогда мы слышим финал "Симфонии псалмов". Стравинский обладал таким особым счастьем.

Э.Р. — Стравинский приехал в Москву в 1962 году, но в нашей хронике я хотел бы вернуться к более ранним событиям. В 1956 году Хрущев сделал важные заявления, положившие начало процессу, который позже получил название

"оттепель". Вы мне рассказывали, что после смерти Сталина людьми владело чувство страха и не было никаких надежд на перемены. В 1956 году ситуация изменилась?

С.Г. — Выступление Хрущева на XX съезде партии произвело огромное впечатление: он вскрыл основные причины всех ужасов, которые были пережиты, но без достаточной информации по-настоящему не осознаны. Это выступление положило конец закрытости советского общества. И начался период бурного накопления знаний. Открылось крохотное оконце в мир правды. Можно подивиться той огромной активности, напряженности и энтузиазму людей в процессе ненасытного постижения своей истории, своей литературы, поэзии, подивиться таланту своей нации. Сознание, столько лет лишенное информации, пыталось заполнить пустоту. Возник прецедент свободы слова. Между тем, процесс "освобождения", разумеется, и тогда шел подпольно, тайком от неусыпного ока КГБ. Запрет на свободную интеллектуальную работу продолжал существовать. Деятели культуры-ослушники жили под угрозой жесточайшей расправы. Существовал список литературных произведений, за чтение которых полагался громадный тюремный срок.

Фигура Хрущева в этом смысле может быть охарактеризована двояко: с одной стороны, он сделал очень важное дело — фактически нарушил закон о всеобщей обязательной лжи для всех граждан нашей несчастной страны. С другой стороны, нельзя забывать о политических целях, которыми он руководствовался. Он вовсе не собирался действительно освободить сознание народа. Наоборот, он грубо вмешивался в художественный процесс, навязывал всем свои произвольные эстетические критерии. Все помнят знаменитую беседу Хрущева с молодыми художниками на выставке в Манеже. Это было настоящее столкновение двух враждующих установок: желания художников работать свободно и желания работодателя превратить художника в раба. Борьба за свободу думать — самое серьезное в жизни. Периоду "оттепели" мы обязаны появлением настоящих больших художников во всех областях искусства. Без него не появились бы такие громадные таланты, как Илья Кабаков, Владимир Янкилевский, Генрих Сапгир, Геннадий Айги и многие другие.

Э.Р. — В том же 1956 году в музыкальной жизни произошло примечательное событие — учреждение музыкально-

го фестиваля "Варшавская осень", на котором наряду с польской музыкой звучала музыка и западных композиторов.

С.Г. — Да, "Варшавская осень" была тогда для нас очень важным источником знаний о музыкальной жизни мира. Многие наши композиторы ездили на этот фестиваль в качестве туристов, а иногда и участников. И, возвращаясь в Москву, привозили с собой не только впечатления, но и пластинки, магнитофонные записи, партитуры, книги. Всеми этими богатствами мы делились друг с другом. А в совместном слушании современной западной музыки возникали, быть может, важнейшие музыкальные контакты. Возникла симпатия, интерес к творчеству друг друга и даже дружба.

Э.Р. — 1956 год породил и траурные события: если оставить в стороне свежие музыкальные впечатления от варшавского фестиваля и перенестись в Будапешт, то мы обнаружим там факты кровавых и жестоких репрессий. Те печальные события хорошо известны, не будем пересказывать их сейчас. Хотел бы узнать Ваше мнение о возможности влияния будапештских событий на одно из произведений Шостаковича — его Одиннадцатую симфонию. В 1957-м отмечалась годовщина 40-летия Революции и 50-летия известного "кровавого воскресенья" в Петербурге. От Шостаковича ожидали торжественного произведения-посвящения, а в его Одиннадцатой симфонии с ясной очевидностью описывается кровопролитие, произошедшее в то далекое утро в Петербурге: выступление царской гвардии против безоружной толпы. В годы оттепели от Шостаковича ожидали сочинение, написанное более смелым языком, между тем, в Симфонии, наоборот, все средства выразительности традиционны, абсолютно тональны. В Симфонии ощущалось красноречивое высказывание, вплоть до смакования, почти что вроде провокации, но... против кого? Возможно ли, что между тем далеким "кровавым воскресеньем" и репрессиями в Будапеште протянута трагическая нить, что музыка Шостаковича устанавливает связь между двумя полюсами репрессий?

С.Г. — Такая интерпретация существует со времени создания Одиннадцатой симфонии; естественно, бытует также и мнение, эту интерпретацию отрицающее. У нас нет доказательств ни для первой, ни для второй версий. С моей точки зрения, любой художник, узнав о трагических будапештских событиях, не мог не почувствовать глубокого потрясения. И это потрясение, естественно, сказалось на том, что он сочи-

нял. Вполне возможно, что такой глубокий художник, как Шостакович, переживал венгерские события обобщенно — как неизбежную боль, как бессильное возмущение. Что же касается появившейся вдруг простоты музыкального языка, то речь идет о проблеме очень сложной. Видите ли, прямое сопоставление художественного языка и историко-политических событий не всегда корректно. Когда, например, Шостакович писал одну из своих самых сильных симфоний — Четвертую, — его общественная позиция протеста была сопоставима с протестующей позицией в области музыкального языка. Потом, как Вы знаете, положение вещей изменилось. Музыка Шостаковича подвергалась очень жестокой цензуре со стороны власти, вследствие чего протест сосредоточился в глубинах мысли музыканта. В Одиннадцатой симфонии только с одной, чисто внешней точки зрения может показаться, что язык очень простой, вплоть до слишком простого. Однако композитор, создавая такие произведения, вместе с тем продвигался вперед по пути, который всегда был у него крайне сложным. Простой музыкальный язык может содержать интуитивные прозрения, скажущиеся в будущем. В подобных случаях одна часть публики, более изысканная и требовательная, отдаляется от автора, считая его композитором конченным, исчерпавшимся, не представляющим интереса. Внутренне этот композитор все равно продолжает свой путь, у него точная цель, и чтобы достигнуть ее, вероятно, перед определенной чертой он должен проходить медленно, даже несколько отступая от прежде завоеванных позиций. Если Вы возьмете последний квартет Шостаковича, то увидите, что, несмотря на очень простой язык, это произведение необычайно глубокое.

Э.Р. — То, что Вы сказали о видимой простоте у Шостаковича, мне напомнило следующие факты: какое-то время назад в Париже бытовало мнение, будто музыка Равеля — пройденный этап, и все же он продолжал сочинять; о Бартоке говорили и продолжают говорить, что его последние произведения слишком просты, лишены остроты, следовательно, — рождены человеком хрупким и колеблющимся. Все это глупости одного ряда, и мне приятно знать, что Ваша точка зрения близка моей.

С.Г. — Да, я думаю, как и Вы. Видите ли, жизнь музыканта намного сложнее, чем люди думают. Требование быть радикальным иногда представляется важным, а иногда —

нет; вера в прогресс вовсе не должна ощущаться на каждой фазе созидательного процесса, в каждом фрагменте работы. Иногда для креативного ума важны совсем не радикализм и прогресс, но нечто скорее внутреннее и более сложное. Помню, как один из моих преподавателей фортепиано сказал однажды: "Всех слушай и никого не слушайся" (Леопольд Генрихович Лукомский). В этом смысле критика Шостаковича, Равеля, Бартока за недостаточный радикализм кажется мне не слишком проницательной. Она свидетельствует о сознании, которое фиксирует только верхний слой явлений.

Э.Р. — В 1958 году здесь, в Москве, проходил Второй съезд Союза композиторов. В своем первом решении съезд отменил приговоры, объявленные в 1948 году. Таким образом стали возрождаться произведения, запрещенные между 1948-м и 1953 годами. Каждый мог познакомиться с ранее не звучавшими или забытыми сочинениями Прокофьева и Шостаковича, следовательно, начался процесс, параллельный тому, что шел в литературе и изобразительном искусстве.

С.Г. — В то время мы были еще студентами и все же с огромным интересом следили за работой съезда. Получили возможность видеть композиторов, которые в тот момент переживали наиболее плодотворный период своей деятельности. Им было приблизительно по сорок лет, они принадлежали к поколению, которое много страдало и прожило в тени десятков лет.

Э.Р. — Назовите, пожалуйста, какие-нибудь имена.

С.Г. — Борис Чайковский, Карен Хачатурян, Борис Клузнер. Это композиторы серьезные и благородные, они много нового внесли в современную музыку и вскоре заняли в ней видные позиции. Однако через какое-то время они стали резко критически относиться к музыке нашего поколения.

Э.Р. — Что Вы можете сказать о Свиридове?

С.Г. — Георгий Свиридов был одним из учеников Шостаковича. Учитель на первых порах его очень поддерживал и опекал. Доверие оказалось возблагодарено: Свиридов показал, что обладает заметным талантом.

Э.Р. — Одна его работа — представленная в 1956 году "Поэма памяти Сергея Есенина" для тенора, смешанного хора и оркестра — имела заметный резонанс. Это произведение реабилитировало великого поэта, приговоренного сталинизмом, в нем воссоздавались картины жизни старой рос-

сийской деревни. Нужно сказать, что аргументы такого рода в 1956 году были кстати.

С.Г. — Хорошо помню позитивное впечатление, которое у меня возникло от кантаты. Все увидели ясно: это — само-бытный талант.

Э.Р. — Потом что-то изменилось, не так ли?

С.Г. — С моей точки зрения, да, но, возможно, существуют другие мнения. По-моему, последующему развитию дарования препятствовал его характер. Даже хорошие качества со временем могут смениться на противоположные. Чувствительность Свиридова к духу деревенской жизни старой Руси — путь совершенно благородный, но потом эта линия преобразовалась в суровую и жесткую позицию по отношению к другим направлениям в музыке.

Э.Р. — А Борис Тищенко?

С.Г. — Борис Тищенко тоже был учеником Шостаковича. Это — блестящий талант. Даже в начале карьеры его считали звездой первой величины. Но, кроме таланта, он обладает очень большой чуткостью к социальным проблемам жизни. Уже в те мрачные годы Тищенко сочинил музыку на "Реквием" Анны Ахматовой. Тогда "Реквием" входил в список абсолютно запрещенной литературы. Если бы милиция нашла у кого-нибудь на квартире его текст, владелец закончил бы свою жизнь в тюрьме.

Э.Р. — "Реквием" Анны Ахматовой был опубликован в итальянском переводе в начале 60-х годов, и хотя я читал его довольно давно, во мне до сих пор живо волнующее воспоминание об этом необыкновенном шедевре, где боль самого большого разочарования будто бы ждет музыкального продолжения. Когда Тищенко приступил к работе над музыкальной интерпретацией этих стихов?

С.Г. — Не помню точно, приблизительно в 60-е годы. Потом партитура долго лежала в столе. Возможность исполнить представилась много позже. Несколько лет назад я слышала это сочинение здесь, в Москве. Впечатление осталось очень глубокое.

Э.Р. — Мы вспомнили о Волконском и об учреждении Московского камерного оркестра, но забыли о том, что Волконский, дабы реанимировать исполнение старинной полифонии, создал также ансамбль "Мадригал". Знаю, что неклассическая музыка при Сталине запрещалась. Как реагировали на этот запрет в консерваториях? Мне кажется совер-

исенно невозможным, чтобы даже там нельзя было изучать старинную музыку.

С.Г. — Утверждать, что Сталин запрещал старинную музыку, я думаю, преувеличение. На самом деле мы все довольно тщательно изучали музыку добаховского периода. Но познание "Мадригала" открывало нам творчество еще более раннего времени.

Э.Р. — В связи с разговором о старинной полифонии мне хотелось бы полюбопытствовать: знакомы ли Вы с сочинениями Ивана Грозного?

С.Г. — Да, это загадочный феномен. Известно, что Иван Грозный был энтузиастом древнерусского пения, называемого "демественным". Когда ученые подошли к загадке демественного многоголосия, они заметили, что оно абсолютно диссонантно, с параллельными секундами, квартами, квинтами. Звучание очень суровое.

Э.Р. — Я слышал диски с музыкой Ивана Грозного в исполнении английского ансамбля полифонической музыки. Мне кажется, царь обладал значительным музыкальным талантом. Один его антифон поразил своей простотой, нежностью, каким-то чувством невинности, что было для меня сюрпризом, поскольку я знал имя автора. Эта музыка хорошо известна или обнаружена недавно?

С.Г. — Музыка времен Ивана Грозного — тоже открытие 60-х годов, прежде ее существование игнорировалось. Сейчас появился огромный интерес к старинной музыке; часто ею занимаются композиторы из числа самых радикальных.

Э.Р. — Жаль, что Сталин не знал о том, что Иван Грозный писал музыку; вероятно, ему было бы приятно услышать про это?

С.Г. — Ну да, возможно, и он сам написал бы музыку нежную и невинную!

Э.Р. — В связи с 1962 годом мы вспомнили турне Страшинского. Тот же год примечателен и другими важными событиями, которые определяли музыкальную жизнь. Состоялось первое исполнение "Катерины Измайловой" и Тринадцатой симфонии Шостаковича по пяти стихотворениям Евушенко, первое исполнение оратории "Иван Грозный" Прокофьева. В 1962 году состоялся Третий съезд композиторов.

С.Г. — Я присутствовала на всех этих исполнениях. "Катерину Измайлову" я знала уже раньше, по первой версии. Очень любила эту музыку. Тринадцатую симфонию Шоста-

ковича мы все приняли с энтузиазмом. Это не только выдающееся музыкальное явление, но и громадный, я бы сказала, отважный поступок автора в плане социальном: стук идей, которые носились в воздухе.

Э.Р. — Только два года спустя, в 1964 году, в Москве произошло другое крупное событие: приехал Пьер Булез, который с оркестром Би-Би-Си исполнил произведения Шёнберга, Веберна и свой "Отблеск".

С.Г. — Это было одно из важнейших событий для многих русских музыкантов, также и для меня; именно тогда появилось ощущение, что и нам можно выйти из тени и принять участие во всеобщем процессе музыкальной эволюции. Союз композиторов организовал официальные встречи. Но присутствовать на них мог ограниченный круг людей — только композиторы, близкие к правлению Союза. Мне вспоминается один очень смешной эпизод, происшедший перед входом в зал, где должна была состояться встреча с Булезом. Эдисон Денисов, приглашенный Булезом на эту встречу, пытался войти в зал. Его не пропускали. Тогда подошел Булез и стал буквально тянуть Денисова в помещение. Служебная охрана, однако же, выталкивала его вон.

Э.Р. — И чем это кончилось?

С.Г. — Победил Булез, таким образом Денисов смог присутствовать на встрече.

Э.Р. — Вам удалось тогда познакомиться с Булезом?

С.Г. — Нет. Я была слишком стеснительна.

Э.Р. — Но на концерт хотя бы Вы попали?

С.Г. — Да.

Э.Р. — В 1962 году состоялся Третий съезд композиторов. Какие вопросы там обсуждались?

С.Г. — Честно говоря, не помню: не было большой разницы между одним и другим съездом. Кроме того, в те годы меня целиком занимали свои творческие проблемы.

Э.Р. — Общественный климат 60-х годов — важных открытий и свежей информации — во всяком случае дал свои результаты: некоторые композиторы начали применять серийную технику. Например, Арво Пярт в 1961 году написал ораторию "Путь мира" — произведение, ориентированное на серийность. Где жил Пярт в те годы? Не думаю, что в Москве.

С.Г. — Он был в Эстонии.

Э.Р. — Потом в 1963 году появились "Perpetuum mobile", Первая симфония и другие сочинения, в которых Пярт при-



менил серийную технику. Знаете ли Вы эти произведения? Что Вы о них думаете?

С.Г. — По-моему, Арво Пярт — одна из наиболее сильных индивидуальностей среди современных композиторов. Он всегда был отличным знатоком духовных проблем своего времени, человеком радикальным и глубоким, не способным ни на какие компромиссы. В определенный момент Пярт почувствовал, что между его техникой и духом времени образовался разлом, и тогда он прекратил писать музыку, уехал в деревню и сосредоточенно углубился в себя, в свои мысли, в свое слышание. Через некоторое время он сочинил "Tabula Rasa" — произведение, с которого начался новый период в его творческой жизни. Пример абсолютной бескомпромиссности и бесстрашия духа.

Э.Р. — Рассказывая об Арво Пярте, Вы уже ответили на вопросы, которые я хотел задать. Все же кое-что добавлю, на мой взгляд, интересное. Пярт оставил серийную технику потому, что она не отвечала его духовным требованиям. В его музыкальном сознании действительно произошли радикальные изменения, коль скоро он обратился к письму минималистскому и репетитивному. Это направление — одно из распространенных в сегодняшней американской музыке — представлено в творчестве таких композиторов, как Филипп Гласс и Джон Адамс. Очень любопытно констатировать применение минималистского языка музыкантами из Эстонии и Калифорнии. Духовное расстояние велико, но внешне — язык тот же самый. Тогда, когда Арво Пярт писал "Tabula Rasa", он скорее всего не знал того, что делали американские коллеги. Следовательно, можно прийти к одному и тому же решению, исходя из условий, очень далеких друг от друга.

С.Г. — Я думаю, что корни того явления, которое мы условно называем минимализмом, находятся где-то глубоко внутри самого звукового материала конца XX века.

Звуковая материя современного музыкального мира стала невероятно богатой, многообразной и сложной. Мы называем ее сонористической. Связи между множеством элементов такой сонористики настолько сложны и текучи, что их невозможно охватить сознанием, если находишься на горизонтальной линии, по которой "движется" развивающийся сюжет музыкального произведения.

Музыкальный язык достигает большего разнообразия и большего богатства.

В какой-то момент сознание доходит до некоего предела, за которым наступает слом: накопленное богатство должно пережить период бедности, напряжение — период статики, остановки. Мы застываем, сосредоточив свое внимание на одном-единственном звучании. Но именно эта остановка дает возможность углубиться во внутреннее пространство звучания, пережить сложность и многообразие внутри него. Горизонтальная линия нашего опыта становится вертикалью, которая в принципе может быть прочувствована и как проникновение в темные миры нашего подсознания, нашей души.

Арво Пярт, один из наиболее чутких художников, ощутил потребность в новой звуковой ситуации и дал на нее свой ответ. Другие композиторы того же направления предложили свои решения.

Э.Р. — Я согласен, что в рамках одной техники можно написать совершенно непохожие сочинения. На мой взгляд, Филипп Гласс и Джон Адамс — очень разные композиторы. Кстати, интересно, что второй из них в последнее время оставил минималистскую технику.

А сейчас хотелось бы вернуться к тому времени, когда в Советском Союзе рождались сериальные произведения. В 1964 году появилось "Солнце инков" Денисова для сопрано и одиннадцати инструментов — сочинение, ставшее классикой советской сериальной музыки. Как по-Вашему, Денисов вполне сознательно обратился к сериальности? Я спрашиваю Вас об этом потому, что, на мой взгляд, наиболее идентична темпераменту Денисова лирическая тема, что доказывает, например, большой цикл песен "На снежном костре" на стихи Блока. Мне кажется поэтому, что существует определенное противоречие между сериальностью и лирикой у этого композитора.

С.Г. — По-Вашему, лиризм противоречит серийной технике?

Э.Р. — Не обязательно. Вот, например, лирик Берг достигает в своем обращении с додекафонной темой восхитительной гибкости околотонового звучания, а Веберн приходит к лиризму благодаря миниатюризации, которая связывает его напрямую с духовным миром Шуберта.

С.Г. — У меня сложилось впечатление, что для художественного сознания Денисова додекафонная система была естественной. Чтобы лучше объяснить, надо представить в целом, что такое додекафонная система. Она оказалась привле-

кательной для многих и многих композиторов нашего века. Попробуем понять основы этой привлекательности. Музыкальная теория объясняла нам, что додекафония — результат эволюции музыкального языка. Но чем же система, базирующаяся на равноценности звуков, предпочтительнее системы, организованной иерархически? Я думаю, что причина та же самая — в требованиях и нуждах самого звукового материала, который как бы переживает драму своего существования, драму своей эволюции. Он испытывает какую-то боль, а композиторы пытаются снять ее, сочиняя свою музыку.

Додекафонная техника, родившаяся как ответ на боль атонального звукового материала, выравнивает поверхность, для того чтобы подготовить сонорные свойства будущего состояния музыки. Шёнберг говорил, например, о возможности воспринимать двенадцатизвуковую серию как один звук. Это, по существу, предвидение будущего превращения горизонтали в вертикаль: переживание развивающейся фабулы по горизонтали звукового времени сменяется переживанием свойств самого звучания, его глубины. Пребывание души в духе суть "вертикальное время".

В году есть время сеять, время собирать урожай, а также время готовить землю, когда ее рыхлят и выравнивают. Земля становится как бы раствором, где потом родится плод. В этом процессе подготовки следующей звуковой ситуации могут участвовать художники самых разных темпераментов и душевных свойств.

Эдисон Денисов с его великолепным чутьем материала, с его тонкостью и лиризмом живет в этой ситуации выровненной поверхности очень естественно. Он находит истину в самом материале. Я бы назвала такой тип сознания классицистским. В отличие, например, от Шнитке, который истину находит не в звуковой ткани, а в связях между отдельными звуковыми комплексами, то есть как бы вне материала. У него — типично постклассицистское сознание.

Э.Р. — Шнитке — как раз тот композитор, который может нас вернуть к хронике советской музыки 60-х годов. В 1965 году он написал "Три стихотворения Марины Цветаевой" для меццо-сопрано и фортепианные "Вариации на один аккорд". Если использовать Ваш же образ, то Шнитке относится к той категории композиторов, которые должны "обрабатывать землю"; в этом процессе участвовали и Вы, написав в том же 1965 году Пять этюдов для арфы, контрабаса и

ударных инструментов. Альфреда Шнитке по языку и культуре можно назвать поволжским немцем (надо учесть и период учебы в Вене). Немецкие корни в нем очень сильны, и, несмотря на это, русские аспекты его индивидуальности достаточно явные. Мне кажется, что симбиоз темперамента и культуры особенно очевиден в таком его произведении, как кантата "История доктора Иоганна Фауста". Здесь Шнитке сумел погрузиться в германский миф о Фаусте с пониманием необыкновенным; в его музыке слышны взрывы первозданной силы, порой даже русского народного примитива. Мне кажется неизбежным, что германская половина души приобщила его к венской и додекафонной культуре. Вместе с тем совершенно естественно, что в начале его карьеры оказались "Три стихотворения Марины Цветаевой" — поэтессы, которая также обладала двумя душами — русской и немецкой.

С.Г. — Мое мнение совпадает с Вашим. Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации — две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался еще один вид энергии — еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности. Три стороны индивидуальности Шнитке присутствуют в лучших его сочинениях.

Э.Р. — Теперь в нашей музыкальной хронике наступила Ваша очередь. И все же сначала хотелось бы поговорить немного о двух композиторах прошлого, уже упомянутых нами, которые, мне кажется, оказали заметное влияние на Вашу музыкальную мысль и Вашу технику. Во-первых, Барток. Сколько раз, просматривая Ваши партитуры, я замечал, что они содержат упорное повторение одного звука, оживляемое ритмически и динамически, — как бы поиск разной артикуляции одной неподвижной материи. Именно такой прием динамизированного повторения звука, поддерживающий напряжение, аккумулирующий энергию звучания в процессе становления формы, очень часто встречается в музыке Бартока.

С.Г. — Я не знаю другой такой личности, которая, может быть даже неосознанно, повлияла на композиторов XX века настолько сильно, сколь довелось Бартоку. Первое время я не отдавала себе отчета, в чем причина притягательности его музыки. Сейчас осознала: в его отношении к пропорциям золотого сечения.

Э.Р. — Глиссандо у струнных — вот еще один прием Бартока, который я нахожу в Ваших сочинениях. Думаю, глиссандо у Бартока, особенно в квартетах, имеют глубокий смысл: представляют собой как бы стирание формы, вычеркивание всех промежутков от одной точки до другой, от одной высоты до следующей. В партитуре Вашей Симфонии "Слышу... Умолкло..." часто появляются моменты, где глиссандо струнных предстают будто скрытые мелодии, — "онемевшие", судя по названию произведения.

С.Г. — Это рассуждение очень интересно. Часто тот, кто пишет музыку, не отдает себе отчета в значении определенных деталей, которые могут быть обнаружены внешним наблюдателем.

Э.Р. — Вы мне сказали, что Вас особенно привлекает пропорциональность музыки Бартока. Почему Вы находите столь интересным применение пропорций золотого сечения?

С.Г. — Этот тип пропорций Барток использовал и в интервальной, и в ритмической структуре произведений. Меня особенно интересует ритмика. При использовании чисел в интервальной структуре в качестве единицы отсчета берется полутон. Например, интервал *до — ми-бемоль* содержит 3 полутона, интервал *соль — до* — 5. Отношение между числами 3 и 5 есть золотое сечение. Интервал *соль — ми-бемоль* включает 8 полутонов. Числа, обозначающие эти интервалы, входят в ряд чисел Фибоначчи. Однако на этот счет у меня есть некоторые сомнения: интервалы, которыми мы оперируем, функционируют в равномерно-темперированной системе, которая, как Вы знаете, — система искусственная. А ряд чисел Фибоначчи относится к системе "природной", "естественной". Более обоснованным мне кажется использование ряда Фибоначчи в ритмике, поскольку ритм связан с естественностью нашего дыхания. Когда я рассматривала ритмическую артикуляцию в сочинениях Бартока, то не переставала удивляться: с каким же блеском ему удается пользоваться пропорциями золотого сечения! То же самое делали и другие композиторы. Например Дебюсси, и с результатами, которым можно подивиться.

Э.Р. — Вы сказали, что ритмика произведений Бартока, основывающаяся на пропорциях золотого сечения, как бы продолжает естественное человеческое дыхание. Позвольте мне привести один пример: в "Музыке для струнных, ударных и челесты" первая часть занимает 89 тактов. 89 — число

лепестков у подсолнечника, расположенных венчиком, цветка, между прочим, любимого Бартоком. 89 тактов фуги делятся на два раздела в 55 и 34 такта, на два временных отрезка, которые находятся между собой в отношении золотой пропорции. Первый раздел дает нам полное развертывание голосов фуги: от начального одноголосия через последующие вступления в квинту и кварту, раскрывающиеся подобно вееру с тем, чтобы потом опять прийти к унисону. Второй раздел в 34 такта предлагает аналогичный порядок. Вот сочинение традиционно строгое, построенное в виде фуги, ароматное и сияющее, как цветок, в совершенстве своих пропорций — не статических, а динамических. Такой тип симметрии, восходящий к золотой пропорции, был изучен еще древнегреческими философами и применялся в искусстве бесчисленное множество раз. Платон изложил свою теорию о нем в "Тимее". Как Вы думаете, может ли художник использовать в своих произведениях этот тип симметрии, не зная о его существовании?

С.Г. — Думаю, что, углубленно изучив фуги Баха, мы сможем утвердительно ответить на данный вопрос. Но, впрочем, это не имеет такого уж большого значения, потому что дыхание природы в произведениях рук человеческих присутствует всегда.

Э.Р. — Хотел бы обсудить эту проблему в более широкой перспективе. Фундаментальная характеристика золотой пропорции — динамизм, который создает сама жизнь. Если взять другой тип пропорций — деление предмета на две одинаковые части, — то возникнет статическая симметрия: она встречается в неорганическом мире, в кристаллах, а не в живых формах. Есть, следовательно, заметное различие между двумя типами симметрии. Статическая симметрия, изобретенная цивилизацией барокко, тяготеет к замкнутым системам и неподвижным формам. Для нее осознание смерти значит гораздо больше, чем осознание жизни или желание каким-нибудь образом очиститься. Динамическая симметрия, базирующаяся на принципе золотого сечения, оказывается наиболее плодотворной и жизненной. Если рассматривать в этой перспективе музыку композиторов венской школы, то мы столкнемся с симметрией статического, а не динамического типа. И это, по-моему, причина, из-за которой идеология двенадцатитоновости вызвала много иллюзий, привела к последующим шагам "тотальной сериализации" или же к

угопиям "Структур" и "Полифонии X" Булеза. Что Вы думаете об этой идеологии, которая двадцать лет мучила сознание западных музыкантов?

С.Г. — Думаю, что она была необходима. Развитие музыкального материала естественно подводило мышление к этому порогу. Такие периоды в истории нельзя ни игнорировать, ни возвращать их снова, их нужно перенести с сознанием необходимости, и мне кажется, что композиторам это удалось. Если окунуть себя в атмосферу музыкального мученичества тех лет, то обнаружатся и большие богатства.

Э.Р. — Второй композитор, о котором я хотел бы поговорить с Вами, — Скрябин. Не знаю, нравится ли он Вам, интересуется ли, но факт остается фактом: Вам свойственно философское восприятие звука, что соотносится с идеями Скрябина. Вы используете в своей музыке и микротоны, равно как и многие другие композиторы — Николай Рославец, Артур Лурье, Николай Обухов, Алоис Хаба, Эдгар Варез, Джачинто Шелси, Луиджи Ноно. Они — композиторы очень разные, однако их объединяет общая идея магического "созидания" звука. Эта идея или восточного происхождения, как у Луиджи Ноно, или мистериальная, как у Скрябина, Хабы и Шелси. Варез тоже говорил о мистически окрашенной философии звука. В эксцентрике упомянутых идей узнается более или менее полный отказ от великой западной традиции, считающейся слишком рациональной и слишком светской. С особым вниманием относились к звуку многие композиторы. У Дебюсси, Равеля, Бартока и других творцов звук, как живое существо, все время движется и дышит. Мне кажется, что Вы принадлежите к тому же типу композиторов: никогда не используете звук без осознания его "созидательности". Какое значение имели бы в противном случае все повторения одного и того же звука (очень часто *фа-диез* или *соль*)? Звук "дышит" благодаря гибкости динамики, благодаря артикуляции ритма, которую Вы обозначаете необыкновенно тонко.

С.Г. — По-моему, самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир — количество обертонов в звуке бесконечно. В высочайшем регистре они образуют все возможные микротоны. И,

конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл.

Внутренняя согласованность в соотношении обертонов звука изначальна. Между тем, живя внутри этого звучания, можно найти пути перехода из одного состояния в другое с помощью артикуляции и добиться тем самым преобразования акустического звучания в символ, иначе говоря, в сгусток смыслов. В этом отношении меня особенно привлекла идея перехода обычного, тривиального звука в звук-флажолет: густо и экспрессивно окрашенный основной тон превращается в обертон с помощью другого типа прикосновения.

Метафора этого перехода очень прозрачна и привлекательна: звук может быть по-земному экспрессивным, "слишком человеческим". Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть, даже сакральным.

Э.Р. — Что Вы имеете в виду, когда говорите о тривиальности звука?

С.Г. — Внутренне согласованный, экспрессивный звук, который освоен в обыденной музыкальной практике. К нему как бы привыкло сознание. Это усвоенное звучание становится со временем тривиальным — нашей человеческой обыденностью. И только связи, соотношения звуков дают нам новый, неожиданный смысл. Жить смыслом, возникающим из звуковых отношений, или жить звуком, его свойствами и процессами внутри него — две разные вещи. Говоря о переходе от экспрессивного тона к флажолетному, я подразумевала именно один звук, который, однако, обладает свойством, способностью взмывать вверх по вертикали — к небу, к духу.

Э.Р. — Я просмотрел каталог Ваших сочинений и увидел, что первое по хронологии восходит к 1956 году и называется "Фацелия" — вокально-симфонический цикл для сопрано и оркестра по поэме Михаила Пришвина. Шесть частей "Фацелии" были исполнены впервые в Москве в 1956 году. В то время, насколько я знаю, Вы еще учились в консерватории. Интересно, считаете ли Вы "Фацелию" сочинением ученическим? Если композитор включает в свой каталог юношеский опус, значит он считает его достойным в каком-либо отношении.

С.Г. — Мотив, которым я руководствовалась, включив в свой каталог написанное еще в студенческие годы сочине-



ние, скорее внешний: "Фацелия" — первая моя работа, исполненная в публичном концерте, прозвучавшая по радио и опубликованная. И, как бы то ни было, я привязана к этому циклу, потому что он содержит в эскизе идеи, которые я развивала в дальнейшем. Эта работа очень наивна, а данное свойство имеет для меня позитивное значение. В русском языке слово "наивность" очень близко к слову "наитие" — внутреннее, интуитивное видение. И в этом смысле стихи Пришвина действительно наивны. Они полны света, прозрачности и любви ко всему живому.

Э.Р. — Ориентировались ли Вы на какую-нибудь музыкальную модель, создавая это сочинение?

С.Г. — Нет, не помню. Вообще я люблю те состояния ума и души, когда все модели и образцы исчезают, как бы растворяются, создавая почву, из которой естественно что-то вырастает.

Э.Р. — Годом позже, в 1957-м, Вы написали Квинтет (струнный квартет и фортепиано) в четырех частях. Это довольно большое сочинение, длится около двадцати минут; оно было исполнено в Москве в 1958 году.

С.Г. — Квинтет я включила в свой каталог по тем же самым соображениям, что и "Фацелию", хотя и эта вещь не так близка моему сердцу.

Э.Р. — В Вашем каталоге можно заметить пустоту между 1957 годом и 1962-м — годом создания Чаконы для фортепиано.

С.Г. — Пустота между Квинтетом и Чаконой была заполнена сочинениями, не внесенными в каталог. Это Концерт для фортепиано с оркестром, Симфония в трех частях и некоторые чисто экспериментальные работы: пьесы для электронных инструментов, балет на темы албанского фольклора, балет "Бегущая по волнам". Над ними я работала с прилежанием, но, как я поняла позже, все это не было по-настоящему моим.

Э.Р. — Чакона 1962 года отразила Ваши истинные устремления?

С.Г. — Думаю, что нет. Когда меня спрашивают о времени моего рождения как композитора, отвечаю: 1965 год — Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных. Здесь я уже угадывала себя. Я — очень поздний, осенний плод.

Э.Р. — 1965 год — дата Вашего рождения, а Пять этюдов свидетельство о крещении, произведение, в котором применяется додекафонная техника, если я не ошибаюсь.

С.Г. — Мои отношения с серийной техникой складывались не так, как у других композиторов, в частности у Денисова и Шнитке. Они вошли в эту технику активным образом и в ее рамках прожили важный этап своей жизни. Я же вошла в додекафонию как исследователь, досконально изучив ее с тем усердием, с которым изучается любой другой исторический период. Я погрузилась в эту технику так же, как когда-то погружалась в стиль строгого письма XVI века, а потом в тональную технику.

Для меня додекафония была уже сложившейся традицией, совершенной и, пожалуй, завершенной. Поэтому сразу же я поставила перед собой задачу преодолеть традицию. Так что одни композиторы моего поколения в ней жили, а другие — преодолевали. Я была в числе последних.

Э.Р. — 1968. Год создания "Ночи в Мемфисе", произведения, в котором совершенно определенно преодолевается упомянутая Вами традиция. "Ночь в Мемфисе" — это кантата для меццо-сопрано, мужского хора и камерного оркестра на древнеегипетские тексты, переведенные Анной Ахматовой. Позвольте одну маленькую подробность: я не знал, что Анна Ахматова была специалистом по древним языкам, но, насколько помню, некоторое время она была замужем за Пуниным, известным филологом, который, вероятно, помогал ей с переводом. Я прослушал эту музыку, просмотрел партитуру, но так и не понял содержание поэтического текста. Мой грех. Полагаю, что смысл слов очень важен, особенно в партиях мужского хора, которые почти всегда проговариваются или выкрикиваются. Эти хоровые разделы мрачны, драматичны и, с моей точки зрения, довольно загадочны; более ясной мне представляется партия женского голоса, в которой я нахожу элементы сильные и оригинальные.

А теперь мне хотелось бы высказаться по поводу шестой части кантаты, ее вокальной артикуляции. Здесь женский голос в труднейшем регистре повторяет мелодическую формулу, которая напоминает мне какую-нибудь старинную литанию.

Я поделился с Вами своими скромными впечатлениями. Буду Вам признателен, если Вы расскажете историю создания кантаты.

С.Г. — Это сочинение мне очень дорого. Во-первых, мне близка и дорога египетская древность. Во-вторых, тексты, использованные в этой кантате, взяты из древних надгроб-

ных надписей. А такое интимное прикосновение к самому центру человеческого бытия — моменту смерти — представляется мне самым важным в жизни.

Э.Р. — Меня заинтересовал также один фрагмент пятой части кантаты. Эта часть начинается поочередным вступлением струнных. В развитие темы вовлекается весь оркестр и хор. И в этот момент партитурная запись становится довольно оригинальной: в ней появляются отрезки, "острова", обведенные рамкой, которые инструменталисты должны повторять и развивать. Эта манера записи появилась в шестидесятые годы и даже немного раньше и у других композиторов. У нас в Италии ею широко пользовался Бруно Мадерна. Хотелось бы знать, как Вы пришли к этому типу музыкальной графики, который по сути совпадает с тем, что называют "контролируемой алеаторикой"? Были Вы в 1968 году в курсе тех проблем, какими уже десяток лет занимались Булез, Штокхаузен и Мадерна?

С.Г. — Конечно, они носились в воздухе. Антиномия хаоса и порядка, явлений не систематизированных и имеющих определенную структуру, занимала тогда умы всех композиторов. Также и мы в СССР определенным образом участвовали в этом универсальном процессе, присоединялись к нему.

Э.Р. — Да, понимаю. Прошу прощения за настойчивость: были Вы в 1968 году знакомы с Фортепианной пьесой № 11 Штокхаузена?

С.Г. — Да.

Э.Р. — Между тем, разница очевидна. В пьесе Штокхаузена "острова" — это разъединенные частицы, которые дают возможность каждому исполнителю построить пьесу в своем порядке. Алеаторический процесс как бы открывает форму произведения. В Вашей же кантате форма ясно детерминирована; позволительно сказать, следовательно, что Вы уделили алеаторике столько же внимания, сколько внимания композитор обычно уделяет колебанию динамики.

С.Г. — Требования Булеза и Штокхаузена по отношению к музыкальной форме совершенно отличны от моих. У Штокхаузена идея формы предполагает тотальную организацию звуков. И как следствие — форма пытается разомкнуть этот круг. Для меня же, наоборот, очень важно достичь формы, которая ограничивает звуковое пространство.

Э.Р. — Я знаком с Вашим сочинением 1969 года — "Музыкальными игрушками". Речь идет о фортепианной сюите,

состоящей из четырнадцати маленьких пьес, написанных, как мне кажется, немного в духе альбома "Детям" Бартока.

С.Г. — Сюиту я написала для учеников музыкальных школ. Это — как бы те пьесы, о которых я мечтала в детстве.

Э.Р. — В 1969 году Вы написали еще одну кантату — "Рубайят" — для баритона и камерного оркестра на стихи Омара Хайяма, Хафиза и Хакани. Об этой работе, которую мне не удалось послушать, я не знаю ничего и даже не понимаю смысла названия.

С.Г. — "Рубайят" — множественное число от слова "рубай" — четверостишие. Это стихи, говорящие о самом важном для человека: о смысле жизни, о смерти, о Боге, о боли и... о сосредоточенности.

Э.Р. — В те же самые шестидесятые годы Ваши коллеги писали также музыку для кино и театра; я знаю, что Шнитке сочинил музыку к прекраснейшим фильмам Элема Климова, а Денисов работал в Театре на Таганке с Любимовым. Припоминаю, что и Вы в те годы писали музыку к кинофильмам.

С.Г. — Да, но мне не довелось сотрудничать с такими большими режиссерами. Получить работу в кино было нелегким делом, и только много позже я встретила режиссеров высшего класса. Сочинять музыку к фильмам — хороший способ заработать деньги на жизнь и в то же время сохранить свободу для настоящей композиторской работы. В противном случае мне пришлось бы преподавать или работать в издательстве. Я чувствовала, что для реализации моих композиторских задач мне нужно все мое время и максимальная сосредоточенность.

Э.Р. — Вы указали способы, которыми композитор мог обеспечить себя материально: преподавать, работать в музыкальном издательстве, писать музыку для кино и театра. Что еще Вам хотелось бы рассказать о жизни в шестидесятые годы тех, кто собирался быть композитором в Советском Союзе?

С.Г. — Наша система политики и экономики исключала присутствие меценатов. Между тем, поскольку без экономической поддержки художественная деятельность существовать не может, государству необходимо было взять на себя роль мецената и выделять дотации, хотя и очень скромные, которые распределялись через Министерство культуры. Практически это означало, что Министерство могло купить произведение композитора, то есть оплатить труд, затраченный на его создание. Однако... при соблюдении определен-

ного условия: произведение должно быть "идеологически выдержанным". Хорошо принимались в Министерстве сочинения, написанные по случаю съезда партии или посвященные годовщине революции, а их авторы жили безбедно. Насколько я знаю, композитор Кабалевский, например, никогда не испытывал материальных затруднений.

Те же композиторы, которые считали "идеологические условия" для себя неприемлемыми, должны были отказаться от поддержки государственного учреждения.

Не могу забыть одно высказывание Анатолия Фёдоровича Ушкарёва, в то время заведующего музыкальным отделом Министерства культуры РСФСР, человека, от которого зависела покупка музыки: "Мы покупаем произведения, прославляющие советский образ жизни". Четко сформулировано!

Э.Р. — Вы все время пользуетесь прошедшим временем. А сейчас все по-другому?

С.Г. — Да, то, о чем я говорила, относится к прошлому, сейчас ситуация изменилась. Государство больше не ставит перед собой задачу поддерживать искусство. У Министерства нет денег ни для кого.

Э.Р. — Сегодня многие российские композиторы публикуют свои произведения за границей; Вы тоже, насколько я знаю. Ваша музыка часто исполняется за рубежом. Получаете ли Вы авторский гонорар?

С.Г. — Да, но сейчас ситуация меняется каждый день. Все эти годы я получала извещения о моих гонорарах за выполнение заказа на сочинение музыки и за исполнение. Как я заметила, деньги за исполнение — очень маленькие. Но за выполнение заказа — довольно крупная сумма.

Самая же трудная задача — получить эти заработанные деньги в банке. Представьте себе, один банк на всю страну!?! Всю страну обслуживают две девушки. В результате очередь в банк такая большая, что невозможно получить причитающуюся тебе сумму. Ведь время еще дороже. Конечно же, государственное учреждение намеренно затрудняет выплату и потом, в конечном счете, отбирает у граждан их заработок. Кроме того, говорят, что недавно вышел новый закон, по которому государство собирается изымать у гражданина 60% положенной ему суммы, а из оставшихся 40% будет вычитать налоги со всей суммы.

Э.Р. — Разрешите мне привести конкретный пример. Представим себе, что за исполнение какого-либо сочинения в Италии Вам полагается тысяча долларов. С учетом 60%, которые сразу же забирает государство, Вам остается 400 долларов, из которых нужно платить налоги исходя из суммы в 1000 долларов. В конце концов, сколько же Вам остается?

С.Г. — Символическая сумма, почти ничего. Но нельзя сказать, как будет дальше, потому что ситуация меняется каждый день. Однако Вы не должны думать, что так обстоят дела только у композиторов.

Если кто-нибудь рискнет заняться какой-либо частной деятельностью, размер налогов составит 98% полученной прибыли, и его заработок снизится, следовательно, до 2%. Отсюда можно понять, почему мы находимся в таком страшном экономическом кризисе. В результате никто не заинтересован работать. Никто не хочет ни пахать, ни сеять, ни производить какую-либо продукцию. Земля, которая могла бы накормить весь мир, стала пустынной. Жадность государственной машины беспредельна.

Э.Р. — Картина, которую Вы обрисовали, отчаянна. Однако необходимо добавить некоторую информацию о положении композитора на Западе. Конечно, после того, как все налоги уплачены, ему останется намного больше, чем 2%. Проблема не в этом. Можно зарабатывать и сочинением музыки, но при условии, что Вы достаточно известны и находитесь в расцвете творческих сил. В большинстве случаев быть композитором настолько трудно, насколько возможно. Чтобы обеспечить себе нормальный уровень существования, нужно преподавать, дирижировать оркестром, играть на фортепиано или изобретать другую более регулярную деятельность. Во всех случаях жизнь композитора абсолютно ненадежна — будь то в Москве, Нью-Йорке, Париже, Милане, Вене или Берлине. Можно распродать свой талант, создавая музыку прославляющую режим, или чтобы просто иметь немного больше денег. Долгие годы я занимаюсь музыкой и должен Вам сказать, что видел в ней все "цвета": маленькие измены, отказы, компромиссы в угоду карьере, необразованность, но также и дух жертвенности. Прав был Чарлз Айвз, когда говорил, что музыка — слишком большая вещь и слишком чистая, чтобы идти ей навстречу с правилами обычной жизни. Поэтому он служил страховым агентом, рабо-

тал в отделе экономических исследований, в отделе кадров, а музыку писал в свободное время.

С.Г. — Ваши слова — чистая правда. Путь композитора, если он хочет подлинности в своей жизни и в своем искусстве, нигде не усеян розами.

Э.Р. — Наша хроника остановилась на 1969 годе, когда Вы написали кантату "Рубайят". Следуя Вашему каталогу, мы подходим к 1971 году, одному из самых активных в Вашей биографии, году создания "Поэмы-сказки" для симфонического оркестра, "Toccata troncata" для фортепиано, Первого струнного квартета и "Concordanza" для камерного оркестра. В то время Вы уже утвердились во многих своих исканиях. Прежде чем говорить о произведениях, мне хотелось бы попросить Вас рассказать об условиях Вашей жизни в начале 70-х годов.

С.Г. — Это был очень плодотворный период, но также и очень сложный для композиторов, потому что звуковой материал, который мы имели в своем распоряжении, в 70-е годы оставался еще загадкой. По сравнению с прошлым его границы расширились до неизмеримости: элементы фольклора близкого и далекого, инструменты старинные и современные, звуки конкретные и синтезированные, микротоны, новые техники в сочетании с традиционными, шумы всякого рода, записанные на пленке и трансформированные электроникой. Весь этот материал, чрезвычайно богатый и выразительный, очень сложный и даже, я бы сказала, агрессивный, грозит выйти из-под нашего контроля. Внутреннее строение сонористической материи настолько сложно и текуче, что не позволяет создать звуковую систему, соответствующую ее структуре. Но без звуковой системы невозможно достигнуть единства, единой палитры звуковых красок. А это и есть подлинная красота.

Могу Вам описать условия, в которых я занималась этими проблемами в Москве в 70-е годы. Предварительно я должна рассказать Вам о группе людей, приходивших в Скрыбинский музей, где размещалась лаборатория электронной музыки.

Э.Р. — Скрыбинский музей находится в квартире, в которой жил Скрыбин здесь, в Москве?

С.Г. — Да. Этот дом притягивал нас, молодых музыкантов, еще и до того, как там обосновалась лаборатория электронной музыки. Мы приходили туда послушать игру таких

пианистов, как Юдина, Нейгауз, Софроницкий. Там было место поэтических чтений Пастернака и Бальмонта. Скрябинский музей стал настоящим духовным центром, любимым всеми нами. Однажды в музее появилась фигура совсем неординарная — инженер, которого звали Евгений Мурзин, тип ученого-фанатика, бесконечно преданного своей идее. Уже с первой половины 40-х годов он начал работать над проектом музыкального синтезатора. При этом центром всей его жизни была музыка Скрябина. Свой синтезатор он назвал инициалами Скрябина — АНС. По принципу действия его синтезатор отличался от всех, созданных впоследствии.

Самая важная идея Мурзина — отказ от клавиатуры, от разделения октавы на двенадцать равных частей и, как следствие, создание звуковой непрерывности. Клавиатура заменена большой стеклянной пластиной, окрашенной в черный цвет. За этой пластиной, внизу, расположен фотоэлемент, превращающий любое освещенное пространство на стекле в звук. Следовательно, любой штрих на стекле, нанесенный композитором, превращается в звук. Сбоку по вертикали ходит каретка, при помощи которой можно наносить линии разной толщины. Отсюда — теоретическая возможность самому формировать звук любого тембра.

Правда, от теоретической возможности до практической — дистанция огромная. Тем не менее, этот синтезатор решающим образом повлиял на сознание музыкантов.

Сама возможность звукового континуума и деления октавы не на двенадцать, а на сколько угодно частей, дала плодотворнейший импульс такому музыканту, как Петр Мещанинов, для создания совершенно новой в музыкознании теории эволюции звуковой ткани.

Э.Р. — То, что Вы рассказали, подтверждает мои многолетние наблюдения и интуитивные ощущения. Я тоже испытываю настоящую страсть к музыке Скрябина. В ней меня прежде всего привлекает несомненная двойственность: Скрябин спиритуалистичен, мистичен и, одновременно, тяготеет к противоположному полюсу с его уважением к рациональной строгости и научным изысканиям. Открытия Скрябина в музыкальном языке и философии искусства вдохновили инженера Мурзина. Композиторы — авторы "микротоновой" и электронной музыки — тоже часто обращаются к эскизам Скрябина. Тот факт, что экспериментирование с музыкальной электроникой возникло в Москве в до-



ме Скрябина, приобретает символическое значение. Неплохо бы задуматься об этом всем, кто верит в предрассудок об изученности музыки Скрябина.

С.Г. — Вокруг Евгения Мурзина образовалась группа молодых композиторов, которые разделяли его увлечение Скрябиным. Это — Станислав Крейчи, Александр Немтин, Эдуард Артемьев. Александр Немтин особенно глубоко проник в мир Скрябина, он много лет своей жизни посвятил завершению "Мистерии" по эскизам композитора.

Э.Р. — Да, я знаком с работой Немтина, слышал ее запись на диске. А как Вы находите эту композицию?

С.Г. — Она мне кажется грандиозной: ведь "Мистерия" — дело всей его жизни.

Э.Р. — Немтин еще жив?

С.Г. — Да, ему около шестидесяти лет.

В начале 70-х годов студию начали посещать Шнитке, Денисов и я. Мы долго приноравливались к использованию АНС. Но нельзя сказать, что эта деятельность оказалась очень продуктивной. За один год нам каждому удалось создать лишь по одному сочинению. Шнитке написал произведение, в котором на основе обертоновой шкалы воспроизвел тончайшую и богатейшую сеть звуков. Денисов занялся тогда работой, вдохновленной пением птиц. Я же сочинила вещь под названием "Vivente — non vivente" ("Живое — неживое"), где "сюжет" основан на противопоставлении звучаний естественного происхождения звучаниям, синтезированным искусственно. Так плач, вздох, крик, смех, колокольный звон возникают из естественного источника, но затем постепенно трансформируются в звучание искусственное. Например, каскады человеческого смеха внезапно модулируют в ужасный механический смех машины. А хоровое пение машины время от времени становится живыми человеческими голосами.

Э.Р. — Когда вы все работали над этими сочинениями, были Вы знакомы с "Песнью юношей в пещи огненной" Штокхаузена? Служило ли Вам оно в какой-то мере отправной точкой?

С.Г. — В определенном смысле — да. "Песнь юношей..." Штокхаузена как факт реальный доказывала, что проекты такого рода осуществимы. Однако мы и он оперировали разными инструментами, отсюда — различны и технические возможности.

Э.Р. — Электронная студия, которую инженер Мурзин разместил в музее Скрябина, была единственной во всем Советском Союзе?

С.Г. — Думаю, что да. Я никогда не слышала о существовании чего-либо подобного в других городах. Да и здесь заслуга практически в личной инициативе, в личном энтузиазме основателей студии. Помню, что Мещанинов часто ходил к Хренникову с просьбами о поддержке, но тот не проявлял никакого интереса, и финансовая помощь так за все время и не была оказана. В конце концов студия закрылась, и каждый пошел своей дорогой.

Э.Р. — Теперь мы можем вернуться к музыке, которую Вы писали в 70-е годы. В 1971-м Вы сочинили свой Первый струнный квартет, значительное для Вашего творчества произведение. Однако первое исполнение Квартета состоялось только в 1979 году в Колонном зале. Разве не было какой-нибудь возможности исполнить его раньше?

С.Г. — Тот период запомнился мне как слишком сложный в отношении исполнений. С 1970 по 1980 годы мне с трудом удавалось организовать исполнение своих сочинений даже в небольшом зале Дома композиторов. Правда, некоторые исполнители интересовались моей музыкой, пытались включить ее в программы своих концертов, но почти всегда без успеха. Ответственные за организацию концертов просто вычеркивали мои произведения из программ. Помню, что Мещанинов упорно добивался исполнения произведений Шнитке, Денисова и моих, но кончалось все отказами.

Э.Р. — Вы только что сказали, что Ваше имя, наряду со Шнитке и Денисовым, было в черном списке, но чья же тогда музыка исполнялась в 70-е годы?

С.Г. — Бориса Чайковского, Родиона Щедрина, Алексея Николаева, Георгия Свиридова, Александра Холминова. Все они отличные профессионалы, но их музыка составляла лишь одно стилевое направление среди множества других.

Э.Р. — Упомянутые Вами композиторы умели вписаться в существующую политическую систему. Следовательно, в противоположность Вам, имели привилегии на исполнение. Возникло ли между Вами нечто вроде соперничества?

С.Г. — Речь идет не о соперничестве. Скорее — о феномене свободы. Нас отторгали не за нашу музыку, а потому, что мы хотели оставаться свободными. Тот факт, что мы не желали быть послушными, закрывал перед нами все двери.

Э.Р. — Это значит, что они сумели "униформироваться"?

С.Г. — Нет, просто их произведения были не всегда искренни.

Э.Р. — Тогда все обстояло именно так, как я сказал: они стремились получить признание со стороны официальных кругов, в то время как Вы такой путь отвергли.

С.Г. — Попытка духовно освободиться в то десятилетие обрекалась на неудачу с самого начала. Между тем я точно знаю: невозможно стать подлинным художником, не будучи свободным.

Чтобы был красивый звук у пианиста или скрипача, у него должны быть абсолютно свободными руки. Это — их дыхание. У художника должна быть свободной душа.

Э.Р. — Вы не выступали ни с какими формальными декларациями — изъявлениями согласия по отношению к официальной идеологии.

С.Г. — Именно. Из-за этого я встречала сплошные трудности с моим Первым квартетом. Бесполезно было разговаривать в официальных инстанциях об его исполнении: все двери оставались для меня закрытыми.

Э.Р. — Не назовете ли еще пару имен из списка композиторов, которые имели привилегии и часто исполнялись.

С.Г. — Кабалевский, Хачатурян...

Э.Р. — Разрешите сделать сейчас паузу. Я позволю себе коротко прокомментировать то, что Вы рассказали — сравнить Ваше творчество 60-х и 70-х годов.

60-е годы были для Вас еще частично годами учебы, но, кроме того, и временем, отмеченным необычайно важными событиями: среди них, например, приезд Стравинского в Советский Союз, знакомство с последними симфониями Шостаковича и с произведениями других композиторов, запрещавшихся в прежние годы. В целом, причин для восторга достаточно много. Вы находились еще в фазе своего творческого формирования. Известно, насколько этот период жизни благоприятен для надежд. В конце 60-х годов Вашему перу принадлежали такие значительные работы, как "Ночь в Мемфисе". Мне кажется поэтому, что весы 60-х годов показывали Вам очень удачный баланс. Но положение совершенно изменилось в последующее десятилетие. В начале 70-х годов Вы уже закончили свое образование, у Вас состоялись ободряющие дебюты и Вы испытывали большое желание показаться на музыкальной сцене, ибо было что сказать и что

выразить. Но официальная атмосфера сложилась полностью безразличная и даже враждебная, из-за чего нарушаются Ваши планы. Вы не можете выразить то, что хотите. Нет сомнения, что для Вас, для Шнитке и для Денисова 70-е годы запомнились как грустные и трудные; в таких условиях искусство выбирает путь напряжения, нарушая внутреннее равновесие. О Вас, о Вашей музыке и о Ваших страданиях мне рассказал однажды Луиджи Ноно после своей поездки в Берлин в 1986 году, на следующий день после исполнения Вашей Симфонии "Слышу... Умолкло...", вызвавшей необыкновенный восторг. Ноно отзывался о Вас и о Вашей музыке с огромным пылом. Стоит сравнить его слова с тем, о чем Вы сейчас говорили — ценное свидетельство для читателей этой книги.

Итак, вернемся в то темное десятилетие и к произведениям, которые Вы и другие композиторы писали, словно имели дело с секретной работой, практически без надежд. В этой атмосфере Вы создали Первый струнный квартет, датированный 1971 годом. Должен сказать, что никакой другой жанр не кажется мне более подходящим для концентрации в себе мира внутренних размышлений. Я это говорю, думая о великих мастерах квартета — о Бетховене, Бартоке, Шостаковиче, Картере. Мне кажется, что эзотерический элемент в квартете заключен в самой компактности его текста. Эзотеричность, знания и дисциплина — вот, как мне думается, те добродетели, которыми должен вооружиться музыкант, если он хочет написать квартет. Именно их я нахожу в Вашем Первом квартете. Расскажите, пожалуйста, об истории его создания.

С.Г. — Я также думаю, что квартет — это жанр, позволяющий композитору погрузиться в проблемы наиболее серьезные и тонкие. Нужно, следовательно, принять на себя полную личную ответственность, приступая к столь эзотерическому делу. Мои опыты с нетрадиционными составами инструментов, работа над тембром и артикуляцией, эксперименты, которые я проводила в электронной студии, и, конечно, более всего — беседы с Мещаниновым постепенно подвели к определенной критической точке. В беседах с Петром Мещаниновым все время всплывал вопрос о новом музыкальном материале. Он считал, что двенадцать звуков темперированной системы создают слишком жесткие рамки, не оставляющие свободного, незанятого пространства, того

пространства, которое соответствовало бы, так сказать, подсознательной, лунной половине живого организма. Но именно эта подсознательная половина звукового состава дает сочинителю возможность с помощью сильно действующих средств — необычных интервалов — формировать лицо произведения.

Мещанинов видел выход из этого положения в расширении звукового состава, в темперации, которая делит октаву на большее, чем двенадцать звуков число. А это возможно только с помощью электроники. Но в таком случае решение проблемы переносилось в далекое будущее. Мы, однако, живем сейчас и не в состоянии ждать: музыку мы должны сочинять уже сегодня. И я решила искать выход за пределами звуковысотности, обнаружить для формирования вещи какой-то другой аспект музыкального языка..

Мой Первый струнный квартет — одна из попыток найти ответ. И каждое из последующих сочинений было пробой пера в решении той же задачи. В основе Первого квартета — идея дезинтеграции, разъединения. Надо сказать, что в ней есть некоторый пессимизм, метафора невозможности быть вместе, невозможности понять ближнего, метафора тотальной глухоты людей (сама жизнь в эти годы была такой темной, такой грустной и безнадежной...). Сочинение исходит из одного звука, из общей точки. Но постепенно разные аспекты музыкального материала — ритмические и мелодические последования, типы артикуляции, динамики — приходят к противоречию друг с другом. Это разрушение звукового материала подчеркивается также и наглядно. Вначале четыре инструменталиста находятся в центре эстрады, компактно собранные вместе; затем музыкальные события толкают их на прогрессирующее отдаление друг от друга по направлению к четырем углам эстрады, где каждый участник концентрируется только на собственной игре и уже совершенно не слышит других. Полная изоляция вплоть до сумасшествия.

Э.Р. — Ваши слова заставляют меня вспомнить квартеты Эллиота Картера, в особенности Третий, где четыре музыканта играют с разными указаниями метронома, следуя метрическим сменам огромной сложности. Чтобы правильно исполнить свои партии, они вынуждены быть полностью независимыми, уметь играть, не слушая друг друга. Метрические модуляции, не совпадающие в квартете Картера со сменами

звуковысотных уровней у разных исполнителей, составляют точную метафору человеческих взаимоотношений. Чувства и состояния души какой-либо пары или группы лиц особенно сложны в унисоне; наиболее часто они становятся единым смыслом музыки, который коренится именно в условиях человеческих взаимоотношений. Картер намекает, однако, на один тип универсальности, в то время как Ваш Первый квартет обращается к исторической ситуации, которую Вы, в сущности, пережили в 60-е годы.

В 1971 году Вы написали и другую работу — "Concordanza" ("Согласие") для инструментального ансамбля.

С.Г. — Да. В этом сочинении все созвучия представляются мне как консонирующие.

Э.Р. — В середине вещи есть эпизод, где скрипка и контрабас играют вместе, долго выдерживая консонансные созвучия, и есть совсем противоположный момент, где бонги и другие ударные образуют волну материальной звучности как бы поверх инструментов с определенной высотой звука. Соотношения такого типа нашли отражение в партитуре — детали записи имеют здесь особое значение. Есть, например, пассажи, в которых гобой и валторна исполняют глиссандо звуки, немного даже носовые. И все это вы считаете консонансами?

С.Г. — Да, это так. "Concordanza" — одно из первых сочинений, которое мне было заказано. Заказчик — инструментальный ансамбль из Праги под руководством композитора Марека Копелента. Позже я и Копелент стали друзьями; я провела две недели в его доме в Праге, где познакомилась с Паулем-Хайнцем Дитрихом, композитором из Восточной Германии. В результате этой дружбы родилось наше коллективное сочинение "Laudatio pacis" — оратория для солистов, двух хоров и оркестра на стихи Яна Амоса Коменского.

Э.Р. — 1972 годом датируется важное для Вас сочинение "Ступени", в котором хор декламирует стихи. Что означает название?

С.Г. — Вещь как бы имеет форму лестницы из семи ступеней, направленную вниз, к низкому регистру. В конце каждого эпизода — остановка, момент статики, помогающий проследить регистровый спуск. Осуществляется также последовательное расширение звукового спектра вплоть до достижения темного и широкого звучания, в котором партии не

дифференцированы, хаотичны; это — шепот человеческих голосов.

Э.Р. — В тот же самый год Вы написали "Detto-II" для виолончели соло, квинтета духовых, двух ударников, челесты и струнного квартета. Я прочел где-то, что Ваш замысел связан с размышлениями над ритмом поэзии, над соотношением рифмующихся и нерифмующихся структур.

С.Г. — Скорее это было желание осуществить нерифмованную кантилену. "Detto" означает "сказано". Рифмы, по моему, придают форме внешний блеск, внешний музыкальный смысл, чего я вовсе не хотела. Настоящее же мое намерение — проникнуть в глубь звука, чтобы мысленно жить внутри его микроскопических пространств. Вот почему я выбрала в качестве солирующего инструмента виолончель. Именно она способна звучать во внутривроматическом пространстве с огромной выразительной силой. Начиная с микроинтервалов, звуковое поле расширяется, и рождаются интервалы все более широкие. В репризе происходит обратный процесс.

Э.Р. — Я заметил эту идею возвращения, но реализуемую уже в других условиях, которые мог бы определить как возвышение. В начале произведения виолончель продвигается только *pianissimo*, медленными долгими звуками, которые обрисовывают шкалу микрохроматических интервалов, но также и движутся широкими скачками на октаву и более. У солиста усиливается желание "петь", однако, как Вы говорили, в цифре 9 партитуры происходит перелом, выражающийся в неожиданном тремоло струнных и почти неуловимом звучании челесты, что, по моему, является символом другого состояния. И в этой изменившейся атмосфере возвращается голос виолончели, теперь обладающий совершенно новой гибкостью, как бы выучившийся петь другим способом, очень легким.

Не могу удержаться от вопроса. Почему Вы избрали для этого сочинения итальянское название?

С.Г. — Итальянский — язык музыканта. В словарном запасе каждого музыканта есть итальянские музыкальные термины. В этом проявляется известный универсализм.

Но есть еще иная причина: не свой, неродной, незатертый в обыденной жизни язык выводит итальянский музыкальный термин в ряд чего-то абстрактного, неконкретного, что приближает слово, название, имя к музыке, к ее сути.

Э.Р. — В 1972 году Вы написали "Музыку для клавесина и ударных инструментов", посвященную Марку Пекарскому, который стал в дальнейшем одним из исполнителей и любимых адресатов Ваших сочинений. Давайте поговорим немного об этом персонаже. Как Вы с ним познакомились?

С.Г. — В первый раз мы встретились в здании Гнесинского института в Москве в тот год, когда он готовился к выпускному экзамену. Пекарский предложил мне написать вещь специально для ударника solo, которую он собирался включить в выпускную программу. И я отважилась. К тому времени в нем уже были видны все данные, которые формируют индивидуальность настоящего музыканта: кроме совершенной музыкальности он обладал неистощимым любопытством ко всякой новизне и способностью выжить, несмотря на все материальные сложности жизни. Наиболее поразительное в Пекарском — глубокое проникновение в свое ремесло, полная идентификация со своими инструментами и понимание того, что ударные содержат в себе некую тайну. И, конечно, вокруг него сконцентрировались наиболее интересные композиторы не только из Москвы, но также из других городов.

Э.Р. — Когда он образовал свой ансамбль?

С.Г. — Не помню, лет пятнадцать назад или может быть раньше. Мне кажется, что в тот момент, когда сочинялась "Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского", ансамбль еще не существовал. Это сочинение посвящено двум музыкантам: ему и Борису Берману.

Э.Р. — Если я не ошибаюсь, Ваш интерес к ударным инструментам проявился до встречи с Пекарским.

С.Г. — Первое сочинение, которое предполагало участие ударных, предназначено для контрабаса, арфы и ударных. Оно написано в 1965 году. Думаю, что как раз после прослушивания этого сочинения Пекарский и предложил мне написать что-нибудь для него. В 1972 году он уже начал собирать свою коллекцию инструментов. Хорошо помню впечатление, которое произвела на меня эта коллекция, когда я пошла навестить его в маленькой квартирке, полностью заполненной инструментами.

Э.Р. — Ударник Марк Пекарский, виолончелист Иван Монигетти, скрипач Гидон Кремер, виолончелистка Наталья Гутман, скрипач Олег Каган, баянист Фридрих Липс, фаго-



тист Валерий Попов... Могу долго продолжать список Ваших любимых исполнителей.

С.Г. — Мне хотелось бы многое о них сказать. С ними связаны самые драгоценные мои переживания. С ними же связаны изобретения нетрадиционных способов звукоизвлечения. Иван Монигетти, Наталья Шаховская, Владимир Тонха, Лев Михайлов, Марк Пекарский — все они открывали перед композитором совершенно новые музыкальные горизонты.

Э.Р. — Кстати, о фаготисте Попове. Просматривая Ваши партитуры, я заметил, что Вы поручаете фаготу "множественные звуки" — аккорды ("suoni multipli"). У нас в Италии такие музыканты, как Сержо Пенацци и Бруно Бартолоцци, практически разработали и теоретически обосновали технику извлечения аккордов на духовых инструментах. Не знаю, существует ли связь между их опытом и открытиями фаготиста Попова, а также других музыкантов в России.

С.Г. — Не уверена, но мне кажется, что композиторы и исполнители не случайно двигались в те годы в одном и том же направлении. На авансцену вышли инструменты, которые прежде не были солирующими: фагот, тромбон, бас-кларнет, контрабас, ударные. Это произошло благодаря инициативе исполнителей-виртуозов, которые появились как проводники экспериментов, новых звуковых пространств. Именно они зажигали фантазию композиторов.

Э.Р. — Кстати об аккордах у духовых инструментов. Я хотел бы подчеркнуть тот факт, что техника игры аккордов на инструментах, традиционно считавшихся монодическими, имеет последствия огромной важности для нотной графики. (Вспомним, как повлияло на нотную графику появление флажолетов у струнных!) Трансформация нотной записи для духовых инструментов, сопряженная с поиском новых исполнительских приемов, была осуществлена уже много лет назад Мессианом. Я знаю также, что в 60-е и далее в 70-е годы музыка Мессиаана оказывала большое воздействие на музыкантов в Советском Союзе.

С.Г. — Да, это так. Мессиаан оставил в нашей музыке глубокий след. Не могу забыть громадного впечатления, которое произвели в 60-е годы "Три маленькие литургии Божественного присутствия", а затем "Турангалила", "Экзотические птицы" и, наконец, "Франциск Ассизский". Теоретические труды и вся разнообразная деятельность Мессиаана ока-

зала глубокое влияние на музыкальное сознание нашего поколения. Он был типичный музыкант-учитель и не только для композиторов Запада, но и для всех нас. Конечно, самое драгоценное — полное совпадение интересов музыкальных и религиозных.

Э.Р. — Просматривая партитуры Ваших сочинений, я нахожу символику, аналогичную той, что встречается в произведениях Мессиаана: например, тему креста, а также тему радости, которые как магнитные полюса притягивают и ориентируют разные музыкальные зоны партитуры.

С.Г. — Возможно Вы правы. Вот например, в сочинении, которое я назвала "Семь слов", метафорой креста оказывается пересечение открытого звука одной струны глисандирующим звуком соседней струны. Как бы распятие струны. Сначала пересекается струна *Ля*, затем *Ре*, *Соль* и, наконец, когда очередь доходит до струны *До*, в роли пересекающего предмета оказывается подставка, так что струна и подставка образуют крест. Смычок постепенно движется все ближе к подставке. Звук становится все более напряженным и зловещим. На самой подставке — это крик ужасающей боли. Пауза... И вот — смычок уже по ту сторону подставки. Собственно, он уже за пределами инструмента, за пределами существования. Звучность тремолирующего смычка за подставкой — нежнейшее *pianissimo*.

Э.Р. — Теперь, кстати, мы можем поговорить о произведении, написанном в 1979 году. Оно называется "In crosse", — и не только из-за того, что символизирует крест, но и по причине особенного звучания виолончели. Слушая пьесу и читая много раз партитуру, я заметил нечто меня удивившее и, пожалуй, необъяснимое. Два инструмента — орган и виолончель — играют в двух разных динамических планах. Орган — с очень тонкой регистровкой и динамикой *piano*. Это как бы далекая музыка, звучащая в памяти; виолончель продуцирует звук более сильный, тяжелый и жесткий. Самым впечатляющим и загадочным для меня было звучание виолончели, когда она играет не только *forte*, но и *molto vibrato*, обычно только на одной струне с эффектом тремоло и глисандо. Возникает звук темный, вымученный, а не тот прекрасный, светящийся, присущий виолончели; полагаю, что лишь долго упражняясь, можно добиться сильнеешего давления смычка на струну. Результат очень драматичен: инструмент как будто хочет петь и даже кричать, но его голос поч-

ни "задушен". Это, по-моему, наиболее трагический аспект "In gloce"; вопль, конечно, ужасен, но существует нечто худшее, а именно: состояние, когда кто-то изо всех сил стремится крикнуть, но не в состоянии сделать это. В стихийном крике всегда присутствует некоторое освобождение, тогда как в крике принужденном выплескивается страдание еще более трагическое и ужасное. После прослушивания музыки мне показалось, что это именно так. В кульминационный момент произведения в партии виолончели звучит непрерывная цепь тремоло, затем — каденция импровизационного типа в высоком регистре, после вершинной точки которой партия органа "разрывается" на битональные аккорды — мгновение, когда наконец-то можно "кричать". Мне кажется, что только в этот момент я понял значение всего предыдущего хода в партии виолончели.

С.Г. — По моему мнению, Вы так хорошо уловили смысл произведения, что мне нечего добавить.

Э.Р. — Очень рад, совсем нелегко было понять это загадочное произведение. Я не умею играть на виолончели и потому спрашивал себя: какие особенные технические приемы позволили добиться такого необычного звука, одновременно жесткого и сурового. Я проконсультировался с госпожой Элизабет Вильсон, отличной английской виолончелисткой, которая хорошо знает Вашу музыку. У нас перед глазами была партитура "In gloce", и мы комментировали в ней каждый такт, один за другим. "In gloce" — это великая драма, обстоятельства рождения которой мне хотелось бы знать.

С.Г. — Дело обстояло так: Владимир Тонха задумал для концерта в Казани программу, скомпонованную из произведений для виолончели и органа. И он попросил меня написать вещь для такого состава. Естественно, что исходной мыслью стало противопоставление двух столь экстраординарных "персон". Орган мне представлялся в данном соединении могучей 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. Для этого в моем распоряжении было: во-первых, регистровое перекрещивание (орган ведет линию вниз, а виолончель — вверх); во-вторых, противопоставление светлого мажорного звучания глиссандирующих натуральных флажолетов и экспрессии хроматики.

Светлое звучание в начале пьесы поручено органу. Линия — сверху вниз. Виолончель же сосредоточена на экспрессивной хроматике, направленной снизу вверх. В конце пьесы инструменты меняются ролями: виолончель достигает светлых флажолетных звучаний в верхнем регистре. Орган, напротив, спускается в преисподнюю самого низкого кластера.

Э.Р. — Прежде чем завершить разговор, рожденный оценкой содержания символов в Вашей музыке и музыке Мессиана, зафиксируем различия. В произведениях Мессиана символизация реализуется через рациональные и очень точные интеллектуальные процессы с той системой отношений, которая коренится в классической традиции французского символизма. Символика в Вашей музыке, наоборот, кажется мне более импульсивной, не столь явно определяемой рациональным мистицизмом; сама идея боли выражается через более материальную звучность.

С.Г. — Вы правы, когда говорите о разнице между нами. Я отлично сознаю, что моя музыкальная дорога направлена скорее к архаическому миру, чем к миру классическому, и, возможно, причина кроется в моем происхождении, моей национальности.

Э.Р. — Согласен, что в Ваших произведениях — символика особого типа, потому что символы — это всегда вещи, скрытые в повседневной реальности, которые вдруг неожиданно "загораются". Очень часто весьма конкретны символические персонажи русского искусства. Имею в виду поэзию Блока: в "Стихах о Прекрасной Даме" главный герой как бы вышел из реальной жизни; Христос, коронованный розами в конце поэмы "Двенадцать", оказывается одним из бандитов, шагающих по улице среди сугробов. В числе самых символических персонажей — Юродивый из "Бориса Годунова", нищий, просящий милостыню на площадях. Символические образы французской трагедии гораздо менее конкретны: вспомним тех, что населяют "Пеллеаса и Мелизанду" Дебюсси — Метерлинка. Место, где разворачивается действие, называется Алемонд — вне мира, с головокружительной потерей конкретности.

С.Г. — Символ сам по себе — феномен живой, и, как каждый организм, он проходит через различные фазы жизни: рождается, стареет и умирает. Что такое символ? По-моему, максимальная концентрация значений, сгусток значений. И момент появления символа на свет — это момент вспышки

существования, множественные истоки которого находятся по ту сторону сознания человека. В реальном мире символы могут обнаружить себя через один-единственный жест.

Э.Р. — Символизм Дебюсси — Метерлинка мне кажется достаточно далеким от той архаики, в которой Вы укореняете русский символизм; все же в "Пеллеасе" присутствуют символические темы универсального характера, часто оппозиционные друг другу. Вспомним 3-й акт "Пеллеаса", известную сцену, в которой Пеллеас и Голо спускаются в подземелье замка, в королевство тьмы и тревоги. Потом они возвращаются и, когда достигают садов, видят ослепительный взрыв света.

Вы написали сочинение "Светлое и темное" для органа соло. Как Вы разрешили эту оппозицию фундаментальных смыслов?

С.Г. — Это сочинение — только попытка. Сама тема очень глубокая, ее можно было решить намного интереснее. В данной пьесе метафорами светлого и темного являются только звуковые краски и регистр.

Э.Р. — Прошу Вас не считать меня педантом, но я все же задам Вам еще один вопрос, связанный с "Пеллеасом". В какой-то момент старый Аркель произнес: "Болезнь, эта старая служанка смерти". Примечательно, что Дебюсси в конце жизни, серьезно больной, в одном из писем к своему издателю вспоминает эти слова. Что означает для Вас смерть?

С.Г. — Мое отношение к этому событию очень похоже на отношение Баха: смерть добрая. Честно говоря, я больше боюсь жизни, чем смерти. Это не значит, что я хочу умереть, я просто ее ожидаю. Впрочем, смерть надо заслужить. Могу сказать Вам о состоянии моей души в момент встречи с физической смертью. Это случилось несколько лет назад, когда моя сестра потеряла мужа, и я поехала к ней, чтобы поддержать ее в такое ужасное время. Она должна была заниматься организацией церемонии похорон и беспокоилась по поводу того, что я оставалась дома одна с покойным. Для меня же эти часы пребывания один на один со смертью оказались очень важными: я стала лучше понимать себя. Я физически чувствовала присутствие смерти, была сконцентрирована и в то же время необыкновенно спокойна. Состояние моей души не окрашивали эмоции, потому что эмоция приходит от грусти и от боли, а я находилась вне чувствительности; мне казалось, что я вхожу в пространство вне жизни, пространст-

во, которое ощущаю наполненным абсолютной серьезностью. Случилось великое переживание безмолвной встречи.

Э.Р. — Часто композиторы, думая о смерти, делают попытку написать Реквием. Что Вы думаете по этому поводу?

С.Г. — Я Вам рассказала этот эпизод именно потому, что он натолкнул меня на мысль сочинить Реквием. Когда у меня начался финансово сложный период, сестра решила прийти на помощь и как бы заказала мне Реквием, предоставив деньги, но не ограничив сроками. Она хотела, чтобы произведение было рождено подлинной внутренней необходимостью. Нужно много времени для достижения душевного состояния, соизмеримого с работой над Реквиемом. А во мне незаметно стала протаптываться какая-то другая тропинка. И я поняла: напишу Реквием, но это будет, наоборот, Аллилуйя! То есть смерть, конец жизни, я буду прославлять!

Э.Р. — Мы остановились на 1974 году, который отмечен работой над Десятью этюдами для виолончели, посвященными Владимиру Тонха, одному из Ваших любимых исполнителей.

С.Г. — Некий составитель издания из Новосибирска заказал мне серию этюдов для виолончели. Я с удовольствием приняла задание, но не с целью написать дидактическое произведение. Мне хотелось, чтобы это были этюды не для исполнителя, а для композитора, где каждый посвящался какому-нибудь определенному способу извлечения звука на виолончели. Так возникла картина:

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

Владимир Тонха и Иван Монигетти исполнили мои этюды совершенно по-разному, потому что эти вещи предоставляют широкие возможности для фантазии исполнителя, особенно в эпизодах, специально отведенных импровизации. 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.

Э.Р. — Вижу противоречие в каталоге Ваших опусов: столь важная работа, как "Час души", датирована в первый раз 1974 годом, а во-второй — 1976-м. Может быть, речь идет о двух разных редакциях?

С.Г. — Дело обстояло так. Министерство культуры поручило дирижеру Виталию Катаеву создать большой духовой оркестр. До того времени духовые оркестры были у нас исключительно военные, и их репертуар в основном состоял из маршей, гимнов, фанфар и транскрипций фрагментов из военной музыки, предназначенных для исполнения в открытых концертах — на площадях и в парках. Новый оркестр был задуман как филармонический коллектив, который должен выступать в концертных залах с серьезной музыкой. Для того, чтобы сформировать репертуар, Катаев заказал некоторым композиторам произведения. Он попросил также и меня, я приняла предложение с энтузиазмом. Мне очень хотелось написать вещь для такого огромного состава. К сожалению, я закончила ее уже после того, как проект Катаева потерпел поражение, и партитуру "Часа души" пришлось отложить в сторону. Но через два года, в 1976-м, я сделала версию этого сочинения для другого исполнительского состава, более практичного: солирующий ударник, солирующая певица и большой симфонический оркестр. В коде я использовала стихи Марины Цветаевой "Час души" (соло меццо-сопрано), и все сочинение получило имя по этим стихам. Новая версия была посвящена Марку Пекарскому и исполнялась в Париже под названием "Percussio Пекарского". Но возникшая путаница в названиях одного и того же сочинения вынудила меня вернуться к начальному наименованию — "Час души". И теперь существуют две версии "Часа души": одна — с большим духовым оркестром и другая — с симфоническим. В то время исполнение музыки за рубежом сопрягалось с большим риском. Один только факт, что партитуры или другие материалы каким-то образом оказались в Париже, грозил нам серьезнейшими неприятностями. Однако мое желание показать публике сочинение было таким огромным, что я готовилась выдержать любое наказание.

Э.Р. — Мне помнится, Вы говорили о двух аспектах индивидуальности Марины Цветаевой — мужском, представ-

ленном ударными инструментами, и женском, возникающем при пении меццо-сопрано в финале.

С.Г. — Читая стихи Марины Цветаевой, я всегда поражалась силе мужских черт в ее характере. Впрочем, Густав Юнг считал это нормальным: так поддерживается полнота двух элементов в человеческой личности. По эзотерическим теориям мужчина обладает мужским корпусом и женской душой, а женщина — женским корпусом и мужской душой.

Э.Р. — На самом деле корень этой теории более древний. Он восходит, думается, к Платону или даже к эзотерической практике Пифагора. Мне кажется, что Вы с удовольствием читаете философскую литературу.

С.Г. — Действительно, я очень люблю читать труды Платона и Юнга.

### В ЗАГОРСКЕ

Весь следующий день магнитофон, неизменный мой помощник в беседе с Софией Губайдулиной, оставался лежать на дне чемодана. С Софией и переводчицей Верой Крамской мы поехали в Загорск. Этот святой город Древней Руси слишком известен, чтобы описывать его еще раз. Цель поездки такова: вместе с музыкантом, особенно чувствительным к религиозным проблемам, воочию увидеть свидетельства древней веры, дожившей в тяжелых испытаниях до сегодняшнего дня. Я надеялся, что святая атмосфера Загорска раскроет какую-нибудь тайну и не только тайну музыки Губайдулиной, но также Стравинского и других русских композиторов. Беседы с Софией влекли меня все дальше и дальше. Меня заинтриговала архаичная идея русского символизма как загадка, к которой теперь можно подобрать ключи. Я размышлял на эту тему, и во мне вновь, но совсем по-другому звучала "Симфония псалмов". Я уже посещал Загорск ранее; помню свое потрясение от подлинности русской культуры, еще не испорченной толпой туристов. Не собираюсь теоретизировать, но там, на фоне потрясающе красивых храмов, я обнаружил островки истинной человечности, оставшиеся от эпохи, с которой мы можем познакомиться только через книги. Неожиданно мир фигур, жестов и звуков, возникший в моем воображении в результате обильного чтения и слушания музыки, стал пульсировать вокруг: свет пламени свечей в руках женщин, их молитвы, читаемые хорошо поставленными голосами, золотой крест, который священник протягивал



верующим для поцелуя, формировали человеческую ткань, способную восходить к иконостасам Рублева и позолоченным куполам Сергиевской церкви, — ценность намного большую, чем та эстетика, которую мы вынуждены потреблять каждый день. Хотел вновь увидеть все это в обществе Софии Губайдулиной, скорректировать мои впечатления через ее взгляд, и судьба оказалась ко мне благосклонна. Мы приехали в Загорск январским утром в будний день. Туристов не было совсем; церкви и семинария возвышались посреди снега в воздухе таком морозном, что любой визитер мог испугаться, но верующие пунктуально явились к началу службы.

\* \* \*

Э.Р. — Идея святости очень часто просматривается в Вашей музыке, причем в двух фундаментальных аспектах: в классическом понимании святого как трансцендентного; в обращении к древности — к старообрядцам, о которых Вы мне уже немного рассказывали, и к православной литургии, в связи с которой мы можем размышлять о "Симфонии псалмов". Думаю, что святость находится внутри и в то же время вовне, за пределами истории.

С.Г. — Опыт святости есть опыт мистического постижения божественной воли данным народом. Он предопределяет историю, так как формирует ядро бытия — религиозное сознание народа. В этом смысле можно говорить о внеисторическом опыте святых подвижников или надисторичности. В искусстве опыт святости в известном смысле проявляется через слышание божественной воли с помощью символа — постижение высших реальностей в образах мира низшего, то есть материального. Многомерный, множественный смысл становится одним-единственным жестом танца, рифмой стихотворения или формой музыкального произведения. Опыт святых отцов — это не только опыт постижения божественной воли, но и осуществление акта любви к Богу. И это — центральный момент Божественной литургии, евхаристии: умереть вместе с Христом и воскреснуть, то есть осуществить акт абсолютной идентификации со страданиями Христа на кресте, связать себя и Христа нерасторжимой нитью, осуществить legato. Термин чисто музыкальный. Re-ligio — восстановление лиги, legato — восстановление связи земного и небесного, материального и духовного. И это восстановление

legato в сущности является смыслом формы художественного произведения.

Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преобразование музыкальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности — проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонталью времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия.

Э.Р. — Позвольте мне детальнее остановиться на том, что Вы сказали, — это материя очень тонкая, и я не желал бы оставлять малейшую неясность. Насколько я понял, у религии и искусства — идентичная цель, — приведение к единству того, что само по себе множественно, рассеянно и фрагментарно. Естественно, приведение к единству можно осуществить, открывая между фрагментами, внешне не соотносенными, разнообразные связи. Если мысль искусства — мысль религиозная, она должна суметь обнаружить эти связи, дабы свести их к единству.

С.Г. — Да. Смысл искусства в сущности религиозный, хотя религиозность может и не осознаваться авторами художественного произведения. Дело в том, что свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего заключено в естественной физической природе мира. Это один из всеобщих законов существования — закон всемирного тяготения. Данное космическое свойство коренится в глубинной необходимости: связать, слить воедино творца и его творение. И связывающая, интегрирующая роль формы в искусстве — как бы метафора этого закона. Конечно, я вовсе не хочу сказать, что религиозная и художественная деятельность людей идентичны. Религия и искусство относятся друг к другу как естественное и искусственное в жизни человеческого общества вообще: религия — это наша естественная духовная жизнь, а искусство — наша искусственная духовная жизнь, то есть дело рук человеческих, наша человеческая духовная активность, наш ответ на любовь Творца. Религия — это то, что нам дано, а искусство — то, что нам задано. Хотя оба рода деятельности не идентичны, но цель у них общая.

Э.Р. — Не означает ли это, что всеобщая идея, которую Вы назвали глубокой зависимостью, имеет также эстетическое измерение и может проявляться в произведениях, в которых нет ничего религиозного. Такие произведения кажутся даже противопоставленными какой-либо религиозной идее. Возьмем, к примеру, "Прелюд к послеполуденному отдыху фавна" Дебюсси: трудно представить себе музыку, наполненную более глубокими земными чувствами.

С.Г. — Отдельные произведения искусства могут не иметь никакого отношения к религиозной идее и все же содержать внутри себя вибрирующее чувство космического единства.

Э.Р. — Следовательно, "Весна священная" содержит ярко выраженную идею святости.

С.Г. — Без сомнения. Ведь это такое очевидное установление связи с иным миром.

Э.Р. — Я хотел бы коснуться темы совершенно человеческой, с которой в повседневной жизни сталкивается каждый. Не святая сама по себе, но стремящаяся иметь отношение к святости тема боли и человеческих страданий. Эти бедные старые женщины, которых мы вчера видели в Загорске, нагибаются до земли, чтобы прикоснуться лбом к церковному полу; их худые тела, деформированные от старости и трудной жизни, подобны тряпичным тюкам, связанным из боли и бедности. Мне показалось, что в движении лба к полу проступала человеческая боль, пытающаяся приблизиться к сфере святости. Эти образы, которые множатся до миллионов в настоящем и прошлом, дают нам представление о человечестве на коленях. Что они пробуждают в сознании такого композитора, как Вы?

С.Г. — Боль — реальность русской истории. Русский человек с древнейших времен особенно глубоко осознает эту реальность. Необходимость преодолевать боль отразилась и на характере веры. Боль — это мера веры, способ максимально приблизиться к страданиям Христа.

Если в католической и протестантской церкви верующий совершает ритуал, как в о с п о м и н а н и е о сакральном акте, то в православной церкви верующий, совершая епиклесу, д е й с т в и т е л ь н о призывает Духа Святого низойти на хлеб и вино, чтобы они претворились в кровь и плоть Христа. Он действительно переживает встречу с Христом, с живым сыном Божиим, когда священник провозглашает:

"Христос среди нас". А в момент преломления хлеба он действительно осознает смерть Христа как свою собственную смерть, чтобы затем пережить истинное воскресение, преобразование своего человеческого существа. И это преобразование в сущности есть бессмертие его души, такая несказанная радость, которая абсолютно невозможна, если речь идет только о воспоминании или о почитании великого события. Русский верующий переживает процесс обновления как истинный, совершающийся в действительности акт. Вот почему ему очень важно пережить не только радость Благодати, но и боль на пути к этой радости.

Э.Р. — Я благодарю Вас за такое глубокое описание ритуала страдания. Хотя у меня католическое воспитание и я не слишком сведущ в тонкостях православного вероисповедания, но сейчас я чувствую себя вовлеченным во все это.

С.Г. — Я не случайно рассказала Вам о боли и радости православного человека. Вместе с безграничным терпением они имели величайшие исторические последствия для русского народа. Вы знаете, что наш народ терпелив, он принимает как данность тяжелейшие условия, проникаясь религиозным чувством. Вероятно, именно это положительное, можно сказать святое свойство, позволило тот самый народ так безжалостно использовать во зло, обманывать, истреблять, отдавать на заклятие амбициозным политикам.

Э.Р. — Хотел бы высказать одно соображение, которое, наверное, покажется Вам горьким, парадоксальным и даже циничным; оно не давало покоя мне вчера, когда я своими глазами наблюдал акт религиозной веры, такой горячей и глубокой. Вы сами только что сказали: жить в тяготах и нищете — привычка русского народа столь же древняя, сколь старо его неисчерпаемое терпение. Между тем, долгие годы политического и экономического угнетения не создали эффекта усиления религиозного чувства. Могу себе представить, в виде гипотезы, что если социальные условия и экономика страны полностью изменились бы, это могло привести к впечатляющему падению религиозности, а десять-двадцать лет настоящего западного потребительства закончились бы смертельным ударом тому религиозному чувству, которое не смогли разрушить семьдесят лет политического угнетения.

С.Г. — Я так не думаю. Наоборот, если представить себе более благополучное государство, более продуктивное обще-

ство, то религиозные идеи в этих условиях стали бы развиваться естественнее. Тот процесс трансформации, который энергию страдания превращает в энергию света и добра, укоренен в истории нашего народа. Боль ли создала в России особое религиозное чувство? Или, наоборот, особое религиозное чувство давало народу силы преодолеть боль? Убеждена, что второе. Но если нынешние отчаянные условия продлятся долго, то духовный состав русского народа начнет разрушаться. Чтобы осуществлять тот религиозный опыт, о котором я говорила, нужны физические силы. Бедные старухи, молившиеся вчера в храме, не смогут дальше продвинуться по пути своей духовности. Вы видели: они уже дошли до крайности. А молодые верующие — менее выносливы, чем старое поколение. Это покажется Вам странным, но это факт. Значит, будущее церкви — в снижении уровня интенсивности переживания. Очень жаль, ведь здесь корень нашего существования.

Э.Р. — Позвольте мне вернуться к музыке, не уходя в то же время далеко от темы религиозной жизни. Не так давно, пятнадцать-двадцать лет назад, началась реставрация многих церквей и монастырей. Работа над восстановлением прежнего облика древних храмов производила впечатление культурного движения, которое после многих лет вынужденного молчания вновь громко заговорило о русских традициях прежних веков. Одновременно поднялась волна интереса к церковной музыке, к старинным песнопениям и т. д. Этот обновленный интерес к традициям породил значительные произведения; можно ли забыть фильмы Элема Климова и Андрея Тарковского, снятые как будто в былинном ритме, вдохновленном древним эпосом? Многие музыканты приняли участие в этом движении: Александр Юрлов работал с Республиканской русской хоровой капеллой, Владимир Минин создал удивительный камерный хор в Москве, а Валентин Нестеров что-то подобное — в Ленинграде. Вокальный квартет основал Игорь Воронов. Благодаря этим начинаниям, старинное русское пение стало возвращаться на концертную эстраду. Некоторые очень талантливые композиторы пишут произведения непосредственно вдохновленные теми старинными традициями. Я знаю, например, что Волков назвал свой концерт "Рублев", так же, как Тарковский — свой знаменитый фильм.

С.Г. — Да, это важное для культуры дело. Нельзя забывать и о серьезном моменте — в известном смысле, очищении сознания, открытом признании вины. Для нашей страны характерно, что прежнее разрушение храмов и гонение на церковь не убавило числа верующих. Напротив, в тех нелегких условиях люди приходили в храмы с еще более горячими чувствами. И сейчас открытие новых храмов и слушание музыкальных произведений, рожденных в новой духовной атмосфере, вызывают в людях энтузиазм и чувство расстроганности.

Э.Р. — Может быть, мы с вами чуть подробнее остановимся на сочинениях тех композиторов, чей голос явственно прозвучал в движении "обновления". Знакомы ли Вы с концертом "Рублев" Волкова?

С.Г. — Да, я слушала его первое исполнение. Это очень искренняя работа. Кирилл Волков — большой знаток и почитатель русской старины, что, конечно, чувствуется в сочинении.

Э.Р. — Я хотел бы назвать другого композитора с тем же типом вдохновения, имею в виду Юрия Марковича Буцко.

С.Г. — Да, это человек тоже глубокий и серьезный.

Э.Р. — Насколько я знаю, Ваше внимание привлекло еще одно сочинение — "Суздаль" Бориса Тищенко, вокально-инструментальный цикл для сопрано, тенора и камерного оркестра. Со временем "Суздаль" приобрел большую известность.

С.Г. — Я прекрасно помню впечатление, которое произвело на всех нас это произведение. Пожалуй, можно говорить об одном из блистательных выступлений подлинного художника.

Э.Р. — В другом своем сочинении Тищенко тоже обращается к старинным традициям Руси, правда, не к религиозным, а фольклорным. Это балет "Ярославна", который создан по мотивам памятника древнерусской литературы "Слово о полку Игореве".

С.Г. — "Ярославна" — очень яркое произведение Бориса Тищенко. Ритмы, инструментальный колорит, особый тип интонаций удивительно оригинальны и находятся в полной духовной гармонии с древними традициями.

Э.Р. — Композитор Сергей Слонимский тоже в какой-то момент искал вдохновение в русской старине. Как результат, появилась опера "Виринея", включающая картины жизни русского села до революции.

С.Г. — Для меня Слонимский — один из лучших композиторов нашего поколения. Его идеи времени и истории, формирующие концепцию мира, разнообразны: это не только притяжение к старинным традициям России, но также сильный интерес к европейской древности. Много времени он посвятил работе над оперой "Мастер и Маргарита", которая только в 1989 году пробилась к исполнению, дав нам возможность получить истинное представление о таланте этого композитора.

Э.Р. — Кстати, о театре. В 1974 году в Москве открылся Камерный музыкальный театр, где Борис Покровский стал художественным руководителем, а Геннадий Рождественский музыкальным. Одним из первых представлений Камерного театра был "Нос" Шостаковича под управлением Рождественского. И это после 44 лет запрещения! Ранее никто и никогда не видел этот шедевр. Музыканты могли составить о нем представление лишь по партитуре. А вы присутствовали на спектакле?

С.Г. — Да, конечно. Премьера "Носа" — одно из самых сильных впечатлений моей жизни. Такой взрыв энтузиазма, который сопровождал постановку, трудно себе представить. Но уже само открытие этого театра произвело сенсацию. Хорошо помню впечатления того вечера: красивая женщина в длинном платье и с колокольчиком в руках вышла, чтобы объявить начало спектакля и пригласить зрителей в зал. Спускаясь по ступеням вниз, в подвальное помещение, мы разглядывали манекены, которые изображали персонажей Гоголя. Зал театра был маленький и очень бедный. Но, возможно, именно такая скромная обстановка провоцировала взрыв театральной фантазии авторов спектакля, фантазии, вдохновленной щедрой россыпью оркестровой изобретательности партитуры Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Богатство от бедности — самое высокое, что могу себе представить.

Э.Р. — Где находится Камерный музыкальный театр территориально?

С.Г. — Недалеко от станции метро "Сокол", в здании бывшего кинотеатра.

Э.Р. — Изменилось ли что-нибудь с тех пор?

С.Г. — Нет, все так, как было. Театр очень маленький, и зал всегда полон.

Э.Р. — Там часто ставятся новые спектакли?

С.Г. — Да.

Э.Р. — "Нос" был поставлен в 1974 году, только годом раньше смерти Шостаковича. Что Вы могли бы сказать о последних сочинениях этого композитора, особенно о струнных квартетах с их впечатляющими Adagio?

С.Г. — Последние квартеты для меня, пожалуй, самые ценные опусы Шостаковича. Интересно отметить, что в них материя музыки почти исчезает: звуковая ткань абсолютно проста и прозрачна.

Э.Р. — Не похоже ли это чрезвычайное сокращение и упрощение звукового материала на жертвование тем ритмическим элементом, той пульсирующей и саркастической жизненностью, которую Шостакович возвысил со всей гениальностью в более ранних сочинениях?

С.Г. — Может быть, да. В квартетах действительно есть что-то от жертвы. Ведь они сочинялись на грани жизни и смерти. Шостаковича мучил, буквально терзал страх смерти, и это слышно в музыке. Здесь угадывается граница между предыдущей жизнью и приготовлениями к иному миру. Как бы невидимая вибрация натяжения образуется между одним и другим миром, и музыка становится абсолютно обнаженной исповедальностью.

Э.Р. — 1978 год — дата основания Камерного ансамбля солистов Большого театра под управлением Александра Лазарева. Эти восхитительные музыканты посвятили себя современному репертуару.

С.Г. — Для композиторов, конечно, очень важно существование такого блестящего ансамбля с дирижером самого высокого класса, готового исполнять современную музыку, ориентированного на выдумку, изобретательность и даже на эксперимент. Душой ансамбля был виолончелист Александр Ивашкин — отличный музыкант, музыковед и в то же время полный энтузиазма виолончелист. Ансамбль, кроме всего прочего, заказывал композиторам музыку. Исполнения часто приобретали характер театрализованного действия. Помню, как сочинение Шнитке "Три сцены" преобразилось в настоящий инструментальный спектакль, соединивший иронию и грусть. Ни в каком другом исполнении невозможно было себе представить также сочинение Сергея Слонимского "Новгородская пляска", где партитура предписывает в коде всем инструменталистам пуститься в пляс. Так что ансамбль Лазарева давал ощутимые импульсы для творческой жизни.



Э.Р. — В 1975 году Вы написали Концерт для фагота и струнных — четырех виолончелей и трех контрабасов — и посвятили его Валерию Попову, великолепному виртуозу на этом инструменте. В конце первой части у фагота много раз повторяется одна мелодическая фигура; она звучит как длинное джазовое остинато, на фоне которого вырисовываются точно ритмизованные глиссандо у струнных. Смелое, полное выдумки воображение вызвало к жизни это произведение.

С.Г. — Концерт появился только благодаря исключительной личности Валерия Попова. Я никогда не слышала фагот с подобным голосом и была буквально заморожена искусством музыканта. Ходила на все его концерты, на занятия в Московскую консерваторию, где он преподает. Постепенно я стала проникать в суть самого инструмента, чувствовать его как некоего персонажа драмы. И тогда родилась идея окружить "личность" фагота струнными низкого регистра — контрабасами и виолончелями. Отношения между солистом и этим окружением сложные, противоречивые, как в насыщенном событиями сценическом действе. В Концерте есть моменты примирения и враждебности, трагедии и одиночества.

Э.Р. — Мне запомнился в Концерте один эпизод, на котором я хотел бы на секунду остановиться. Фагот повторяет простой мотив, построенный на интервалах секст и терций, похожий на военный сигнал. Его перебивает солирующий контрабас, и затем начинается нечто необыкновенное: у контрабаса и виолончели — *pizzicato*, глиссандо, флажолеты с короткими глиссандо, тремолирующее глиссандо. Письмо для струнных никогда не было в Ваших произведениях таким смелым и разнообразным; создается впечатление отлично организованной звуковой магмы.

Позвольте продолжить изучение различных типов звуковой реальности в Вашей музыке. Примеры встречаются очень любопытные. Одна Ваша работа меня особенно интересует в данной связи; она написана в 1971 году и, я подозреваю, на необычной звуковой почве. Точное название — "По мотивам татарского фольклора". Это три сборника пьес на народные татарские мелодии для домры и фортепиано. Не могли бы Вы рассказать об упомянутых сборниках?

С.Г. — Домра — это один из народных инструментов. Три сборника, включающие по пять пьес каждый, посвящены домре-сопрано, домре-контральто и домре-басу с аккомпанементом фортепиано.

Э.Р. — Домра — струнный инструмент, на котором играют смычком?

С.Г. — Нет, это щипковый инструмент.

Э.Р. — Вероятно, сборник пьес, написанных для народного инструмента, с использованием мотивов татарского песенного фольклора должен в чем-то отвечать творческому духу группы "Астрея", которую Вы образовали в 1975 году вместе с композиторами Виктором Суслиным и Вячеславом Артёмовым с целью оживить традиции музыкального фольклора, в частности игры на старинных инструментах.

С.Г. — Наша группа не ставила перед собой задачу оживить традиции музыкального фольклора. Цель была совершенно другая: возродить внутри себя чувство абсолютной открытости по отношению к звучащему материалу, к самому звуку, его качеству. Для достижения этой цели требовалось устранить сложившиеся способы музицирования, известный автоматизм профессионала, владеющего определенным количеством клишированных возможностей. В том числе, отказаться от традиционных умений музыканта — члена фольклорного коллектива. Надо было поставить себя в условия абсолютной первозданности, когда нет еще музыканта, а есть только неосвоенный звуковой материал, есть воля его слушать и через него слышать ближнего.

Вот это слышание друг друга стало нашим основным побуждением. Скорее всего, то, что мы делали, напоминало не музицирование, а духовную школу — внимательное погружение во внутреннее пространство звука и ансамбля из трех человек. Другое преимущество ансамбля такого типа — уничтожение разрыва, который, как зияющая рана, разделяет фантазию композитора и окончательное звучание его сочинения на сцене. Ведь Вы подумайте, какая это боль! Первоначальное слышание сочинения кодируется: пишется партитура. При этом отбрасывается все, что не поддается кодированию, может быть самое сокровенное, поскольку оно иррационально. Затем "код", или партитура, читается исполнителями, очень часто с листа. Текст труден, и поэтому сомнительно, что чтение с листа окажется достаточно внятным. Неизбежно новое искажение. Наш тип музицирования как бы залечивал эту рану. Однако мы составляли не концертующую группу, а лишь внутреннюю композиторскую лабораторию.

Э.Р. — Принципами такого рода у нас в Италии руководствовалась в своей деятельности группа "Nuova

Consonanza", организованная Франко Эванджелисти, группа композиторов-инструменталистов, которая решила попробовать себя в коллективной импровизации с целью изучения возникновения творческих импульсов в те моменты, когда энергия созидания еще не застыла в устоявшихся формах композиторской работы. Любопытно, что, хотя и с неодинаковым эффектом, эта группа повлияла на возникновение различных новых видов музыкальной практики.

Сейчас все же хотелось бы восстановить хронику создания Вашей музыки. В 1978 году Вы написали очень интересную и хорошо удавшуюся работу "Introitus", по существу — Концерт для фортепиано и оркестра. Латинское название меня не удивляет — Вы как-то уже говорили о своей приверженности отвлеченным наименованиям. В музыке "Introitus" слышится нечто архаическое. Уточню свою мысль. В цифре 11 партитуры вступает фортепиано — в низком регистре звучит интервал большой терции. Этот интервал приобретает важное значение в партиях фортепиано и других инструментов в ходе развертывания произведения. Речь идет об одном из самых типичных интервалов григорианских напевов, звучащем здесь легко и загадочно (звучание григорианского пения для наших ушей неизбежно загадочно!). Не случайно Дебюсси находил в григорианских песнопениях подсказку своей музыке и умело брал на вооружение их особый оттенок таинственности. В "Introitus" Вы исключительно экономно и исчерпывающе пользуетесь музыкальным материалом. Обычно, когда говорят Концерт для фортепиано с оркестром, подразумевают нечто величественное — с пробеганием рук через всю клавиатуру, от самого низкого до самого высокого регистра. В Вашем Концерте пианист долго играет только одной рукой и ограничивается исполнением фраз в несколько нот в низком регистре. Лишь значительно позже появляются ажурные, почти импровизационные мелодические эпизоды в высоких октавах. Из двух крайностей — низкого регистра у левой руки, которая скандирует интервал децимы, и высокого регистра у правой руки, гибко и легко играющей мелодику, — вырастает весь звуковой материал. Полюс низкого регистра действительно доминирует в статических созвучиях, в то время как полюс высокого регистра обнаруживает свое звуковое богатство, способность дать жизнь гаммам и арпеджио, открыть перспективу большому пианизму.

Итак, сейчас я продемонстрировал свою трактовку Вашего Концерта. Буду благодарен, если Вы мне расскажете о глубинных мотивах, обусловивших рождение этого произведения.

С.Г. — "Introitus" я представляла себе как начало цикла воображаемой инструментальной мессы, без слов, без пения.

Э.Р. — Как "Fiori musicali" Фрескобальди?

С.Г. — Да, что-то в этом роде: цикл сочинений для солирующих инструментов — "Introitus", "Offertorium", "Graduale", "Communio". Реализуя свой проект, я, как Вы знаете, уже написала "Introitus" и "Offertorium". "Graduale" можно увидеть в моей работе "Из Часослова", имеющей как бы форму лестницы из семи ступеней. В "Introitus" мне хотелось проникнуть в смысл мессы через метафору в виде разных звуковых пространств: пространство микрохроматическое, хроматическое, диатоническое и пентатоническое. В каждом из них появляется интонация молитвы — мелодия из трех звуков, расположенных рядом. Эта интонация гибко меняет свой смысл, переходя из одного пространства в другое. В микрохроматическом пространстве молитва приобретает очень чувствительный характер. В хроматическом — наиболее экспрессивный и динамичный, в диатоническом — молитва становится грустной и сосредоточенной, а в пентатоническом — эксталично просветленной.

Э.Р. — Таким образом, микрохроматика, хроматика, диатоника и пентатоника представляют собой четыре разных способа артикуляции молитвы?

С.Г. — Да, и иногда все четыре варианта одной и той же молитвы объединяются в совместном полифоническом звучании.

Э.Р. — Мне кажется очень важным и значительным Ваше утверждение (и я с Вами абсолютно согласен), что микрохроматическое пение — самое "внутреннее" из всех, потому что голос преобразуется в шепот и кажется колебанием вокруг звука, подобно тому, как душа вздрагивает при произнесении важного слова. Хроматическое пение — это пение внутренней страсти... Не будем забывать, что пение хроматическое — напряженное, возбужденное и лихорадочное — это пение Тристана. Напротив, пение диатоническое — более расслабленное и спокойное. Пентатоническое — пение природы: может быть, крестьянские напевы в музыке Бартока или пение птиц, которое, как учил Мессиян, рождается в

пространстве пентатоники. Во всяком случае, я нахожу необычным, что в результате развития сочинения упомянутые типы пения вновь звучат все вместе в своеобразном контрапункте, и не только голосов, а как бы четырех разных категорий духа.

Хотел бы обсудить с Вами еще одну очень интересующую меня тему. Узнав о Вашем проекте создания инструментальной мессы, я сразу подумал о Фрескобальди, а потом мне пришел на ум пример более удачный — Гайдн. Последние мессы Гайдна только чисто формально называются мессами, в них, однако, артикулируется форма симфонии. Совершенно очевидно, что Гайдн — человек глубоко религиозный — осуществляет что-то вроде обмена форм, вручая нам через мессу замаскированную симфонию, как будто произошло освящение светской формы симфонии и она сравнялась по духовному значению с формой мессы. Мне кажется, у вас наоборот: Вы внесли дух мессы в форму концерта.

С.Г. — В каждую эпоху приобретает особую актуальность какая-то определенная музыкальная форма. В эпоху Гайдна это, безусловно, форма симфонии. Сейчас же мы чувствуем актуальность формы мессы. Во всяком случае, лично я в этом убеждена. 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.

Э.Р. — Противопоставление солиста и оркестра типично для романтического концерта. Однако после Бетховена и Листа это уже не так. В фортепианных концертах Шумана и Брамса партия солиста в основном объединяется с партией оркестра. И Вы совершенно правы, говоря, что изменить отношения между солистом и оркестром можно руководствуясь религиозным чувством, поскольку одной из фундаментальных характеристик древнего сакрального искусства остается безымянность художника. В средние века художник пишет картину, но не подписывает ее. А разве соборы, наиболее показательные памятники искусства того времени, — индивидуальные творения?! Над их созданием работали миллионы людей — три, четыре поколения, чтобы, завершив свой труд, начертать слова: "Хвала Господу". Естественно, что художники, творящие во Славу Божию, не жаждут света рампы, более того, они стремятся переплавить свое вдохно-

вание в коллективное чувство, которое, как река, течет сквозь столетия. Возможно, что современное искусство, в том числе и музыка, направлено на восстановление аналогичных коллективных чувств, оно движется к этому через драмы и трагедии истории и через столь беспокоящую нас потерю индивидуальности. Прекрасно понимаю то, чем Вы руководствовались, именно так интерпретируя роль солиста в своем Концерте для фортепиано и оркестра. В свете этих размышлений продолжим Вашу хронику.

Следующий шаг — создание в 1978 году "Detto-I", сонаты для органа и ударных. Соединение этих инструментов в одном произведении — случай, скорее, единичный, но впечатление производит очень сильное, как в отношении тембровых контрастов, так и в смысле пространственного размещения звуковых планов. Инструменты разных групп звучат в двух зонах, и из этого проистекают их динамические соотношения. Чаще всего ударные находятся на первом плане, а орган создает дальний фон. Но иногда звуковые зоны сближаются и даже сливаются, чтобы потом отдалиться друг от друга снова и остаться в контрастном сопоставлении. Как родилась идея соединения столь неординарных инструментов?

С.Г. — Мне, наоборот, кажется странным, что к такому сочетанию редко прибегают. Орган таит в себе звучание целого оркестра, за исключением тембра ударных. Добавление ударных лишь воссоздает целостность. Но есть и другие причины. Для меня орган — инструмент, который находится выше земной жизни, в то время как ударные — это великая тайна Земли и... может быть, подземелья. В ансамбле орган и ударные как бы соединяют Небо и Землю.

Э.Р. — Нельзя сказать лучше о Вашем глубоком интересе к звучанию ударных. Мы можем и дальше обсуждать эту тему на примере работы, датированной 1979 годом, — "Юбилеи" для четырех ударников, посвященной Марку Пекарскому.

С.Г. — "Юбилеи" — странное, парадоксальное сочинение, содержащее два контрастных смысла. С одной стороны — восторг, ликование, атмосфера игры и соревнования, радость от изобретения разных ритмических фигур и пассажей, праздничность вплоть до чокания бокалами — колоколами на авансцене. С другой стороны — горькая правда за фасадом веселья: в коде пьесы Марк Пекарский надевает на себя

гигантскую цепь из поддужных колоколов и начинает играть на них одну остигатную ритмическую фигуру, качаясь из стороны в сторону. Действо напоминает экстатический ритуальный танец на фоне жуткого колокольного звона. Это метафора раба с цепью на шее, который с фанатическим энтузиазмом радуется своему рабству.

Э.Р. — Слушая Ваш рассказ о Пекарском с ожерельем из колоколов, не могу не вспомнить об "инструментальном театре" Маурисио Кагеля. Знакомы ли Вы с какой-нибудь из его работ?

С.Г. — К сожалению, нет. У меня никогда не было возможности присутствовать на его представлениях. Музыка Кагеля я знаю только по записям на пластинках.

Э.Р. — Я хорошо знаком с произведениями Кагеля и могу Вас заверить, что "Юбилеция" имеет с ними много общего. В его работах тоже присутствует сценический, жестовый компонент, я бы сказал — типично русский, который так характерен для Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. Ощущается своеобразный гротескный юмор, свойственный русской музыке вообще и сравнительно новой в частности. Вспомним Концерт-буфф Слонимского.

## ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

Э.Р. — "Юбилеция", сочинение 1979 года, завершает 70-е годы. Ранее мы с Вами назвали 60-е отчасти годами ученичества, отчасти годами дебюта. Мы также отметили, что следующее десятилетие было в определенном смысле более сложным, так как композиторы молодого поколения, к которому принадлежали и Вы, встретили в 70-е годы, пожалуй, самое сильное сопротивление со стороны культурного, политического и экономического аппарата, враждебно настроенного к новым голосам. Можно ли было в начале 80-х годов заметить в культурной атмосфере какие-то изменения? Все же Вы, хотя и с большими трудностями, продвинулись вперед, написали много сочинений, которые изредка исполнялись, нашли людей, кто доверился Вам, — и юных музыкантов, и настоящих мастеров, кому Вы посвятили свои работы. По прошествии 70-х Вас уже знали, для некоторых музыкантов Ваша музыка служила как бы точкой отсчета, и самое важное, на мой взгляд, — вполне сформировался Ваш индивидуальный композиторский язык. Будьте любезны, расска-

жите подробнее об условиях духовной и культурной жизни тех лет.

С.Г. — 70-е годы были в моей биографии противоречивыми. С одной стороны — безнадежная и вместе с тем отчаянная борьба за свою композиторскую жизнь, за простую возможность услышать свои сочинения в какой-нибудь, хотя бы маленькой аудитории. Абсолютно необходимая вещь, ибо на карту ставился профессионализм: для того чтобы родиться на свет и жить, сочинение обязательно должно быть обожжено в огне концертного исполнения и облито холодной водой отношения к нему слушателей и критики. Без этого не возможен рост композиторского сознания и умения.

И как раз в 70-е годы я, как и Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Виктор Суслин, Вячеслав Артемов, ощутила сильнейшее торможение со стороны секретариата Союза композиторов СССР, Министерства культуры, филармонии и московского правления Союза композиторов. Директор филармонии Кузнецов не раз объяснял исполнителям, приносящим ему на подпись концертные программы, включающие нашу музыку, что они, выбирая сочинения такого рода, "проявляют незрелость". Или же просто вычеркивал эти опусы из их программ. При отборе сочинений на концерты пленумов СК наши — отвергались вообще без аргументов. Вход на радио и телевидение был для нас и подавно закрыт. Мы находились в "черном списке". Правда, существовала еще возможность исполнения сочинений в других странах, в чем нам помогали зарубежные композиторы и музыковеды. Но и здесь придумали заслон. Газета "Известия" в 1973 году объявила, что частное лицо не имеет права посылать рукописи за рубеж.

Существовал еще малый зал Дома композиторов с его бесплатными еженедельными концертами. Логично предположить, что это была площадка для всех членов Союза. Во все нет. Здесь свой пост заняли стражи идеологии в лице парторга, директора Дома композиторов и членов президиума правления московского Союза композиторов. Эти люди целились и попадали в самую болезненную точку жизни композитора. Они не только запрещали наши сочинения, но делали все для того, чтобы именно исполнители страдали из-за своего интереса к нам. Представьте себе, программа отвергалась за пять-шесть дней до концерта, то есть сочинения уже репетировались, исполнители уже затратили на них ог-



ромный труд и в результате остались без всякой компенсации, как материальной, так и моральной. Таким путем от нас хотели отворотить исполнителей. И это, конечно, самый корень, самая сердцевина. Было отчего прийти в отчаяние!

Кульминацией торможения со стороны советского офицоза было выступление Тихона Хренникова на съезде, когда он на всю страну объявил об осуждении композиторов Артёмова, Губайдулиной, Денисова, Кнайфеля, Смирнова, Суслина, Фирсовой, — появилась так называемая "хренниковская семерка". После этого все двери перед нами затворились окончательно. И тем не менее наши сочинения все же находили дорогу к слушателям. Усилиями музыкантов такого масштаба, как Геннадий Рождественский, Гидон Кремер, Наталия Гутман, Наталия Шаховская, Олег Каган, Владимир Тонха, Фридрих Липс, Марк Пекарский, Лев Михайлов, Лидия Давыдова, Валерий Попов, Иван Монигетти, Сергей Яковенко, пробивалась стена молчания. Хотя порой эти музыканты платили за все высокую цену.

Э.Р. — В каком году сделал свое заявление Хренников?

С.Г. — В 1979-м. Удар был сильным, но я пыталась любой ценой сохранить внутреннее спокойствие. Как ни странно, все эти годы я находилась в очень хорошей креативной форме, в состоянии глубокой сосредоточенности, может быть, не в последнюю очередь происходившей от безнадежности внешнего осуществления. Много значили для меня, например, прогулки по лесу. Тогда еще можно было бродить по подмосковным лесам в одиночку. Теперь это тоже потеряно.

Э.Р. — Внутренняя сосредоточенность, без сомнения, принесла плоды: в 1980 году Вы написали "Offertorium", концерт для скрипки с оркестром, который к настоящему времени остается Вашим самым исполняемым произведением, вызывающим восхищение во всем мире. Существуют три версии "Offertorium": первая — 1980 года, вторая — 1982-го, третья — 1986-го. В каждой следующей версии продолжительность произведения немного сокращена и составляет соответственно 43, 40, и 38 минуты. Все ли версии были окрещены Гидоном Кремером, которому сочинение посвящено?

С.Г. — Просьба Гидона Кремера написать для него вещь была для меня большим событием. С этого момента я ходила на все концерты скрипача с определенной целью: я как бы впитывала в себя его исполнительский почерк. Особенно

привлекательной мне казалась манера Кремера переходить из одного состояния в другое, противоположное: от тончайшей, еле слышимой проникновенности 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.

Но самую большую драгоценность я увидела в его отношении к звуку. 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. В дальнейшем эта мысль стала обрастать другими соображениями, которые привели меня к музыкальной теме, некогда предложенной прусским королем Фридрихом II Иоганну Себастьяну Баху для импровизации и вылившейся в величайшее произведение "Музыкальный дар" или "Музыкальное приношение". И, наконец, мне явилось решение: метафорой жертвы может стать само жертвование темы.

Э.Р. — Что значит "жертвование темы"?

С.Г. — Тема в каждом последующем проведении сокращается, лишаясь первого и последнего звуков. Эти последовательные вычитания доводят ее в кульминационной зоне до одного центрального звука. И затем тема исчезает вовсе, как бы жертвует собой, ради появления другой темы, более личностной, более экспрессивной. Эта вторая тема развивается в средней части "Offertorium". В третьей части в свою очередь происходит последовательная реконструкция первоначальной темы — Фридриха II. И это последовательное восстановление темы приводит к ее ракоходному варианту, который поручен солирующей скрипке. Так жертвование превращается в преображение.

Э.Р. — Процесс жертвенного сокращения темы идет не механически, а через игру драматического напряжения, хорошо заметную в партитуре. Некоторые звуковые приемы обладают разрушительной силой, например тремоло в партии солиста. Другой подобный момент — *si-бемоль*, долго протянутый у трубы и потом звучащий *frullato*. Или сочетания

ние двух труб, когда, скажем для точности, одна играет *си-бемоль*, другая — *си* натуральное. Хроматическое колебание этих двух звуков способно создать "коррозию" звуковой массы. Еще один момент произвел на меня большое впечатление: многократное повторение звука *фа-диез* в каденции партии скрипки (цифра 60 партитуры), который воспринимается как гармонически и темброво чуждый теме *Regio*. Оркестр скандирует многозвучные аккорды хора духовых, двух арф, фортепиано, колоколов и тамтамов. Потрясающий эффект! Я мог бы определить его как русификацию темы *Regio*, звучащей здесь подобно темам Мусоргского. Невероятны перипетии темы Фридриха Великого, которая из Германии, из произведений Баха эмигрировала в Вену, в додекафонию Антона Веберна и сейчас дошла до башен Кремля!

С.Г. — Может быть, может быть...

Э.Р. — Модуляция сквозь историю — вот из-за чего я упомянул Вену Веберна... но в целом это не существенно. В данном "переходе" через историю возникает одна очень важная тень — Концерт для скрипки с оркестром Альбана Берга. По-моему, существует духовная связь между Вашим "Offertorium" и Концертом Берга, в частности потому, что схожи отношения между солистом и оркестром. В основе сочинения Берга — тоже идея жертвоприношения: такой нежный инструмент, как скрипка, нарочито противопоставлен тяжелому, брутальному и агрессивному оркестру. И возникает образ невинности, раздавленной надругательством мира. Голос скрипки в Концерте Берга — как громкий и продолжительный стон. В Вашем "Offertorium" голос скрипки — тоже стон, который неподвластен насилию в высоком регистре. Складывается основополагающая оппозиция невинности солиста и жестокости оркестра. В определенные моменты это слышно очень хорошо: мелодия скрипки с трудом движется вверх; каждый раз, когда фраза закругляется, вмешиваются реплики двух арф и двух фортепиано с добавлением мрачного аккорда колоколов и тамтамов. Совершенно очевиден контраст между желанием скрипки возвыситься, подняться вверх и силами тьмы и Земли, которые тянут вниз. В конце концов скрипка достигает вершины, но остается впечатление, что конфликт между восходящей и нисходящей энергией не разрешается полностью. Скрипка держит свою ноту, но нет ощущения полной победы духовной энер-

гии. Вероятно, она стоила стольких слез, трудов и страданий, что не может стать излучающей; стон не способен превратиться в улыбку.

Э.Р. — Теперь разрешите спросить, когда Вы впервые услышали "Offertorium" в живом исполнении?

С.Г. — В 1982 году в Большом зале консерватории. Исполнял Олег Каган, дирижер — Геннадий Рождественский.

Э.Р. — Насколько я помню, "Offertorium" тогда прозвучал в одном концерте с произведениями Денисова и Шнитке.

С.Г. — Да. Сначала исполнили "Живопись" Денисова, затем "Offertorium", а потом вещь Шнитке под названием "Ревизская сказка".

Э.Р. — Как отнеслись к музыке слушатели?

С.Г. — С невероятным интересом — зал был переполнен. Помню, что люди страстно обсуждали концерт, для меня это, конечно, самое важное.

Э.Р. — А когда Вы услышали "Offertorium" в исполнении Гидона Кремера?

С.Г. — В Бостоне, с Бостонским оркестром под управлением Чарлза Дютюа. А через два дня мы его записали на "Deutsche Grammophon".

Э.Р. — В 1981 году Вы написали сочинение "Сад радости и печали", предназначенное для несколько необычного состава инструментов — флейты, арфы и альты. Это состав знаменитой сонаты Дебюсси, но с добавлением голоса, произносящего стихи немецкого поэта Франциско Танцера, которому выпало на долю оказать влияние на Вашу музыку. Вспомним также "Perception" и "Слышу... Умолкло...". Надеюсь, Вы не сочтете меня слишком любопытным, если я попрошу рассказать, как Вы относитесь к музыке Дебюсси и к поэзии Франциско Танцера.

С.Г. — Однажды я сидела вот на этом диване, погрузившись в чтение двух книг. Первая — грандиозная поэма-роман московского писателя Ива Оганова, вдохновленного жизнью средневекового поэта Саят-Нова. Вторая — сборник стихотворений и дневников Франциско Танцера, который лично подарил мне свою книгу. Танцер — очень утонченный поэт, влюбленный в Пруста и Джойса. Меня особенно привлекает загадочная многозначность, многослойность смыслов в его стихах. И много, много тишины в этой книге. И даже графика книги рассказывает о тишине и глубочайших смыслах. Меня захватило какое-то интригующее соответствие между духовным произведением, обращенным на Восток, и

другим, типично западным сочинением. И в этот момент зазвонил телефон. Я узнала голос арфистки Ирины Коткиной, организовавшей трио в составе арфы, флейты и альты, для которого она просила что-нибудь написать. Она объяснила, что готовится исполнение сонаты Дебюсси и пьесы Денисова и им не хватает еще одной вещи для этого состава. Тогда требовалось дать только название будущей пьесы, дабы объявить ее в программе.

Я попросила у Коткиной два часа на размышление и очень скоро поняла, что пьеса, в сущности, готова. Она возникла из впечатления от двух поэтических миров, что слились во мне в единый образ восточного сада, где все живет тишиной и болью западных стихов Франциско Танцера. Так естественно соединились во мне две противоположные стихии — восточная и западная.

Э.Р. — В 1981 году Вы, кроме того, по просьбе Наталии Гутман и Олега Кагана сочинили сонату "Радуйся" для скрипки и виолончели. Она впервые была исполнена в 1988 году на фестивале в городе Кухмо в Финляндии. Почему получился такой долгий интервал между завершением Сонаты и первым ее исполнением?

С.Г. — Из-за проблем в доме Наталии Гутман и Олега Кагана. Однако промедление оказалось полезным для сочинения — появилась возможность сделать вторую редакцию.

Э.Р. — Соната "Радуйся" состоит из пяти частей. Я читал где-то, что каждая часть была вдохновлена "Духовными уроками" философа Григория Сковороды, жившего с 1722 по 1794 год и прозванного "русским Сократом".

С.Г. — Я провела целое лето 1980 года читая два тома трудов этого крупного философа и в конце концов отобрала некоторые фразы из его поучений, размышлений и писем к друзьям. Каждая из этих фраз относилась к сфере радости, но имела свой особый смысл. Конечно, я не стремилась изобразить в своем сочинении радостное чувство или представить какие-то радостные картины. В моей Сонате — радость перехода от экспрессивного звука струны к флажолетному. Этот переход лично я переживаю как чудо, которое находится совсем рядом с нами. Оно здесь, по эту сторону. Стоит только по-иному посмотреть на мир, изменить ракурс видения, чуть-чуть иначе прикоснуться пальцем к струне, и Вы — там, по ту сторону, в высшей реальности, в мире флажо-

летных звучаний инструмента. Речь идет о метафорическом, но никак не изобразительном решении тезисов Сквороды.

Э.Р. — Вы сказали, что, согласно Сквороде, идея радости — это идея, воплощенная в мысли, то есть мы имеем дело с типично идеалистической концепцией, довольно далекой от реальности и весьма абстрактной. Это некая радость внутри себя, существующая как желание, точнее, как пожелание. Однако, насколько я знаю, чувство, доминирующее у русского народа, — меланхолия. Имею в виду прежде всего музыку, но также и литературу. Приходит на ум одна из страниц "Мертвых душ" Гоголя: однажды утром Чичиков собирается в путешествие, и Гоголь замечает, что никто и никогда не сможет понять определяющей интонации русской души, если он не видел пробегающего перед глазами печального русского пейзажа. Естественно, это интонация меланхолии, уравновешенной какой-то нежностью. Подобное смешение меланхолии и нежности присутствует, вероятно, в каждом проявлении русской души: и в атмосфере "Петрушки" Стравинского, и в более спокойной музыке, например Серенаде или "Воспоминании о Флоренции" Чайковского.

С.Г. — Мне кажется, что Вы отлично уловили концепцию радости Сквороды. Речь идет о радости, которая не укладывается в рамки повседневной жизни. И то, что Вы заметили у Гоголя, — очень верно. Когда Вы говорите о чувствах в связи с необозримым русским пейзажем, то имеете в виду измерение, которое лежит уже по ту сторону мира. Однажды я разговаривала с художником, который, живя здесь, в Москве, собирался эмигрировать в Швейцарию. Помню, как он мне рассказывал о своей боязни потерять образ огромного географического пространства России. Для него это было очень важно, ведь безграничность сибирской тайги превратилась бы только в воображаемую идею.

Э.Р. — Это ощущение необозримого пространства действительно также и для Вас?

С.Г. — Думаю, что да.

Э.Р. — Сложно сказать, как это происходит в музыке, но все же попробую... Музыка вызывает эхо, но не в акустическом смысле, а эхо в нас. Сочинения Чайковского порождают многочисленные эхо, которые теряются в дальних пространствах русской природы. Раньше я был слишком очарован красотой этой музыки и только со временем открыл, что звучание оркестра Чайковского как бы проникает в нас и

создает совершенную метафору необъятности русского пейзажа. То же самое впечатление возникает тогда, когда я слушаю *Adagio* Шостаковича и музыку многих других композиторов, чьи имена сейчас мне просто не приходят в голову.

Теперь мы можем опять вернуться к нашей теме. Идея радости торжествует в пяти частях Вашей Сонаты. Она фундаментальна и одновременно в чем-то идеальна и воображаема — мы прекрасно понимаем, почему метаморфозы звука составляют основу композиции произведения. Все это верно, однако есть такая зона, которой, как мне кажется, Вы никогда не касаетесь. Я имею в виду ту конкретную радость, эйфорическую и почти оргиастическую, тот взрыв жизненности, секрет которого русская музыка знает прекрасно. Вспомним Танец конюхов и кучеров в "Петрушке". Вот на такой почве, я считаю, Ваша музыка никогда не произрастает. Это не критика, а простая констатация.

С.Г. — Вы правы, это действительно не моя стихия.

Э.Р. — В 1982 году Вы написали "Семь слов" для виолончели, баяна и струнных. На сцене появляется, таким образом, немного необычный инструмент — баян.

С.Г. — Да, в нашем веке вообще изменилось отношение к выбору инструментов. Народные инструменты, некогда отвергнутые европейской культурой, все чаще стали включать в состав симфонических оркестров.

Э.Р. — Названия каждой из семи частей сочинения напоминают нам о классических немецких наименованиях из евангельской истории Генриха Шютца: "Семь слов возлюбленного нашего Спасителя и Благодетеля Иисуса Христа на кресте" и одноименного произведения Йозефа Гайдна. Нет сомнения, в Вашем сочинении они исполняют функцию драматических вех. Примечательно, что здесь символика "по капиллярам" проникает в детали структуры. В связи с этим, позвольте задать вопрос о характере инструментального письма. Два солиста имеют дело с техникой, при помощи которой они придают непосредственному звучанию символическое значение. Стилистика музыки солистов как бы смотрит в будущее, в то время как стилистика партии оркестра струнных решительно направлена в очень далекое прошлое — наполнена отзвуками статических и торжественных ситуаций. Мне кажется, что я присутствую на священном представлении, в котором два современных актера выступают на сцене, чьи подмостки напоминают старинный барельеф. Лю-

бопытно отметить: между двумя солистами устанавливается то же соотношение, которое уже было в пьесе "In sogno" для виолончели и органа, потому что здесь баян предстает как орган в миниатюре.

С.Г. — Мне остается немного добавить к тому, что Вы сказали. Кроме баяна и виолончели присутствует еще один персонаж — благостно звучащий струнный оркестр.

Э.Р. — Я уже говорил Вам о своем восприятии этого сочинения как действия духовного порядка. Партии солистов сначала кажутся принадлежащими фольклорному миру, но в процессе развертывания произведения все больше проявляется их настоящее призвание — внутренняя духовность. Следует отметить необыкновенную сценичность "Семи слов". Интересно, испытывали Вы когда-нибудь искушение театром?

С.Г. — Только в юности, в студенческие годы. Теперь же совершенно ясно: театр почти всегда связан с представлением, а мне безумно хочется участвовать в самом духовном акте преобразования. Чисто музыкальная форма дает возможность постепенно модулировать из одного состояния в другое. Иными словами, реальное, сюжетное действие заслоняет для меня возможность пережить чисто духовный, нематериальный процесс.

Э.Р. — Можно, следовательно, сказать: тип драматургии, который свойствен Вашим произведениям, мы встречаем разве что в "Страстях" Иоганна Себастьяна Баха.

С.Г. — Может быть, да.

Э.Р. — "Семь слов" относятся к 1982 году. Несколько дней назад Вы мне сказали, что в начале 80-х годов условия музыкальной жизни в Советском Союзе были далеки от каких-либо перемен. Не уточните ли, когда ситуация изменилась?

С.Г. — Уже в 1983 году дышалось легче. Моя жизнь зависела от Союза композиторов в Москве, и атмосфера улучшилась, когда его председателем стал Терентьев. Не знаю почему, но издавна существовала традиция избирать на этот пост композитора — автора патриотических песен. Сначала это был Ваню Ильич Мурадели, потом Серафим Сергеевич Туликов. Последний отличался особенной глупостью и агрессивностью. Он создал совершенно невыносимую атмосферу для творческой работы, с ним нельзя было даже разговаривать — не имело никакого смысла. Если произведение Туликову не нравилось, он начинал топтать ногами. Правда,



об одном его достоинстве нельзя не упомянуть — он умел хорошо играть в бильярд. Этого у него не отнимешь. Терентьев тоже сочинял патриотические песни, но оказался скромным, умным и добрым человеком.

Э.Р. — Когда был избран председатель Союза?

С.Г. — Кажется, в 1979 году.

Э.Р. — Председатель избирается на пять лет?

С.Г. — Да.

Э.Р. — Следовательно, Терентьев оставался в должности до 1984–1985 года?

С.Г. — Нет, больше, потому что пять лет — средний срок, но он не всегда выдерживался строго.

Э.Р. — Итак, Терентьев — председатель Союза композиторов Москвы. Его деятельность в этом качестве совпала с началом эры Горбачева?

С.Г. — Да, Горбачев стал генсеком партии в 1985 году, когда Терентьев был еще в должности. Ситуация начала меняться уже при Андропове и Черненко.

Э.Р. — Следовательно, всем стало понятно, что завершилась эпоха Брежнева.

С.Г. — Даже достаточно консервативные люди отдавали себе отчет в неизбежности перемен. Это висело в воздухе.

Э.Р. — Однако в 1985 году при Горбачеве то, что люди лишь чувствовали, официально провозгласил главный политик государства. На Западе заявления Горбачева произвели огромное впечатление.

С.Г. — Для нас это было тоже необыкновенным явлением. Никто никогда раньше не заявлял официально о необходимости кардинального изменения общественных структур. Правда, чтобы действительно преобразовать их во благо страны и народа, надо быть Карлом Великим, а не Михаилом Сергеевичем Горбачевым. Но все же он сделал посильный для него шаг — признал необходимость гласности, необходимость освобождения сознания народа, изменения экономических и политических основ общества. И, наконец, необходимость покончить с принудительным удерживанием в своих тисках других стран и народов. Это очень много, но далеко не все. Его главный минус и причина проигрыша — недостаточная озабоченность болью страны, которую он получил для царствования. В той труднейшей ситуации, когда страна находилась на краю гибели, требовался лидер другого масштаба — Великий, Святой, Бессребреник.

Э.Р. — Политика сокращения вооружения была встречена на Западе с огромным энтузиазмом, породила новые надежды. Какую реакцию она вызвала в Вашей стране?

С.Г. — Неоднозначную в разных кругах. Одни люди с облегчением вздохнули, так как для них самую большую угрозу представляла сама эта милитаристская страна. Другие — пребывали в убеждении, что опасность исходит со стороны Запада, и видели в этом предательство интересов страны, ее разоружение перед "противником". Население очень разнородное, мнения разнообразны, противоположные, поистине взрывоопасные.

Э.Г. — Какие же позитивные сдвиги произошли в музыкальной жизни?

С.Г. — Я думаю, сейчас нельзя найти соответствие между теми политическими событиями и реальностью музыкальной жизни. Слишком рано, чтобы увидеть какие-либо изменения. Но все же многие почувствовали себя более свободными в своих мыслях и высказываниях. Думаю, что это не может не отразиться в будущем и на самой музыке.

## МОЛЧАНИЕ И ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ

Э.Р. — Пятнадцать лет разделяют Ваш Первый струнный квартет и два последних квартета. Первый квартет появился в 1971 году и был связан с огромным звуковым миром Бартока. За все эти годы Ваша музыка обогатилась новым опытом и духовным содержанием: символика, тема радости, ритуальные формы — кое-что мы уже обсудили в наших беседах.

Существует некий тип "резервной" музыки, в которой интеллектуальные и духовные устремления композитора концентрируются максимально. Это струнный квартет. Когда я слушаю ваш Первый квартет, а потом — остальные два, то отдаю себе отчет в том, что возвращается та же лексика, музыкальное пространство населено теми же фигурами. Однако замечаю: содержащееся в первом произведении лишь в заре, вполне раскрылось в последующих двух квартетах — в них можно наблюдать процесс дематериализации в направлении к трансцендентности.

С.Г. — Мне кажется, что процесс дематериализации является самым актуальным стремлением нашего века. Об этом свидетельствуют и полотна художников и устремления ученых-психоаналитиков. Человечество постоянно болеет ка-

кой-то неизбывной тоской. Дионисийское искусство таило в себе тоску по неведомой гармонии, аполлоническое — по утерянной стихийности. Фаустовское искусство — это тоже жуткая тоска по неведомому.

И вот к XX веку человек, уже насытившись пространственными открытиями, почувствовал, что именно с обретением внешнего простора он потерял какую-то другую способность. Тогда он взглянул в темный, страшный, загадочный колодец своей души. Искусство XX века наполнено неизбывной тоской по неведомой душе. Но чтобы проникнуть в ее обитель, необходимо дематериализовать покрытую асфальтом внешнюю оболочку. Вот почему музыка нашего времени так часто обращается к нематериальным процессам, доходя порой до порога молчания.

Э.Р. — Мне кажется, что тема молчания, глубинного внутреннего резонанса созвучна Вашей музыке.

С.Г. — Да, но не только моей — музыке Валентина Сильвестрова, Александра Кнайфеля, Арво Пярта тоже. А вот — строительство целых храмов из молчания, из пауз — музыка Луиджи Ноно.

Помню, как в Берлине в 1986 году после исполнения моей симфонии "Слышу... Умолкло...", Луиджи Ноно пришел поздравить меня за кулисы. Ничего не говоря, он взял мои руки в свои, и мы долго молча смотрели друг на друга. И по его молчаливому взгляду я поняла: вот — брат.

Э.Р. — Вы как раз предупредили вопрос, который я собирался задать. Если не возражаете, поговорим о квартете Луиджи Ноно "Фрагменты тишины. К Диотиме" и его последних произведениях. В них достигается философская победа молчания, созвучная идее "Слышу... Умолкло...", а также идее более раннего Вашего сочинения "Perception" — масштабной работе для сопрано, баритона и семи струнных, где снова появляются стихи Франциско Танцера. В этих стихах слова расположены в двух или нескольких параллельных столбцах, и это позволяет значению образовываться свободно, "идти" от любого одного пункта к любому другому. Луиджи Ноно, когда я интервьюировал его, как сейчас — Вас, показал мне так называемое Франкфуртское издание последних стихотворений Гёльдерлина. Каждое стихотворение представлено в нескольких версиях. Поэт хотел доказать, что смысл не единичен, а множествен. У Гёльдерлина Луиджи Ноно искал подтверждение мысли, которую он обдумывал

много лет и в которой — ключ к пониманию его последних сочинений: явления обладают множественностью смыслов и открываются испытаниям "всевозможных незавершенностей". Они могут погружаться в молчание, как в темное лоно с еще не сформировавшимся значением. Такое понимание окружающего мира роднит Вас и Луиджи Ноно.

Вернемся к "Perception". Разрешите обратиться к Вам с самым простым вопросом: что для вас означает слово "perception"?

С.Г. — Самый первый смысл "perception" — понимание, восприятие, слышание ближнего своего. Представьте себе: я живу в Москве, Танцер — в Дюссельдорфе, и мы переписываемся. Он шлет мне свои стихи, я же отвечаю на них музыкальным сочинением, где и выражается мое понимание.

Э.Р. — На одной из страниц книги Танцера, которую Вы мне показывали, я заметил два слова — "stimmen" и "verstummen", ставшие названием Вашей двенадцатичастной Симфонии, написанной в 1986 году. Кстати, Вы говорили, что "молчание" в этой Симфонии участвует как субдоминанта, затем, в кульминации, как доминанта, а в конце — как тоника. Что "молчание", даже разные типы "молчания", стали здесь главным действующим лицом. Это можно понять уже с самых первых тактов. Предлагаемая нам звуковая реальность — трезвучие *Re мажор* — звучит пианиссимо у струнных *col legno*, *ricochet* и удваивается органом. Затем вступают флейты. Расположение инструментов в партитуре создает эффект разреженного пространства, музыка напоминает вступление к "Лоэнгрину".

Объясните, пожалуйста, каким образом "молчание" появляется в Симфонии сначала как субдоминанта, а в конце — как тоника.

С.Г. — Нам необходимо добавить еще и третью функцию: в центре сочинения "молчание" появляется уже как доминанта и означает чистое молчание, паузу оркестра. Конечно, о функциях субдоминанты, доминанты и тоники по отношению к теме "молчания" я говорю не в буквальном смысле, а только в метафорическом — так при желании можно трактовать паузы. В начале вещи, как вибрирующую тишину, полную потенциальной энергии (субдоминанта). Далее энергия растет, постепенно превращается в материю, и, как результат этого превращения, возникает центральная пауза, пауза ритмизованного молчания (доминанта). И тогда ожи-

даемый конец вещи, заключительная пауза представляется как тоническая функция этого молчания, нулевая точка некоего процесса. Итак, три стадии развития — энергия, материя, дух, соответствующие трем функциям нашего восприятия мира: S — D — T.

Э.Р. — Драматические события разворачиваются в Вашей Симфонии довольно медленно, потому что первые части практически являются краткими сопоставлениями разных настроений. Настоящее развитие начинается позже и особенно активизируется в шестой и восьмой частях.

С.Г. — Развертывание Симфонии отвечает следующей закономерности: продолжительность нечетных частей прогрессивно уменьшается, достигая в девятой части нуля. Это и есть соло дирижера при полном молчании оркестра. Продолжительность же четных частей, напротив, увеличивается, достигая в восьмой части самой большой величины.

Э.Р. — Эта игра симметрий двух линий, четной и нечетной, происходит, мне кажется, от тех загадочных упражнений, которые родились в Вашей переписке с Франциско Танцером.

С.Г. — В сущности, да.

Э.Р. — По моим представлениям, "музыка в пустоте", о которой Вы говорили, служит ядром произведения, сфокусировавшим все его характеристики. Вторая часть Симфонии содержит, например, противопоставление, которое мне кажется очень типичным для Вашего стиля. Она начинается с глиссандо струнных, словно мелодических жестов. Вдруг неожиданно вторгаются медные с той мощью деструкции, которую они уже демонстрировали в "Offertorium". В это же время в партии органа происходит хроматический "спуск" — что-то вроде нисходящего кластера, завершаемого драматическим вступлением ударных. Мне кажется, что эти антитезы служат выражением принципа драматической оппозиции, который является движущей силой произведения, — противоречия между желанием петь, с одной стороны, и его разрушением — с другой. Энергия, содержащаяся в этих "жестах" — глиссандо и спускающихся кластерах, — постепенно возрастает. В начале третьей части действительно возникает аккорд *Re мажор*, который мы слышали в первой, но теперь он звучит у медных духовых. Так прогрессирующее увеличение конструктивной и деструктивной энергии ведет к

кульминации "молчания" — фундаментальному моменту всей линии развития.

Симфония "Слышу... Умолкло..." исполнялась в Берлине в 1986 году с огромным успехом. Насколько я помню, как раз в тот момент о Вас заговорили повсюду. Благодаря двум особенно удавшимся работам — "Offertorium" и "Слышу... Умолкло..." — Ваше имя приобрело международную известность.

Теперь я знаком с историей Вашей жизни — Вы мне ее рассказали. Вы достигли в своем творчестве больших успехов, получили признание. И что же теперь?

С.Г. — Новые условия создают массу дополнительных импульсов и возможностей исполнить вещи. Но, с другой стороны, эта новая ситуация в известной степени наносит некоторый ущерб той внутренней сосредоточенности, которая только и могла привести к таким сочинениям, как "Perception". Раньше главная задача была — не падать духом, не отчаиваться. Сейчас возникает другая опасность и другая цель — не потерять былой сосредоточенности духа.

Э.Р. — Судя по Вашим последним произведениям, поле Вашего творчества остается неприкасаемым. Мне даже кажется, что они демонстрируют еще большую углубленность. Такие сочинения, как Третий струнный квартет, Струнное трио, "Посвящение Т.С. Элиоту" и "Аллилуия" для хора и оркестра, примечательны не сразу заметным, но очень важным углублением стиля (под стилем я понимаю легкость, с какой композитор пишет музыку, или гибкий и уверенный жест руки художника). Если когда-то, чтобы нарисовать фигуру, нужны были сила и концентрация духа, то с какого-то момента рука начинает двигаться легко и быстро. Я убежден, что если художник талантлив и трудится годами, чтобы найти свою дорогу, в определенный момент его шаг становится гибким, легким и быстрым. Поверьте, я в этих вещах достаточно хорошо разбираюсь. В Ваших последних произведениях я узнаю ту гибкость, нацеленность и удачу жеста, которые приводят прямо к цели.

В 1987 году Вы написали Октет для сопрано и восьми инструментов и, по предложению Гидона Кремера, назвали его "Посвящение Т.С. Элиоту". Поэтический текст заимствован из "Четырех квартетов" Элиота, где хорошо заметны музыкальные структуры. Эти стихи Элиот написал между 1935 и 1941 годами, в очень горький и мрачный период своей

жизни: наступление диктатуры и триумф иррационализма чуть было не привели к поражению цивилизации и падению культуры. Разочарование поэта открыло ему путь в трансцендентность. Я знаю, что чтение стихов Элиота произвело на Вас глубокое впечатление. Знаю также, как Вы отнесетесь к тому, что я сейчас процитирую: "Число четыре играет важнейшую роль — четыре времени года, четыре фазы человеческой жизни; также и временную реальность можно разделить на четыре момента: настоящее, прошлое, будущее, а четвертым моментом могла бы стать вечность или вневремя... Пространство возможно только в этом вневремени". Мог бы "перевести" эти фразы на язык поэтических метафор Элиота. Однако один аспект их содержания я хотел бы обсудить подробнее. Поговорим о вневремени, о вневременном пространстве.

С.Г. — По сути дела, времени не существует. Прошлого не существует, потому что оно уже прошло. Будущего не существует, потому что его всегда еще нет. Настоящее же абсолютно неуловимо, оно все время соскальзывает в небытие прошлого. И все же мы живем в реальном космическом времени — вечно делящемся настоящим. Но это время не искуплено. Оно искупляется только в искусстве — там происходит творение сущностного времени. И это сущностное время рождается на границе жизни и смерти как акт соединения огня и розы:

*И сущее всё во благо,  
И благим будет всё на свете,  
Когда сплетется языками пламя  
В огненный венец,  
И сольются воедино огонь и роза.*

Э.Р. — Когда Вы впервые познакомились с этими стихами Элиота?

С.Г. — В 1985 году. Во время моего концерта ко мне подошел какой-то человек и предложил свой перевод Элиота. Это был Дмитрий Сильвестров. Перевод произвел на меня сильнейшее впечатление и дал счастье пережить, может быть, важнейшие моменты в моей жизни.

Э.Р. — Итак, октет "Посвящение Т.С. Элиоту" — сочинение 1987 года. Прежде чем говорить о более поздних Ваших вещах, разрешите раскрыть еще одни скобки. Благодаря нашим беседам, мне удалось понять главные особенности

музыкальной жизни в Советском Союзе за последние тридцать лет. Мы с Вами вспоминали о концерте в 1982 году, когда Ваш "Offertorium" был представлен рядом с произведениями Денисова и Шнитке, — факт официального признания Вашего поколения. Какие имена среди представителей этого поколения кажутся Вам наиболее значительными; можно начать с Александра Кнайфеля и Елены Фирсовой, с творчеством которой я немного знаком.

С.Г. — Хотелось бы добавить еще несколько очень ярких имен: Александр Вустин, Владислав Шуть, Николай Корндорф, Александр Раскатов, Владимир Мартынов, Франгиз Али-заде, Ашот Зограбян.

Э.Р. — Вы никогда не преподавали композицию?

С.Г. — Нет, никогда. Сейчас, однако, молодые композиторы часто приезжают навестить меня, чтобы показать свои партитуры, или присылают записи и партитуры своих сочинений по почте. Но, честно говоря, я не чувствую никакого порыва преподавать, может быть, потому, что осознаю, какие огромные трудности связаны с этой работой. Сегодня мы погружены в музыкальный материал, который пока не может стать предметом точного определения; и следовательно, единственное, чему мы в состоянии научить — это смело следовать по пути поисков.

Э.Р. — Два последних произведения, написанных Вами, так или иначе связаны с США: "Pro et contra" заказал оркестр города Луисвилла и исполнил его под управлением Лоренса Литона Смита, а "Аллилуйю" для хора и оркестра Вы начали писать в Нью-Йорке в доме музыковеда Лорел Фей. Вы мне рассказывали, как приехали в Нью-Йорк познакомиться с городом, но неожиданно у Вас появилось непреодолимое желание начать работу над реквиемом, который Вы обещали написать Вашей сестре несколько лет назад. Между тем получился не реквием, а "Аллилуйя".

С.Г. — Идея реквиема уступила место идее Аллилуйи — восхвалению, однако в действительности эти две противоположности находятся в одном религиозном пространстве.

Э.Р. — При слушании этой работы мне показалось, что начало сохраняет ясный след идеи реквиема. Голоса хора а саррелла звучат в характере молитвы, а когда струнные неожиданно начинают играть вздрагивающим звуком, то создается впечатление срыва. Это, на мой взгляд, один из самых драматичных моментов в Вашей музыке.



С.Г. — Лично я воспринимаю это мое сочинение как ре-  
квием по всей истории человечества, как Апокалипсис. В ос-  
нове обеих вещей — "Pro et contra" и "Аллилуии", образу-  
ющих диптих, лежит православная мелодия "Да исполнятся  
уста". Фрагменты этой мелодии появляются в качестве цитат  
в конце каждой из трех частей "Pro et contra". В "Аллилуие"  
они тоже звучат, но не как цитаты, а включены в мелодиче-  
скую ткань. Хор поет молитвенную мелодию, останавливаясь  
на одном из звуков, который продолжает тромбон. Через не-  
которое время тромбон вновь акцентирует последний звук  
хорового построения. Из этих разрозненных звуков тромбона  
складывается фрагмент мелодии. В другой части "Аллилуии"  
роль тромбона выполняет труба. И наконец, все эти отдель-  
ные фрагменты мелодии у тромбона и трубы объединяются  
в конце произведения в целостную мелодию в партии соли-  
рующего дисканта. Это просветленная кода "Аллилуии".

Э.Р. — Не стану расспрашивать Вас сейчас о деталях  
структуры произведения, остановлюсь лишь на одном на-  
блюдении. Вы мне сказали, что финальный звук мелодии ак-  
центируется в партии тромбона. В этой связи я вспоминаю  
звучание тромбонов в речитативе из Реквиема Моцарта, а  
также незабываемый момент из Патетической симфонии  
Чайковского, где тромбоны пропевают звуки темы из заупо-  
койной литургии. Мне кажется, что в "Аллилуие" Вы оттал-  
киваетесь от идеи реквиема для того, чтобы прийти к ее  
трансформации — идее восхваления, излучающей свет и на-  
дежду. Я не собираюсь связывать исчезнувшие нити прошло-  
го и настоящего, хочу только отметить, что в Вашем произ-  
ведении органично уживаются чувства минувшие и совре-  
менные — проявления творческой индивидуальности одно-  
временно глубокой и подлинной. Этой мыслью я позволю  
себе завершить наш диалог о музыке.

## SUMMARY 1

Sofia Gubaidulina's talks with Enzo Restagno is the result of Sofia Gubaidulina's with an Italian professor Enzo Restagno a ten-days interview in January 1991. The composer answers the professor's questions about many events and persons, well-known to her, in chronology. She gives her own true personal opinion about them.

Sofia Gubaidulina was born on Oktober 24, 1931 in Chistopol (Tatar ASSR), in a Russian-Tatar family. Her parents were not musicians, her father is a mining engineer. Her grandfather was a mullah and an educator. When she began to learn music as a child, she decided to be a musician. Sofia finished a musical school and then graduated from a conservatoire in the capital of Tataria Kazan, as a pianist. Gubaidulina speaks about the high intellectual culture of Kazan.

But she understood that she needed to live in the center of the musical culture to become a true composer. And in 1954 Sofia went to Moscow, where she was educated as a composer in the Moscow Conservatoire (under prof. Nikolai Peiko, 1959) and took a post-graduate course (also with prof. Vissarion Shebalin, 1963).

Sofia Gubaidulina visited Moscow in 1953. It was when Stalin died and she witnessed the mass psychosis of Soviet people during the funeral of the tsar-tyrant.

Sofia Gubaidulina knew Dmitry Shostakovich. He was Head of the Examination Board, when Sofia was graduating from the Moscow Conservatoire. He spoke in support of her works and defended the young composer before the other members of the Board. Shostakovich was interested in Gubaidulina's life in subsequent years, too. Once he said to her: «I wish you to walk your own "unconventional" path».

One of the important events Gubaidulina recalls is Glenn Gould's concerts in Moscow in 1957 in which he performed Berg's and Webern's works. Another great event in the musical life of Moscow was the visit of Igor Stravinsky in 1962. Sofia Gubaidulina attended of the famous artist's rehearsals. In his manner of conducting she saw a contrast between the left and right hands: the left meant *intuitio*, and the right meant *ratio*.

Answering the question about Nikita Khrushchov Sofia Gubaidulina tells about the immense impression produced on her by his exposure of Stalin's cult. It meant the end to the hermetic isolation of the soviet society. But it did not mean freedom yet. "Struggle for freedom of thought is the most important task in our life", — Gubaidulina thinks. The composer speaks about the great impact of the Festival "Warszawska Jesień" (since 1956) which was an important source of information on modern music for the Soviet composers.

Gubaidulina estimates Pierre Boulez' arrival in the USSR in 1964 as a important event, too. He performed Schoenberg, Webern and his own work "Éclat". In passing she tells about a tragicomical incident: an attempt to prevent (by force) Edison Denisov from meeting Pierre Boulez.

Enzo Restagno and Sofia Gubaidulina are discussing the appearance of the minimal technique in Arvo Pärt's works which happened even earlier than in American music, the appearance of the microchromatics in Alexander Skrjabin's music and "Proportions of Fibonacci" in Béla Bartók's.

The interlocutors discuss all the evolution of Sofia Gubaidulina's creative work, beginning with the "Five Etudes" for harp, double bass and percussion (1965). Gubaidulina talks about impulses to her work. In passing she says that the Soviet state gave financial support to musical works about the Communist Party, Lenin, the Revolution but refused to support free musical thought. And since early '90s the Soviet/Russian composers have had no financial support from the state at all.

The conversation touches upon the role of Skrjabin's Museum in Moscow, where many young musicians met and united. It was in this Museum that the Moscow Experimental Studio of Electronic Music, was founded and it was here that Schnittke,

Denisov, Gubaidulina, Eduard Artemyev, Pyotr Meshchaninov worked. Her experience with electronic instruments as well as traditional one's gave Gubaidulina the idea, that the 12-tone scale is too limited for contemporary music which needs a finer scale.

Gubaidulina tells about her first meetings with Mark Pekarsky, Natalia Shakhovskaya, Vladimir Toncha, Ivan Monigetti, Boris Berman, Gidon Kremer, Oleg Kagan, Natalia Gutman, Friedrich Lips, Valery Popov and their gradually increasing involvement in her work. She talks about symbolics in many of her works: "In Croce", "Seven Words", "Light and Darkness", "Jubilatio", "Offertorium", Symphony "Stimmen... Verstummen...", "Alleluja" and others.

By way of digression from the interview there is a story about the interlocutor's trip to Zagorsk. The talk touches upon the meaning of religion for the Russian people and Russian music.



# ШАГ ДУШИ

*Монографическое исследование  
Валентины Холоповой*



## 1. ЗАПАДНО-ВОСТОЧНЫЙ КОМПОЗИТОР СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА

### 1. Искусство как философия, религия

Человечество в современном мире стало единым. В области культуры вопрос о единстве человечества оборачивается прежде всего вопросом о взаимодействии двух традиционно контрастных регионов — Запада и Востока. Есть точки в мировой географии, в которых неотвратно сходятся эти громадные культурные миры. В одной из таких точек 24 октября 1931 года родилась композитор София Губайдулина. Ее родина — Татария, город Чистополь на берегу Камы; детство и юность прошли в Казани. Ее семья — полурусская, полутатарская: мать — Федосия Федоровна Елхова, отец — Асгат Масгудович Губайдуллин. Дед Софии был мусульманским духовным лицом, муллой и педагогом-просветителем. Вместе с тем родной язык ее — русский, обучение было также русскоязычным, что только закрепилось с переездом в Москву в 1954 году. Совершенно органичным для Губайдулиной оказалось восприятие и культуры Запада, и культуры Востока, что устранило региональные преграды в ее музыкальном мышлении и открыло возможности для формирования панрегионального, планетарного художественного сознания: уникальный стиль композитора возник на универсальной культурной почве.

Вероятно, из-за панрегионального характера музыкальной индивидуальности Софии Губайдулиной, а возможно, благодаря феномену женщины-композитора до сих пор невиданного творческого масштаба (ведь характер женской ментальности в музыкальном творчестве пока не изучен), стиль Губайдулиной трудно соотнести с какими-либо известными современными музыкальными течениями и направлениями. Ее стиль не принадлежит ни авангардизму, ни структурализму (она не стала ни последовательной додекафонисткой, ни сериалисткой), ни неоклассицизму, ни минимализму, ни "новой фольклорной волне" (важной для многих композиторов СССР), ни ретро и "новой простоте", ни неоромантизму.

Индивидуальность ее стиля лучше всего определяется через всеобщие представления о сущности искусства и бытие человеческого духа. К ее музыкальному творчеству в полной

мере подходит, например, классическая дефиниция задач искусства, сформулированная в XVIII веке Вильгельмом фон Гумбольдтом: "...пробуждать мысли, которые позволили бы нам глубоко проникать своим взглядом в значительные отношения человечества и мира, выражать такие чувства, которые гармонически связывали бы нас с природой, и оживлять свой материал богатством и чувственностью изложения, слога, ритма"<sup>1</sup>.

В мировосприятии Губайдулиной — философски и религиозно мыслящего человека — словно в многозвучном аккорде, сочетаются конфуцианская "Книга перемен" ("И-цзин"), даосизм Лао-цзы, католическая литургия, проповеди Мейстера Экхарта, философия Николая Кузанского, Гегеля, Ауробиндо, Кьеркегора, Гуссерля, Николая Бердяева, психология Юнга, культурология Алексея Лосева и Сергея Аверинцева. Духовная жизнь всех времен и народов составляет доминирующую тему творчества Софии Губайдулиной. При этом западная литургика освоена ею, как если бы это была часть духовной истории ее собственной родины. Правда, композитор намеренно обращается к бестекстовой, обобщенной инструментальной сфере. Так, подобием ординария "инструментальной мессы" предстает соната для скрипки и виолончели в 5 частях "Радуйся". Части проприя мессы отражены в своего рода цикле трех инструментальных концертов с оркестром: фортепианном "Introitus", скрипичном "Offertorium" и виолончельном "Detto-II" в роли Коммунио, а оркестровая пьеса "Ступени" ассоциирована композитором с Градуалом. Ансамблевое "Descensio" по замыслу связано с Духовым днем. Сами за себя говорят такие названия, как "Семь слов", "Юбилеция", "De profundis", "Аллилуия". Некоторые произведения соотнесены с западной традицией и вне культовой линии. Таковы "Quasi hocketus" (намек на французский гокет), "Ответ, оставшийся без вопроса" — шуточный коллаж с перефразировкой названия известной пьесы Чарльза Айвза "Вопрос, оставшийся без ответа".

С западными традициями, возможно, связано такое свойство мышления Губайдулиной, как концентрация композиции вокруг четко определенной идеи. История европейской культуры вмещает в себя в этом смысле и риториче-

---

<sup>1</sup> Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М., 1985. С. 262.



ские *Inventio* (нахождение темы), и *Propositio* (определение темы), и учение Лессинга об идее в произведении искусства, и гегелевскую "абсолютную идею" и мн. др. Каждое произведение Губайдулина сочиняет ориентируясь на подобную центральную мысль, которую стремится лаконично выразить и в названии. Скажем, наименование пьесы для клавирина и ударных "Шум и тишина" указывает на то, что "Тишина" (паузы) является таким же важным "персонажем", как и "Шум" (звуки), а название пьесы "*Descensio*", соотнесенное с Духовым днем (сошествием Святого Духа на апостолов), придает символическое значение последовательному регистровому "ниспадению" звучащего материала. По мере эволюции стиля у Губайдулиной возрастает роль всевозможной символики и подтекстов. Такой подход можно сравнить с немецкой традицией музыки разных времен.

Стилю Губайдулиной присуще одно глубинное свойство, прочно приобщающее ее композиторское мышление к западному типу. Речь идет о дихотомичности, парной контрастности, антиномичности, отличающих ее произведения. Согласно распространенной точке зрения, западному сознанию свойствен дуализм, восточное же тяготеет к монизму. Проявляется западный дуализм, например, в центральном для искусства Западной Европы жанре драмы (конфликтности действия и контрдействия), осмысляемом в теории, начиная с Аристотеля, в религиозном противопоставлении Бога и человека, в философской дихотомии формы и материи, в парадоксальных антиномиях Канта, в лингвистических бинарных оппозициях. О роли парных контрастов в произведениях Губайдулиной красноречиво говорят сами названия, кратко формулирующие центральную идею каждой вещи: "*Vivente — non vivente*", "Шум и тишина", "Светлое и темное", "*In stocse*" (один из переводов — "Крест-накрест"), "Сад радости и печали", "Чет и нечет", "*Pro et contra*". Та или иная "бинарная оппозиция" (Губайдулина пользуется как раз этим термином) действует почти в каждом ее сочинении и является тем ключом, без которого не может быть открыт и понят его художественный смысл.

По мере движения творчества от 60-х годов к настоящему времени наполнение "оппозиций" постоянно менялось. Если в кантате "Ночь в Мемфисе" (1968) это была конфронтация отчужденного внешнего мира и внутренних переживаний героини, то в электронном "*Vivente — non vivente*" перед

нами контраст искусственных электронных звуков и натуральных звучаний человеческого голоса: смеха, вздохов и т.д.; если в "Часе души" сопоставлялось благородно-положительное и банально-отрицательное (в характере музыкального материала), то в "Саде радости и печали" поляризовались мажорные трезвучия и "стонущие" малые секунды, а в Третьем струнном квартете (1987) разное смысловое значение приобрели контрастные способы звукоизвлечения — *pizzicato* и *arco*.

Излюбленные губайдулинские "оппозиции" дают ей возможность, двигаясь как бы от двух противоположных "краев" смыслового содержания произведения, охватить все то огромное целое, которое между этими "краями" заключено. Кроме того, для автора важна сама ситуация драмы, трагедии, то есть ситуация высокого психологического накала. По словам Губайдулиной, ее интересует "все, в чем присутствует трагизм". Действенность, динамика большинства сочинений композитора таковы, что из двух концепций — классической европейской "В начале было дело" и классической восточной (древнекитайской) "Мудрый человек предпочитает недеяние" — им больше соответствует первая, хотя вопрос этот не так прост.

Легко доказуемо родство характера творчества Софии Губайдулиной и восточного образа мышления. Главное чудодейственное свойство всякого искусства вообще заключается в приобщении единичной и бренной человеческой личности к миру в целом, его вечности и бесконечности. Такая психологическая ситуация едва ли не буквально совпадает с явлением восточной медитации, она созвучна философии даосизма и дзэнбуддизма. "Небо и земля, пространство и время живут как одно человеческое тело"; «"многое" вызывает заблуждение, поэтому мудрый человек сохраняет единство» — внушают даосы. Таков восточный монизм. Верованием в целое, дао, единое обусловлен и специфический восточный, лишенный предначертанности модус поведения человека и окружающей его среды: "все вещи расцветают и возвращаются к своему началу", "ни на чем не утверждайся!"

Примем во внимание, что Губайдулиной-композитору ее будущее сочинение нередко первоначально является как озарение — в один миг, сразу, словно готовое. Она может не знать точного текста первых тактов или середины, но слышание целого, а следовательно и переживание целого как

единства, как связи со всем миром, появляется у нее в исходном импульсе сочинения. Губайдулина считает себя интуитивисткой и некоторые свои сочинения расценивает как спонтанные "выплески" фантазии. Она чрезвычайно дорожит моментом непосредственности в звучании музыки, трепетом только что родившейся жизни, чтит импровизацию — творчество, не прошедшее стадий умертвления в партитуре и реанимации в исполнении. Миг эмоционального контакта звука с человеком и со всем светом для нее — седьмое небо. Свообразна логика губайдулинской музыкальной мысли: в ней ставится вопрос, показывается процесс, но не дается ответа, утверждения.

Губайдулина истолковывает понятие "активность" с точки зрения человека Востока. Медитация кажется покоем только отчужденному западному сознанию. Для восточного же человека это есть как раз состояние наивысшего подъема духа, наибольшей ментальной напряженности.

В творчестве Софии Губайдулиной целая серия произведений имеет безусловную восточную тематику. Это две кантаты конца 60-х годов — "Ночь в Мемфисе" на тексты из древнеегипетской лирики в переводе Анны Ахматовой и Веры Потаповой и "Рубайят" на стихи Хакани, Хафиза и Хайяма; триада циклов пьес для домр и фортепиано "По мотивам татарского фольклора", изысканное по колориту трио (флейта, альт, арфа) "Сад радости и печали", пьеса для ударных "Чет и нечет", навеянная текстами древнейшей китайской "Книги гаданий" или "Книги перемен" ("И-цзин").

Губайдулина ввела в свои сочинения целый "оркестр" самобытных восточных инструментов, которые заняли место в опусах, тематически и не связанных с Востоком: китайские тарелки, бьянь-джунь в "Музыке для клавесина и ударных"; яванский тамтам, индийские колокольчики в пьесе "Шум и тишина"; чанг, кавказские литавры в "Часе души"; китайские гангу, тагу, яогу, баньгу, му-юй, узбекско-таджикская нагара, чукотский ярар в "Юбилеи". Важны при этом музыкальные функции экзотических инструментов. Например, в "Часе души" (со стихами русской поэтессы Марины Цветаевой) многострунный среднеазиатский инструмент чанг выступает в оркестре наряду с п е р в ы м и с к р и п к а м и. Для Губайдулиной, профессиональной пианистки, выпускницы Казанской консерватории, любимым домашним инструмен-

том является, помимо фортепиано, тар (восточный струнный инструмент).

Увлекаясь и Западом, и Востоком — полюсами взаимного притяжения ее натуры — Губайдулина, естественно, пристально интересуется возможностью синтеза идей, принципов, "звучаний" этих культурных регионов. Она считает, что рациональный и экстравертный Запад сейчас нуждается в оплодотворении спиритуализмом и интравертностью Востока. В ее сочинениях причудливо и непредвиденно соединяются глубинные свойства той и другой сторон. Обратим внимание на ряд конкретных случаев.

Название такого произведения, как "Quasi hocketus", совершенно определенно адресует слушателя к гокету — известному полифоническому способу изложения во французской и итальянской музыке XIII—XIV веков, предполагающему обязательность пауз. Пьеса Губайдулиной развивается от начального включения пауз (точнее, quasi-пауз) к постепенному их заполнению, сопровождаемому огромным эмоциональным нарастанием. Казалось бы, это западный тип динамики музыкального сочинения. Но для композитора в нем кроются и самые непосредственные восточные впечатления. Однажды она присутствовала на мусульманском молении в Ленинграде и ее поразило глубокое молчание муллы и молящихся, которое наступало каждый раз после чтения строк Корана. Поистине — восточный мудрец действует недеянием и говорит молчанием. Экстатическое впечатление от намаза не могло не сказаться на смысловой интерпретации специально komponуемых пауз в ее музыке. Интересно, что на модель "Quasi hocketus" ориентированы многие сочинения Губайдулиной. Развитие от музыки, застывающей на паузах, к музыке, движущейся непрерывно и активно, представляется символом пути от восточного недеяния к западной действительности.

В утонченных красках Востока выдержан "Сад радости и печали" для изысканного ансамбля трех инструментов — флейты, альты, арфы. Завершаться же ориентальный "Сад" должен чтением по-немецки стихов поэта Франциско Танцера, которому произведение посвящено. Фортепианный "Introitus", напротив, увенчивает "татарский конец": последним фазисом развития его гармонической структуры становится восточная пентатоника.

Еще более органичен в творчестве композитора синтез знаков культуры о т н о с и т е л ь н о г о Запада и Востока, — Западной и Восточной Европы. Так, "Descensio" символически связано с Духовым днем, праздником и западного, и восточного церковного календаря. В "Семи словах" заглавиями частей служат строки из евангельских текстов, существующие на немецком и русском языках, а одной из ведущих является тема, имеющая, по словам автора, "колорит старославянской или европейской средневековой музыки".

Сближая в своем творчестве удаленные друг от друга регионы, Губайдулина своеобразно относится к проблеме национального. Интересно отметить роль, которую она отводит в музыке русскому и татарскому началам, — дань двум ее национальностям. Татарское представлено в тематике ряда сочинений. Из инструментальных вещей — в первую очередь, это три пятичастных цикла (15 пьес) "По мотивам татарского фольклора" для малой, альтовой и басовой домр с фортепиано. Их созданию способствовало не только органическое впитывание татарской музыкальной культуры, естественное для уроженки этой земли, но и специальное изучение образцов татарского национального фольклора. Однако в своих опусах композитор не пошла по пути точного цитирования народных мелодий. Привлекательным для нее оказалось такое претворение народного творчества, когда собственная музыка возникала как след звучания знакомых напевов в памяти. Ярким выражением колорита народной музыки Татарии явились пьесы Губайдулиной жанрового характера: "Татарская песенка", "Праздник", "Суюмбика" для двух труб, "Татарский танец" для баяна и двух контрабасов. Средоточием татарского начала стала в творчестве композитора и музыка к целому ряду татарских кинофильмов.

Не менее важно попытаться обнаружить национальные черты в эмоциональном характере музыки Губайдулиной. Можно говорить об определенном татарском темпераменте композитора — несколько жестком, сочетающим энергию с аскетизмом, особенно в ранние годы творчества. Примечательно, что эстонский музыковед Офелия Туйск, занимавшаяся новейшей советской музыкой, все творчество Софии Губайдулиной воспринимала как татарское.

В музыке Губайдулиной можно найти и русские черты — внешние и внутренние. Так, например, "на случай" она написала две обработки русских народных песен — для эстрад-

ного оркестра и для хора, сочинила музыку к кинофильму "Бабы рязанские" (не был в прокате). Произведение 1990 года — "Аллилуия" — стилистически повернуто к старославянской музыке. Гораздо весомее внешних — внутренние русские черты. Самые фундаментальные свойства её художественной натуры — типично русская серьезность отношения к искусству, словно к важной государственной деятельности, и тот характерно русский максимализм, который требует сосредоточения в художественной области всего спектра интеллекта и чувства — преломления философии, религии, этики, эстетики, поэтики и живого человеческого переживания.

Еще одно традиционно русское качество — наглядность, зримость, конкретность музыкального замысла, образа, неотъемлемые от извечно русского художественного реализма. Произведения Губайдулиной весьма часто можно "рассказать", как если бы они строились на основе фабулы. И такой рассказ вовсе не заменяет и не отменяет имманентную логику ее сочинений.

Между тем русская основа творчества, вероятно, не осознается самим композитором. Что же касается узко этнографического взгляда на национальное, то, по ее словам, татарскому и русскому фольклору она уделяет такое же внимание, как тибетскому или африканскому. С одной стороны, «к национальному моменту я не отношусь как к "моменту". Национальное — это кровь явления»<sup>1</sup>. С другой стороны, "национально разделяться, обособляться — это нечто негативное, дьявольское. У меня на первом плане вопросы не национальные, а общечеловеческие"<sup>2</sup>.

К общечеловеческим ценностям, не делимым по географическим координатам и культурным признакам, относятся особенно дорогие для Губайдулиной свойства личности — правдивость и внутренняя свобода. "Быть свободным человеком абсолютно необходимо; независимо от того, выгодно это или нет, необходимо сохранять свои убеждения, увлечения. Свобода — это возможность сполна реализовать свою сущность, прислушаться к себе, к тому, что личности дано в ситуации, созданной историей. Как скрипачу, пианисту, что-

---

<sup>1</sup> Губайдулина С. В прекрасном и яростном мире музыки / Интервью В.Горина // Комсомолец Татарии (Казань). 1981. 8 марта.

<sup>2</sup> Холопова В. Музыка спасет мир // Сов. музыка. 1990. №9. С. 46.

бы иметь хороший звук, надо иметь свободные руки, так и композитору или писателю надо иметь свободную душу"<sup>1</sup>.

## 2. Музыкальный язык: "параметр экспрессии", ритмика, драматургия

"Эстетику избегания", которую считают определяющим художественным принципом нововенской школы, можно отнести также и к творчеству Софии Губайдулиной. Ее ярко самобытный, не охватываемый никакими современными течениями стиль установился вместе с отторжением таких накоплений музыкального языка, в основном XIX века, которые тогда считались наиболее ценными, — мелодии и гармонии в узком смысле слова. Кантабилное пение, или мелодия в итальянском значении слова, — эта жемчужина музыки Европы последних веков, от слишком массивированного ее употребления стала приедаться и восприниматься как наскучивший шаблон. То же самое можно сказать и о гармонии, которая, по словам Игоря Стравинского, "как наука об аккордах и их связях имела блестящую, но краткую историю".

Важно отметить, что каждая новая эпоха в культуре существует в контрастном контрапункте с эпохой предшествующей. Музыкальный язык Софии Губайдулиной, как композитора XX века, контрастен важнейшим музыкальным параметрам предшествующего века. От традиционной мелодики автор уходит в две противоположные крайности — в мельчайшую "интонацию", насыщенную невиданно богатой экспрессией, и в замаскированную гаммообразную линию, протягивающуюся в ее произведениях на огромных пространствах из регистра в регистр. (Последнее является современным преломлением техники *additio* старых полифонистов, переосмысленной в XX веке Стравинским, Бартоком и многими другими композиторами.)

Однако утрата таких важных элементов, как мелодия и гармония, грозит музыке сущим опустошением. Компенсацию этих громадных потерь Губайдулина нашла в интенсивнейшем развитии тех областей, которые в XX веке наметил в

---

<sup>1</sup> Из выступления С.А.Губайдулиной на встрече с ней в Свердловской консерватории 22 янв. 1990 г.

первую очередь Антон Веберн, — в музыкальной экспрессии и ритмовремени.

Глубоко разработанная Губайдулиной сфера музыкального языка заслуживает специального наименования. Назовем ее "параметром экспрессии".

"Параметр экспрессии", обнаруживающийся в музыке не только Губайдулиной, но и других композиторов второй половины XX века, включает артикуляцию, способы звукоизвлечения, а также особым образом организованные мелодику, ритмику, фактуру. Все это — сфера непосредственно-выразительного звучания, самая эмоционально впечатляющая материя.

У Губайдулиной "параметр экспрессии" достиг такой степени разработанности, что стал претендовать на роль одного из видов современной композиторской техники. Небывалому развитию подверглась как вокальная, так и инструментальная интонация. Если в вокальной музыке Альбана Берга и Арнольда Шёнберга можно найти 3—4 ступени экспрессии (пение, речь, *Sprechstimme*, *Sprechgesang*), то у Губайдулиной градация вокальной выразительности более детальна: 7 ступеней в "Perception", 14 (!) в "Посвящении Марине Цветаевой" (см. анализ обоих сочинений).

В связи с инструментальной интонацией отметим, что Губайдулина, обращаясь к струнным, пользуется множеством способов звукоизвлечения. При этом особо контрастные виды артикуляции получают функциональное и даже символическое истолкование. В частности, сопоставление флажолетов и вибрато во многих ее сочинениях закрепляется подобно контрасту мажора и минора. *Pizzicato* разнообразных видов и *arco* в произведениях 80-х годов становятся символами "рукотворного" и "нерукотворного" начал. Происходит персонализация музыкальных тембров — закрепление за инструментами и приемами игры постоянных семантических значений. Даже такое элементарное и непосредственно воспринимаемое явление, как контраст *legato* и *staccato*, шире — континуальности и дискретности, возвышается в музыкальной драматургии композитора до генеральной антитезы Консонанса и Диссонанса.

При выходе "параметра экспрессии" на первый план музыкальной композиции необычайно возросла роль и с п о л н и т е л е й. Ведь всплески экспрессии, в отличие от мелодики, гармонии, полифонии, композитор не в состоянии



полностью записать в партитуре, он их может лишь очень условно наметить. Возникла своеобразная двусторонняя зависимость автора и исполнителей. С одной стороны, для понимания ее музыки к партитуре должен быть "приложен" сам композитор, чтобы лично сообщить исполнителям свои намерения. С другой стороны, именно исполнитель должен найти в арсенале своих музыкальных возможностей сотни элементов "параметра экспрессии", которые необходимы для звуковой реализации опуса Губайдулиной. Закономерно, что исполнителями музыки Губайдулиной стали выдающиеся мастера, музыканты-новаторы, со своей стороны придумавшие для ее сочинений неизвестные ранее виды экспрессивных звуковых эффектов. Тем самым Губайдулина, как и многие другие современные авторы, способствовала развитию музыкального исполнительства, вплоть до изобретения совершенно неизвестных ранее приемов игры. Например, такой исполнитель-новатор, как ударник Марк Пекарский, рассказывал, что она придумала некоторые способы звукоизвлечения на ударных, которые раньше не применялись. Вполне естественно, что живое звучание музыки для этого композитора необходимо, как воздух.

Новаторски подошла София Губайдулина к ритмическим параметрам музыкального языка. Созданная ею система "гармонии времени", то есть ритма на двух уровнях — тем, мотивов и "ритма формы", — восполнила уменьшение роли гармонии в традиционном смысле слова. Примечательно, что горизонтальный, временной аспект музыкального произведения Губайдулина воспринимает также и как аспект пространственный. В некоторых случаях она говорит не о времени в пространстве, не о следовании в нем временных отрезков, а о поделенном пространстве.

Как и многие композиторы XX века (Стравинский, Мессиан, Пярт и др.), Губайдулина считает ритмику главным строительным элементом музыкальной формы. Не случайно она успешно разрабатывает собственную систему ритмической организации, которая тоже подчиняется принципу "эстетики избегания". Композитор стремится отказаться от превратившейся в шаблон традиционной тактовой метроритмики с квадратностью в основе, восходящей к элементарным моторным предпосылкам шага, танца и т.п. Фундаментом ее системы ритма во многих сочинениях 80-х годов, включая

вершины творчества — "Perception", Симфонию, а также пьесу для ударных с символическим названием "В начале был ритм", стало использование пропорций ряда Фибоначчи (Леонарда Пизанского). Губайдулина, как, в первую очередь, интуитивный музыкант, тем не менее внимательно относится к такому подспорью композиторского труда, как рациональный расчет. Однако включает рациональные выкладки в сочинение — будь то додекафония или ритмические пропорции Фибоначчи — только тогда, когда они совпадают с ее интуитивным музыкальным слышанием. Замечательные свойства "золотой пропорции", позволяющие композитору одновременно и обходить квадратность, и соединять музыкальные отрезки в иную гармонию ( $1+2=3$ ,  $2+3=5$ ,  $3+5=8$ ,  $5+8=13$  и т.д.), в своего рода "консонансный ряд", дают возможность достигать какого-то удивительного слышимо-ощутимого парения музыкальной формы. Хотя применение чисел Фибоначчи в истории музыки встречалось неоднократно (у Окегема, Шопена, Рахманинова, Бартока и Дебюсси), столь разветвленное их использование трудно найти у кого-либо еще. Феномен ритмики Губайдулиной требует специального научного исследования.

Звуковысотная организация играет существенную роль в музыкальном языке Софии Губайдулиной, как и у всякого композитора, продолжающего европейские, русские традиции. Она представляет собой систему, состоящую из трех важнейших subsystem: 1) гемитоники, 2) микрохроматики, 3) диатоники (с обособлением пентатоники). Здесь тоже заметно воздействие "эстетики избегания". Композитор, как правило, отказывается от традиционной мажоро-минорной тональности, хотя использует мажорное и минорное трезвучия, а также другие аккорды в контексте оригинального авторского стиля. Примечательно, что Губайдулина несколько не заинтересовалась направлением "ретро", которое вернуло в музыку 70—80-х годов XX века классическую гармонию. Доминирующей звуковысотной subsystemой в сочинениях композитора является гемитоника — хроматическая организация на основе полутона, которая в чистом и сконцентрированном виде представлена у Веберна, осваивавшем ее в соответствии с "эстетикой избегания" тра-

диционной гармонии<sup>1</sup>. У Губайдулиной, как композитора второй половины XX столетия, неограниченное развитие получила также микрохроматика, нашедшая выражение в бесконечных глассандо и специально нотированных четвертитонах. По значимости эта подсистема приближается к гемитонике. Однако при главенстве гемитоники веберновского типа и поствеберновской микрохроматики определенное место в системе звуковысотной организации занимает и чистая диатоника, иногда варьируемая в виде пентатоники или трихордовости. В итоге образуется та "пангармония", которая открывает простор для осуществления панрегиональных идей.

Музыкальный язык композиторов XX века обогатился еще одним конструктивным компонентом, который можно назвать музыкальной драматургией. Драма, как известно, всегда влияла на европейскую музыку, но только ко второй половине XX века она вошла в круг ведущих средств музыкальной композиции. Принципы театральной драмы настолько прочно укоренились в собственно музыке, что в ней наготове оказались целые блоки музыкальных средств, соответствующих либо "действию", либо "контрдействию". Для Софии Губайдулиной, с ее излюбленным методом "бинарных оппозиций", подход к музыкальной, главным образом — инструментальной композиции, как к драме, оказался закономерным. По законам драмы организованы не только сочинения, упоминавшиеся в связи с типичным для западного мышления принципом парной контрастности, но и множество других: "Ночь в Мемфисе", "Concordanza", "Detto-II", "Introitus", "Семь слов", "Perception", Симфония, струнные квартеты, Струнное трио... Наоборот, трудно назвать какую-либо однородную неконтрастную композицию. Перенеся драму в оркестр, в ансамбль, Губайдулина до сих пор не испытывала интереса к сценической драме — опере. Безраздельное владение средствами чистой музыки — от проникающей интонации до потрясающих драматургических контрастов — открывает ей самый естественный путь к музыкальному идеалу.

Стилевая эволюция творчества Софии Губайдулиной предстает перед нами разрастающимся древом

---

<sup>1</sup> Термин "гемитоника" впервые введен в научный обиход в изд.: Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. — М., 1984. Гемитоника основана на соединении полутона со всеми остальными интервалами.

ее самобытности. Можно указать только на один важный разделительный рубеж — границу между ранним и зрелым стилем. Приходится она на 1965 год и проходит между двумя сочинениями — Фортепианной сонатой и Пятью этюдами для арфы, контрабаса и ударных инструментов. Соната завершает как бы "подготовительный" период, а этюды знаменуют становление индивидуального стиля композитора. Следующие десятки лет творчества разграничиваются пока одной лишь вехой, относящейся к 1978—1979 годам, времени создания "Introitus" для фортепиано и оркестра, а также "In glose" для виолончели и органа. Как считает автор, начиная с этих произведений, она стала придавать определенное символическое значение основным конструктивным элементам музыкального произведения и основным способам звукоизвлечения. Таким образом, общая периодизация творчества Софии Губайдулиной предстает как последование трех этапов: 1) ранний — до 1965 года, 2) зрелый — от 1965 года, 3) сдвиг внутри зрелого — от 1978 года.

В раннем периоде творчества, исключая сугубо ученическую стадию, выделяется весьма плодотворное десятилетие — 1956—1965 годы, содержащее серьезные и высокопрофессиональные произведения, частично изданные, иногда с успехом исполняемые. Своим самым первым сочинением Губайдулина обычно называет "Фацелию" (вокально-симфонический цикл по поэме Михаила Пришвина для высокого сопрано, 1956), дорогую автору благодаря аромату юности, поэтичности. Затем следует написанный с уверенным профессионализмом Квintет для фортепиано и струнного квартета (1957), в котором автор демонстрирует свободное владение полифонией, крупной формой. О последующей Симфонии 1958 года Эдисон Денисов заметил на обсуждении в Союзе композиторов, что она "написана мужской рукой". "Блестящим Концертом в блестящем исполнении автора" был назван в узком кругу композиторов Фортепианный концерт 1959 года. Технически весьма сложная Чакона для фортепиано (1962), а затем Фортепианная соната (1965), в которой Губайдулина применила и додекафонию, и новые приемы звукоизвлечения (игру на струнах подготовленного рояля), показывают и освоение традиций первой половины XX века (Шостаковича, Хиндемита, Стравинского), и их преодоле-

ние. Характеру музыки присущи импульсивность, воля, жесткость, даже злость, обнаженный трагизм в восприятии мира, а музыкальному письму — графичность и аскетизм. Почти от всех этих качеств Губайдулина отказалась в своем зрелом стиле. Однако изначальная серьезность музыкальной мысли молодого автора, солидное профессиональное мастерство, яркость и масштабность сочинений заставили окружающих ее композиторов, представителей традиционно мужской профессии, с некоторым ошеломлением признать в хрупкой, тоненькой, как тростинка, девушке прирожденного композитора, твердо стоящего на своих собственных позициях. А как гласит древняя китайская мудрость, "кто умеет крепко стоять, того нельзя опрокинуть"...

## II. "САД РАЗБЕГАЮЩИХСЯ ТРОПОК"

(1965—1977)

Первое двенадцатилетие зрелого творчества Софии Губайдулиной стало как бы "садом разбегающихся тропок", которые привели композитора к созданию самых разных произведений. Появились восточные кантаты "Ночь в Мемфисе", "Рубайят" и симфонические "Ступени", ассоциированные автором с Градуалом католической службы; "Час души" на возвышенные стихи Марины Цветаевой и Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, с введением "агрессивного" молодежного рока; оратория "Laudatio pacis" ( в соавторстве с Марекком Копелентом и Паулем-Хайнцем Дитрихом) на учительскую латынь Яна Амоса Коменского и смешные "Песенки-считалки", а также фортепианные "Музыкальные игрушки" для детей, цикл "Розы" для голоса и фортепиано и электронное "Vivente — non vivente" с использованием тембра женского голоса (вздых, смех и т.д.) в натуральном и искусственном вариантах; многочисленные камерные пьесы и инструментальное действо "Шум и тишина". Камерные сочинения примечательны либо нетрадиционностью составов, либо нетрадиционностью решений. Это — однородное по составу Трио для трех труб, однородный Квартет для четырех флейт, "Duo-sonata" для двух фаготов, Концерт для фагота и низких струнных ( в двух последних сочинениях используется в основном низкий регистр), ансамбли "Quattro" (2 трубы, 2 тромбона); Первый струнный квартет с чертами "инструментального театра", Пять этюдов для неклассического состава (арфа, контрабас, ударные), Десять этюдов (прелюдий) для виолончели с новейшими приемами игры; "Светлое и темное" для органа, "Toccata troncata" для фортепиано с неоклассической трактовкой этих инструментов, причудливые дуэты для контрабаса и фортепиано ("Пантомима", Соната), сочинения для ударных, всегда индивидуальные по выбору инструментов. Пьеса "Concordanza" впервые была организована как драма Консонанса и Диссонанса в сфере музыкальной экспрессии. Единственное произведе-

ние, близкое традиции по гармоническому языку и с элементами татарской пентатоники, написано для совсем не академического состава и потому стоит особняком в творчестве Губайдулиной — три цикла пьес "По мотивам татарского фольклора" для малой, альтовой, басовой домр и фортепиано.

В период с 1965 по 1977 год Губайдулина в общей сложности создала более тридцати произведений и десять фонограмм для кинолент, среди которых — до сих пор частый гость кино- и телеэкрана мультфильм "Маугли" и другие известные кинокартины.

### **1. Камерная музыка: лаборатория экспрессии**

Большая часть сочинений Софии Губайдулиной — это камерная инструментальная музыка. Такой интерес к камерным жанрам объясним, конечно, более широкими возможностями исполнения сочинений с малым составом участников, а реальное звучание музыки для композитора столь необходимо. Но дело не только в этом. Музыкальный звук для нее — целый мир. Вслушивание без счета времени в струны рояля, виолончели, в душу ударного инструмента открывает безбрежные просторы ее композиторской фантазии. Поэтому даже один, солирующий инструмент таит для Губайдулиной богатейшие возможности. Ансамбль же инструментов оказывается способным воплощать идеи, присущие симфоническим и театральным жанрам.

При новом звуковом осмыслении музыкальных инструментов ни инструментальное соло, ни ансамбль инструментов не интерпретируются традиционно. Если это классический жанр и состав, как в Первом струнном квартете, он существенно обновляется, благодаря способам игры и функциям инструментов (приемы "инструментального театра"). Когда же состав нетрадиционный, а таких у Губайдулиной большинство, то уже сам выбор инструментов приносит свежесть звучания. В камерной музыке рассматриваемого периода творчества властвует индивидуальность выбора исполнительских средств: один струнный квартет, один цикл для виолончели соло, одна пьеса для "ансамбля солистов", одно "Lamento" для тубы и фортепиано, одно трио для труб, один квартет для флейт и т.д.

Разнообразна стилистика камерных сочинений Губайдулиной: здесь и чистая сонорика "Музыки для клавесина и ударных", и кантилена "Песни без слов" для трубы и фортепиано, и строгая додекафония в Пяти этюдах для арфы, контрабаса и ударных, и почти полистилистика в Концерте для фагота, и хеппенинговое представление "Шум и тишина", и чуть ли не хиндемитовская полифония "Инвенции" для фортепиано, и авангардистский пуантилизм пьесы "Точки, линии и зигзаги" для бас-кларнета и фортепиано. Примечательны "Музыкальные игрушки" для детей с их затейливой изобретательностью. Этот сборник детской музыки для фортепиано ("Заводная гармошка", "Волшебная карусель", "Трубач в лесу", "Кузнец-колдун" и др. — всего 14 пьес) — совсем не случайное явление в творческой биографии Софии Губайдулиной. Композитор рассказывала, что репертуар музыкальной школы, в которой она училась в детстве, казался ей таким серым, неинтересным, что она в противовес ему решила сочинить что-то совсем иное, свое. К "Музыкальным игрушкам" (1969) она дала такой комментарий: "Это сборник пьес для фортепиано, сочиненный специально для детей детских музыкальных школ. Я часто вспоминала свое детство и то, как мне недоставало тогда фортепианных пьес, которые были бы отнесены к воображаемому миру детских игрушек. Игрушки тогда были для меня тоже звучащей материей, и они включались в общий космос всех моих музыкальных переживаний. Этот сборник я сочиняла как запоздалое посвящение своему собственному детству"<sup>1</sup>.

София Губайдулина своим творчеством в сильнейшей мере выражает стремление музыкантов XX века к расширению границ звуковой экспрессии. Следует вспомнить знаменательную фразу, которую произнес Луиджи Даллапиккола в беседе с Антоном Веберном, пытаясь разгадать загадку стиля австрийского мастера: "Звук! Значит, я правильно понял". Слова эти могут служить эпиграфом к исканиям Губайдулиной в течение всего периода зрелого творчества. "В наше время композиторы поняли, что краска музыки тоже способна нести музыкальную информацию", — заметил Эдисон Денисов в интервью 1989 года. Губайдулина через любовь к звуку ощущает свою связь, человека и музыканта, со всем, что

---

<sup>1</sup> Комсомолец Татарии (Казань). 1981. 8 марта.



ее окружает, со всем миром. Она считает, что унылая или яркая жизнь общества, отдельных людей находит выражение в музыкальном звуке.

Хотя по своему музыкально-исполнительскому образованию Губайдулина — пианистка, ее профессиональное знание решительно всех инструментов всегда вызывает изумление. По ее словам, она "возможности инструментов и их сочетаний изучала всегда и везде: в консерваторских классах, на концертах, в партитурах. А главным образом — собственный риск и личное общение с музыкантами"<sup>1</sup>. К инструментам композитор относится как к загадочным живым существам. Однажды Губайдулина рассказала о своей покупке в Баку тара и о путешествии вместе с ним на самолете. Он казался ей словно живым ребенком. А когда она привезла тар домой и "посадила" на диван, он отзывался на все ее действия — ходьбу, пение и т.д. Упиваясь звучанием струны тара, кружевом тончайших обертонов, она проделывала и акустические расчеты — ведь у нее за плечами было два года систематической работы в электронной студии. Вместе с Марком Пекарским она вслушивалась в мельчайшие детали звучания мариимбы, отмечая для себя чередование соседствующих обертонов. Ударным предписывала порой непривычные нюансы, как, например, *dolcissimo* — бубну, традиционному "аккомпаниатору" танцев.

В связи с таким буквально вживанием в музыкальный звук — его художественную и акустическую ипостаси — Губайдулина особым образом относится к исполнителям своих сочинений. Ведь есть композиторы, для которых важнее всего — акт создания музыки, работа над партитурой, а исполнение — вопрос второго плана. В творческом процессе Губайдулиной — другое распределение ценностей. Музыкальный язык ее произведений таков, что важнейшие его элементы не могут быть записаны с помощью современной музыкальной нотации, даже все время обновляемой. Не укладывается на нотную бумагу живая кровь ее музыки, весь тот тончайший мир сложно организованного звука, который является сутью ее композиторского новаторства. Процесс творчества Губайдулиной вовсе не завершается вместе с последним тактом партитуры, он продолжается в работе с исполни-

---

<sup>1</sup> Комсомолец Татарии. (Казань). 1981. 8 марта.

телями. И только на стадии живого исполнения, когда на слышимую с эстрады экспрессию звучания слушатели отзываются своим вниманием и пониманием, практически заканчивается для нее создание произведения. Самые постоянные исполнители сочинений композитора постепенно втягиваются в орбиту ее творчества и становятся в определенной мере сотворцами музыки. Естественно, что воплощать композиторские новации Губайдулиной могут только очень талантливые музыканты. И в этом главное счастье ее творческой судьбы: ее музыка оказалась в руках выдающихся исполнителей, среди которых — ведущие артисты современности. Работа над заказом того или иного музыканта велась постоянно и была предметом не только реального исполнения, но и реального сочинения: произведение создавалось в ориентации и на исполнительские возможности артиста, и на его личность в целом. Таким образом, в камерных опусах 1965—1977 годов "действующими лицами" стали выдающиеся музыканты страны: фаготист Валерий Попов, ударник Марк Пекарский, виолончелисты Владимир Тонха и Наталья Шаховская, контрабасист Борис Артемьев, пианист и клавесинист Алексей Любимов, пианисты Марина Мдивани, Борис Берман и др., а также бас-кларнетист из Чехословакии Йозеф Горак.

*Пять этюдов  
для арфы, контрабаса и ударных  
(1965)*

Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных открывают список зрелых сочинений Софии Губайдулиной, в которых уже сформировался ее оригинальный, неповторимый композиторский язык. Этюды впервые прозвучали в талантливом исполнении Веры Савиной, Бориса Артемьева и Валентина Снегирева, они сразу же вызвали симпатии профессионалов и пробились к исполнению в открытом концерте, состоявшемся в Малом зале Московской консерватории. Удалось даже издать партитуру — в данном случае судьба улыбнулась Софии Губайдулиной в нужный момент.

Название "этюд" у Губайдулиной имеет не привычно музыкальный смысл — пьесы для развития техники исполнителя, а скорее принятый в живописи — миниатюры, подготавливающей большое полотно и вместе с тем имеющей само-

стоятельное значение. Этюды Губайдулиной — сугубо творческие, композиторские; они подготовили кантату "Ночь в Мемфисе", написанную тремя годами позже. Общность усматривается в подобии концепций обоих циклов, в некотором сходстве финалов, в организации ритмики.

Цикл Пяти этюдов составляют: № 1 Largo, № 2 Allegretto, № 3 Adagio, № 4 Allegro disperato, № 5 Andante. Два предфинальных этюда придают концепции цикла трагическое звучание: № 3 Adagio содержит аллюзию на траурный марш, а № 4 представляет собой как бы "скерцо отчаяния". Финальный этюд № 5 с его бесконечно ровной чередой "шагов" контрабаса pizzicato уводит развитие в иную плоскость — к образу вечного движения, вечного пути, несет "примирение с трагизмом вечности" (выражение Губайдулиной). В таком решении драматургии цикла — явное предвосхищение первой восточной кантаты, в частности ее финала.

В замысле Пяти этюдов можно заметить неявные, неочевидные, но в высшей степени благотворные впечатления автора от ранних циклов Антона Веберна — одного из кумиров Губайдулиной, а именно от его оркестровых ор. 6 и 10. Прежде всего, это нетрадиционный цикл с медленными частями на первом плане, с углубленным психологизмом содержания и вместе с тем — отказом от обязательной для цикла сонатной формы, с афористичностью изложения и впечатляющей экспрессией каждой детали, каждого звука. Весьма действен в произведении ритм, выдающий в авторе наследницу Игоря Стравинского; по-восточному значимы ударные инструменты (использованы маримба, малый барабан, тарелка, четыре бонго); неклассичны музыкальные формы. Недаром на первом обсуждении Пяти этюдов в Союзе композиторов коллеги настойчиво говорили об экзотике вещи — общего звучания, состава инструментов. В таком облике предстало первое произведение собственного, индивидуального стиля Губайдулиной.

В этюде № 1 Largo инструменты вступают в выразительнейший диалог. Первое "слово" принадлежит контрабасу. Характерное для его партии pizzicato используется для не совсем обычной цели: фразы, играемые пальцами, звучат как живая, непосредственная речь (прим. 1).

В процессе развития нарастает ритмическая активность; важное значение приобретает полиритмия, основной слой которой составляет остинатная ритмоформула на  $7/8$ , играе-

мая на малом барабане *con le dita* (пальцами). Звучащая и как восточная, и как русская, и как болгарская, и как ни то, ни другое, ни третье, она нагнетает большую энергию в условиях разреженной звучности инструментов. Полной утверждающей репризы здесь нет, как и в других сочинениях Губайдулиной. Автор эстетически закругляет пьесу кратким напоминанием основных мотивов.

Этюд № 2 *Allegretto* представляет собой подвижную среднюю часть цикла. Губайдулина вносит в это движение большую долю импровизационности: предписывает ударнику играть всю пьесу на 4/4, но при этом свободно выбирать тембры, варьируя ритмическую фигуру  $\times \bullet \bullet \bullet | \bullet \times \bullet \bullet | \bullet \bullet \times \times | \times \times$  и т.д. Исполнитель партии ударных может не заботиться о прилаживании своего аккомпанемента к партиям контрабаса и арфы — автор допускает ограниченную алеаторику в ансамблевой игре. В партии контрабаса Губайдулина частично использует додекафонную серию, что напоминает принцип звуковысотной организации финала.

Этюд № 3 *Adagio* содержит тонкий намек на *maghe funebre*: короткая фраза из шести звуков неоднократно всплывает на фоне необычных красок ансамбля. Афористичность и яркость в создании музыкального образа заставляет вспомнить пьесу № 4 из ор. 6 Веберна, в которой явственно слышен намек на траурный марш. Название этюда № 4 — *Allegro disperato* — также ассоциируется с музыкой нововенской школы, напоминает знаменитое *Presto delirando* из Лирической сюиты для струнного квартета Альбана Берга.

Финальный этюд № 5, сменяющий "скерцо отчаяния", обозначен как *Andante* (буквальный перевод — "шагом"). "Шаги" равными четвертными длительностями звучат у контрабаса *pizzicato*. Они кажутся бесконечными, уходящими в необъятную даль. Так вырисовывается окрашенный грустью финальный образ примирения с неохватным миром (в нотах, в партии тамбурина, стоит примечательная ремарка "doloroso"). Финал Пяти этюдов предвосхищает финальный образ "Ночи в Мемфисе". Во-первых, в отношении ритма: непрерывно звучащие четвертные длительности (140!) практически игнорируют деление на такты в условиях переменного метра (4/4, 3/4, 5/4, 2/4 и т.д.). Здесь действует иная, нетактовая система организации ритма, для которой найден

термин "мономерность"<sup>1</sup>. Во-вторых, предвосхищает звуковысотно. Чтобы создать иллюзию неповторяющихся "шагов", ритмический ряд из 140 звуков (плюс окончание) потребовалось взять под контроль додекафонной серийной техники. Губайдулина использовала серию *f - ges - b - c - h - des - g - es - e - a - d - as*, которую провела, тщательно проследив за неповторяемостью ее как мелодии, — меняя формы серии и смещая на октавы звуки.

В творчестве Губайдулиной можно заметить след стиля Веберна: один вид доходчивости в музыке — звучание мелодических оборотов, которые у всех на слуху, — был заменен на другой — звук повышенной эмоциональности (вздрагивающий, вибрирующий, восклицающий и т.д.), понятный любому человеку "без перевода". Эта черта стиля автора, в связи с Этюдами, была предметом обсуждения в Союзе композиторов. "Того, что мы называем мелодией, там нет. Но все так логично, настолько последующее кажется вытекающим из предыдущего, что это полностью убеждает. Кроме того, подтверждается еще одна интересная вещь: несмотря на то, что мелодии нет, вся вещь эмоциональна и действует на наше ощущение" (Сергей Разоренов)<sup>2</sup>. "Талант автора смог сделать поэтичными даже барабаны" (Борис Клюзнер)<sup>3</sup>. "Мы находимся в новом увлекательном музыкальном мире" (Олег Гребеншиков)<sup>4</sup>.

### "Concordanza"

"Concordanza" — одночастная пьеса для инструментального ансамбля. Написана в 1971 году по предложению чешского ансамбля "Musica viva", с которым сотрудничал соавтор Софии Губайдулиной по "Laudatio pacis" Марек Копелент. Этот коллектив впервые исполнил произведение. Дирижер — Збынек Вострак.

В "Concordanza" используется тот вид инструментального ансамбля, который со времен Камерной симфонии ор.9

---

<sup>1</sup> "Мономерность" — термин автора этих строк. См. в изд.: Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. — М., 1983. С. 44-45, 246-251.

<sup>2</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 30 марта 1966 г. С.8.

<sup>3</sup> Там же. С.14.

<sup>4</sup> Там же. С.5.

Арнольда Шёнберга стал единственным в XX веке с т а б и л ь н ы м новым составом в противовес общей тенденции к нестабильности. Это так называемый "оркестр солистов", представляющий по одному инструменту от состава симфонического оркестра. У Губайдулиной он насчитывает десять музыкантов — исполнителей на флейте, гобое, кларнете, фоготе, валторне, ударных (один исполнитель на группу инструментов), скрипке, альте, виолончели, контрабасе.

В лаборатории творчества Софии Губайдулиной "Concordanza" составила этап, характеризующийся о ф о р м л е н и е м ее драматургического метода организации инструментального произведения.

Краткое название сочинения, как всегда у Губайдулиной, таит в себе лаконично сформулированную центральную идею: "Concordanza" означает "созвучие", "согласие". По словам Конфуция, "начало творчества — это начало, за которым следует развитие". Развитие главной мысли в данной пьесе Губайдулиной заключается в том, что "согласие" и "созвучие" обнаруживают разные степени этих качеств и порождают как бы изнутри себя некую противоположность, антипод — discordanza. В результате "concordanza" и "discordanza" соотносятся между собой как "бинарные оппозиции" в лингвистике, как "действие" и "контрдействие" в драме. То, что ансамбль из десяти музыкантов разыгрывает настоящую драму, было очевидным для первых же судей пьесы — коллег-композиторов. «"Concordanza" мне очень нравится звуковой светотенью... Там замечательные звуковые контрасты, которые объединены драматургическим стержнем», — отмечал Сергей Разорёнов<sup>1</sup>. О "драматической форме" музыки говорил и Альфред Шнитке.

Какими же средствами создается драма в инструментальном произведении? В российском музыкознании существует весьма точно разработанная теория драматургии применительно к музыке без слова. Согласно этой теории, единицей драматургии следует считать не тему, как это принято в учении о классической форме, а "тип выразительности"<sup>2</sup>. При-

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 15 янв. 1975 г. С.23.

<sup>2</sup> Бобровский В. О драматургии скрябинских сочинений //Сов. музыка. 1972. № 1. С. 114–119; Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.

менительно к музыке второй половины XX века, в том числе — Софии Губайдулиной, мы считаем целесообразным пользоваться также и термином "параметр экспрессии". Изучение драматургии, основанной на "параметре экспрессии", — нередко единственно возможный путь, объясняющий логику музыкальной организации сочинений таких композиторов, как София Губайдулина, Альфред Шнитке, Гия Канчели, Борис Тищенко, Кшиштоф Пендерецкий, Тадеуш Бэрд. К числу произведений, которые открываются ключом "параметра экспрессии" и при помощи приемов анализа музыкальной драматургии, принадлежит и пьеса "Concordanza".

В музыкальном языке XX века слоем выразительности, наиболее полно и конкретно воплотившим оба полюса драмы, — "действие" и "контрдействие", — оказался "параметр экспрессии". Шкала экспрессии включила в себя такие понятные без комментария элементы, как способы исполнения (например, колкое *staccato* или плавное *legato*), динамику (*pianissimo* или *fortissimo*), регистр (высокий или низкий), гармоническую краску (мягкий консонанс или жесткий диссонанс), форму мелодической линии (плавное или скачкообразное движение), виды фактуры (плотность или разреженность, континуальность или дискретность) и др. В пьесе "Concordanza" музыкальные средства можно разделить на относящиеся к "действию" или "контрдействию" следующим образом:

### " Действие "

1. Артикуляция: *legato*;
2. Плавная мелодическая линия (узкие интервалы);
3. Аккорд (моноритмия);
4. Континуальность фактуры;
5. Точно фиксированный текст.

### " Контрдействие "

1. Артикуляция: *staccato*, *non legato*, тремоло, трель, *pizzicato*, форшлагги, *ricochet* у струнных, глissандо медных, шипящие звуки голоса;
2. Скачкообразная мелодическая линия (широкие интервалы);
3. Полиритмия;
4. Дискретность фактуры;
5. Алеаторика.

Итак, "параметр экспрессии" с помощью своих "бинарных оппозиций" выглядит настолько логически проработанным, подчиненным правилам грамматики, что обнаруживает функциональность, подобную консонансу и диссонансу, тонике и доминанте, устою и неустою в классической гармонии.

Драматургическая пара действия и контрдействия, коррелирующая с парой консонанса и диссонанса в шкале экспрессии, обуславливает новое преломление музыкального тематизма. Тематизм в традиционном, классическом смысле слова в таких сочинениях, как "Concordanza" Губайдулиной, не действует, поскольку нет темы-мелодии и ее развития. Однако музыкальное целое слышится как естественное и закономерное. Логика такого рода "атематизма" оказалась одним из основных вопросов, которые интересовали коллег Губайдулиной на обсуждении сочинения в Союзе композиторов. Сергей Разорёнов, композитор старшего поколения (он всю жизнь стойко защищал Софию Губайдулину в этой организации), высказался следующим образом: "На меня эти пьесы производят очень сильное впечатление, несмотря на то, что они в старом смысле слова атематичны, то есть нет там запевки, лейтмотива, который бы объединил все сочинение, вы этого не слышите, а тем не менее вся последовательность звукового процесса оставляет впечатление цельности и логичности, внутренней оправданности. В чем это искусство, я пока не постигаю. Видимо, это — творческая интуиция исключительно талантливого человека, который находит для этого пути. Уже, очевидно, исследователям музыки в будущем предстоит разгадать, благодаря каким звуковым элементам этот материал объединяется и производит цельное структурное впечатление"<sup>1</sup>.

Специальная теория музыкальной драматургии, инициатором которой был музыковед Виктор Бобровский, развивалась как раз в те же годы. Бобровский, его ученики и последователи разработали понятие "драматургической темы", "супертемы" или "макротемы". Макротема, в отличие от традиционной темы среднего размера, длится от начала и до конца произведения, однако чаще всего с перерывами. Воплощаться она может не обязательно в виде мелодии, но и комплексами других функционально направленных средств му-

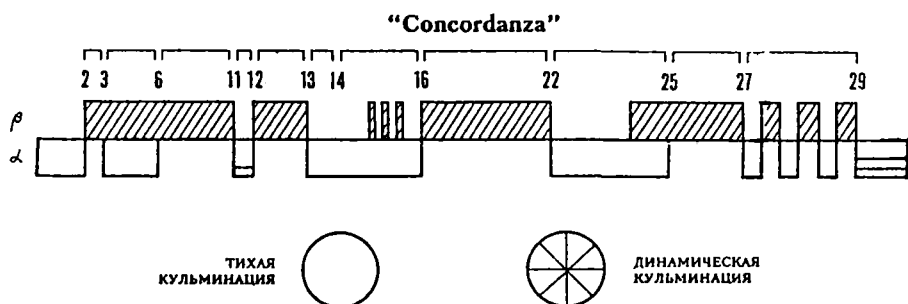
---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 15 янв. 1975 г. С.23.



зыкального языка, в том числе артикуляционных (*legato—staccato*), фактурных (континуальность, дискретность). Таким образом, указанные в композиции "Concordanza" силы "действия" и "контрдействия" можно считать двумя макротемами или драматургическими темами. Теория Бобровского позволяет внести ясность в строение пьесы "Concordanza" и ей подобных, порой расплывчато называемых "сонористическими". Это — тематические произведения, но в другом смысле. Комплексы музыкальных средств "действия" и "контрдействия" ведут свои линии на протяжении пьесы очень последовательно, нигде не меняя смысловых, драматургических значений.

Изобразим звуковые слои "concordanza" ( $\alpha$ ) и "discordanza" ( $\beta$ ) графически, обозначив "положительную линию", линию "действия" полосой белого цвета, а "отрицательную линию", линию "контрдействия" — полосой заштрихованной:



Графика подобного рода не противоречит способу осмысления Губайдулиной логики собственных композиций. На предкомпозиционном этапе она тоже делает чертежи сочинений, учитывая характер звучания, типы экспрессии.

В последовательном плане драматургическое развитие пьесы "Concordanza" можно представить следующим образом. Оно начинается с экспонирования слоя "concordanza", выраженного гетерофонным звучанием деревянных духовых инструментов *legato*. Но этот образ мирного наигрыша все же усложнен некоторой напряженностью — игрой струнных тремоло (прим. 2).

Вступление "контрдействия" — слоя "discordanza" — звучит очень ярко. Это соло контрабаса pizzicato с резкими зигзагами мелодии, паузированием, быстрыми перепадами динамики (ц. 2). Следующий момент — контрапунктирование слоев "concordanza" и "discordanza" (ц. 3). В условиях макротематизма и тематического использования "параметра экспрессии" контрастный контрапункт сохраняет свою силу и должен воплощаться исполнителями противопоставлением игры legato у фагота и валторны, с одной стороны, игре pizzicato у струнных и трели у кларнета, с другой. Надо сказать, что в целом, не применяя серийную технику, Губайдулина в этой пьесе время от времени проводит различные додекафонные ряды, давая их свободно, — полными и неполными, с повторением звуков и без повторения. При этом композитор не связывает их введение с какой-то одной линией драматургии: ряд из 11 неповторяющихся звуков есть в "издерганном" соло контрабаса, а ряд из 12 звуков с повторениями присутствует в благородном певучем соло виолончели перед кульминацией "согласия" (длинная мелодия legato перед ц. 14).

По законам драмы напряжение каждой из противоположных линий постепенно нарастает и приводит к кульминациям. Один из самых интересных по звучанию моментов — тихая кульминация (ц. 14) и ее вытеснение. В драматургии пьесы это пик гармоничности, линии "concordanza". Тихое, как бы нереальное хоральное звучание достигается простым и свежим приемом — консонансным сочетанием партии контрабаса с флажолетами скрипки. Оно дополняется игрой legato валторны и даже тарелок (прим. 3).

Между тем, благоговейно застывшая кульминация "согласия" коварно нарушается: "в воздухе" эстрады возникают шипящие звуки, произносимые оркестрантами — ччч..., ш..., ч..., ч-ц-т, ш, ч-ц-п-к-ч... Не певучие, без определенной высоты, эти шептания разрушают возвышенную идиллию, и в развитие драмы наиболее активно включается линия "discordanza", приводящая к генеральной, динамической кульминации пьесы (ц. 22).

Столкновение действия и контрдействия сказалось на характере экспрессии репризы-коды (ц. 29). В звучании репризно возвращенной начальной темы значительно усилено "диссонирование" экспрессии: артикуляция legato у духовых не только дополняется еще более активным tremolando струнных, но и сменяется артикуляцией staccato у самих ду-

ховых. Такое видоизменение темы в репризе можно сравнить с приемом "оминоривания" репризы (например, в минорных произведениях Моцарта). Однако на всех перипетиях драмы резервы черпаются только из средств звуковой экспрессии.

Приведем слова Альфреда Шнитке о пьесе "Concodanza": "По своему целому облику, по своей драматичной форме, — я сказал "драматичной", имея в виду не грубую динамику каких-то больших контрастов, а драматичной по какой-то тихой выразительности и неожиданности изменений, — она воспринимается как произведение значительное, и я думаю, что (...) судя по тому, как его играли, с каким пониманием, она доставляет музыкантам очень много радости во время исполнения"<sup>1</sup>

### *Первый струнный квартет*

Это — одночастное сочинение (1971), в котором Губайдулина достигает большой свободы в приемах артикуляции звука, в способах звукоизвлечения на струнных инструментах и, самое главное, в трактовке замысла произведения для традиционного состава. Струнный квартет — жанр, освященный великими именами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского, Бородина, самим составом инструментов связанный с четырехголосием классической гармонии. Из всех музыкальных жанров, доживших до XX века, он оказался в наибольшей степени традиционным. В русской музыке XX века только с конца 60-х годов можно заметить радикальное изменение точки зрения на квартет. Совершенно новую концепцию жанра предложил в 1968 году Сергей Слонимский (струнный квартет "Антифоны").

Слонимский внес в струнный квартет две важнейшие новации: воплощение русского народного хорового пения; элементы "инструментального театра", которые он разрабатывал во многих своих камерных сочинениях. Инициатива Слонимского оказалась очень плодотворной для других композиторов. Линия звучания квартета в духе хора позднее привела ко Второму струнному квартету Альфреда Шнитке (1980), а линия "театрализации" — к Первому струнному квартету Софии Губайдулиной.

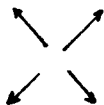
---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 15 янв. 1973 г. С.13.

Опасаясь оказаться в плену устоявшихся традиций, пусть даже и гениальных, Губайдулина в своем зрелом творчестве довольно тщательно избегает классико-романтических жанров — сонат для виолончели и фортепиано, фортепианных трио и фортепианных квартетов. Исключение составляют только струнные квартеты. Причины отстраненного отношения к сочинению камерной музыки с участием фортепиано и предпочтения жанра струнного квартета связаны с основополагающими чертами стиля композитора. Хорошо темперированное фортепиано почти "закрывает" для нее самый новаторский параметр — музыкальную экспрессию, ограничивает круг гармонических средств, препятствуя применению микрохроматики. Наиболее перспективной ей как композитору кажется сфера струнных и ударных инструментов, а также — человеческого голоса. Свободные струны, без клавишного управления, предоставили ей самое широкое поле деятельности: с участием разных струнных инструментов она написала с 1965-го по 1990 год большую и наиболее значительную часть своих сочинений (свыше тридцати). Струнный состав открыл Губайдулиной море экспрессивных возможностей.

Впервые обратившись к струнному квартету, композитор стремилась создать совершенно оригинальную композицию, непохожую на ее собственные предыдущие сочинения.

Оригинальность замысла Первого струнного квартета Губайдулиной состоит в направленности драматургического развития к негативному, деструктивному полюсу. Если в пьесе "Concordanza" линия "discordanza" носила подчиненный характер, то в Первом квартете она стала доминирующей. Генеральная идея сочинения заключается в постепенном переходе от звуковой собранности к звуковому рассеиванию, причем исполнители поэтапно перемещаются от центра эстрады к ее четырем углам:



Эта идея реализуется на разных уровнях структуры Квартета, а также во всех параметрах и средствах музыкального языка — ритмическом, звуковысотном, громкостном, тембровом, визуальном. По словам Губайдулиной, "в Первом квартете была пережита идея д е з и н т е г р а ц и и. Что-то заставляло инструменты уходить от начального унисона, не

быть вместе. В конце они уже не слышат друг друга — настолько отдалены, сидя по четырем углам сцены. Музыка как бы пришла к сумасшествию, в ней возобладали негативная эмоция"<sup>1</sup>.

На пути развертывания композиции Квартета от сомкнутости всех четырех партий в унисоне к тотальному распадению связей между голосами происходят расслоения полифонического, ритмического, регистрового, временного, стереофонического характера. Можно заметить, что и начальный унисон уже наполнен центробежными силами. С первого же момента звук *gis* начинает вибрировать и обрастать трелями, в которых участвуют четвертитоны (прим. 4).

Постепенно, несмотря на сквозное развитие, движение голосов к "разрыву" организуется в трехчастную композицию со схемой АВА<sup>1</sup>(С). В первом разделе (А) преобладают фактурные приемы. Во втором (В) — сначала идет активная игра со временем, и музыкальная ткань разрезается длинными паузами (см. от ц. 9), потом затевается игра с пространством (от т. 21), и ткань распадается на контрастные, регистрово удаленные слои. В третьем разделе (А<sup>1</sup> = С, от ц. 40) делается последняя попытка вернуться к унисону, но она оказывается тщетной: расхождение голосов становится необратимым.

Каждый "шаг" музыкальной формы сопровождается находками в области экспрессии. В первом разделе, вслед за вибрациями и трелями вокруг унисона, голоса наполняются напряжением глиссандо и четвертитонов. Редкий в технике письма такого рода точный четырехголосный канон рождается в условиях флажолетной звучности всего состава квартета. К концу первого раздела охваченными оказываются крайние регистры инструментов — от предельно низкого С виолончели до звуков скрипки в третьей октаве.

Второй раздел Квартета приносит слышимое обновление, благодаря рассечению ткани неожиданными паузами величиной в целый такт. При разрастании объема и диапазона фактуры от унисона *d<sup>1</sup>* (ц. 21) используется техника скрытого гаммообразного движения в крайних голосах, всегда хорошо улавливаемая слухом и эффективная для организации произведения.

---

<sup>1</sup> Из беседы с автором этих строк 18 января 1990 г.

Так, в верхнем голосе на протяжении 25 тактов (ц. 21—25) проходит следующая скрытая гамма: *d, es, e, f, g, gis, a, b, h* (1 октава), *c, cis, d, es, e, f, fis, g, gis, b, h* (2 октава), *c, cis, d* (3 октава), а в ц. 33—35 на протяжении 19 тактов, также в верхнем голосе, — гамма *c, d, e, f, fis, g, a, b, h* (3 октава), *c, d, dis, e, f, fis, g* (4 октава) и далее глиссандо до предельно высокого звука скрипки. В отношении средств экспрессии автор словно следует принципу неограниченной выразительности. В одной из кульминаций (ц. 25) высокий звук виолончели весьма натуралистично подражает человеческим стенаниям.

В третьем, репризном разделе предпринимается уже несколько драматических попыток прийти к унисону, и каждая заканчивается все большим рассогласованием партий. В ц. 49 наступает окончательный "контрапункт разброда": инструменты, как потерянные, играют свои партии, словно не в силах согласовать их друг с другом.

Такой итог сочинения встречается в творчестве Софии Губайдулиной, видимо, один-единственный раз. Через несколько лет в ее произведениях заметно движение к идеям противоположной направленности. Композитор вспоминает: "С 1975—1976 годов я начала интенсивные поиски интеграции, стараясь найти для инструментов как бы "общую точку зрения", ибо душе уже было невозможно существовать в слишком негативном мире. И в 80-х годах удалось прийти к консонансу и просветлению"<sup>1</sup>.

***"Музыка для клавесина  
и ударных инструментов  
из коллекции Марка Пекарского"***

"Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского" (1972) — двухчастная пьеса, написанная для ударника Марка Пекарского и пианиста Бориса Бермана. В составе ансамбля Губайдулина соединила европейское чембало и несколько восточных инструментов — китайские тарелки, чанг, бянь-дзунь, а также помпейские тарелки (кротали). В аннотации к произведению композитор пишет, что восточные инструменты "в сочетании с клавесином утрачивают свой локально-географический оттенок и включаются в более обобщенный тип музицирования, где все

---

<sup>1</sup> Из беседы с автором данных строк 18 января 1990 г.

разнообразные тембровые свойства стремятся к сближению". Губайдулина подобрала для своего сочинения поразительно органичный тембровый ансамбль.

"Музыка для клавесина и ударных" — мастерски отточенное произведение, в котором на основе так называемой сонорики выработан музыкальный язык со своей фонологией, морфологией, грамматикой, синтаксисом. Происходящий в сочинении процесс формирования членораздельной, ясной музыкальной речи на основе сонорно-экспрессивного материала можно сравнить с аналогичным процессом создания "музыкальной речи" ("Klangrede") в западноевропейской музыке XVIII века.

В "Музыке для клавесина и ударных" представлены все основные лингвистические единицы: фонемы, лексемы, синтагмы. Ф о н е м а м и мы называем разные комбинации звучания инструментов внутри избранного тембрового состава: клавесина с тарелками, с чангом, с бьянь-джуном, с помпейскими тарелками. М у з ы к а л ь н ы е л е к с е м ы — "слова" — автором специально komponуются. Например, в самом начале произведения — это небольшая волна накопления ударов пяти китайских тарелок на разной высоте и разрежения этих ударов, постепенного выключения звуков (прим. 5).

Приведенное музыкальное "слово" как бы складывается из "букв" и "слов" — отдельных нот. Губайдулина ощущает в строении этого "слова" связь с идеей и композицией всего произведения. Первоначальное название сочинения — "Логогриф", что означает, как известно, такую организацию ряда слов, которая допускает сохранение смыслового значения при последовательном исключении начальных букв. Например:

Победоносцев  
Обедоносцев  
Бедоносцев  
Едоносцев  
Доносцев

Следующий уровень — с и н т а г м а, то есть логически упорядоченное соединение лексем. Губайдулина выстраивает музыкальные лексемы в ряд, организуемый ритмически. Например, в начале произведения (от т. 1 до ц. 4) следуют восемь таких "слов", в которых количество звуков сначала увеличивается, а затем уменьшается:

5 — 6 — 7 — 8 — 23 — 63 — 14 — 11.

Эта музыкальная синтагма составляет первый раздел формы I части произведения. Когда в последнем разделе той же части дело доходит до репризного закругления формы, автор музыки выстраивает синтагму из восьми тех же "слов", но, в основном, с последовательным уменьшением количества звуков:

12 — 14 — 12 — 9 — 7 — 5 — 4 — 3.

Такое соотношение экспозиционного и репризно-заключительного разделов выводит "сонорику" и "экспрессию" на уровень композиции I части произведения. Это соотношение — низший уровень композиции. Высшим уровнем композиции мы будем считать соотношение I и II частей цикла "Музыки для клавесина и ударных". Забегая несколько вперед, отметим, что и функциональное соотношение частей цикла также определяют не мелодика, не мелодический тематизм, не гармония и даже не драматургические контрасты, а средства "параметра экспрессии": I часть дискретна и направлена в верхний регистр, II часть континуальна и направлена в нижний регистр.

В стройной многоуровневой организации "Музыки для клавесина и ударных" (от одного звука до всей композиции) органична и форма каждой из двух частей. Форма I части весьма типична для сочинений композитора — сквозная с репризой-заключением:

A	B	C	A <sup>1</sup>
т.1	ц.5	ц.7	ц.11,13

Если в разделах A, A<sup>1</sup> властвует "параметр экспрессии", то в разделах B, C появляются мелодии, гармонии и даже аллюзии на известные темы. Однако эти внутренние разделы имеют подчиненное значение в форме целого, их материал подан намеренно неопределенно. Как легкие аллюзии звучат цитаты из вальса *cis-moll* Шопена и фуги *g-moll* из I тома "Хорошо темперированного клавира" Баха. Для современного слушателя цитаты из классики в авангардной музыке весьма часто становятся своего рода шлягерами, они сохраняются в памяти прочнее и дольше собственно авторского материала. Губайдулина совершенно не стремится к такому эффекту. Три ноты из вальса Шопена, транспонированные в *b-moll*,



проходят у бьянь-джуны и помпейской тарелки (ц. 10), пять нот из темы фуги Баха — у чанга, та же тема с намеренно фальшивым окончанием звучит у чембало (ц. 10, т. 9—11, ц. 13). В таком экзотическом наряде цитаты звучат столь расплывчато, ирреально, что не доверяешь собственному слуху. В "Музыке..." Губайдулиной сонорика стала тематическим рельефом, а мелодический тематизм — сонорным фоном.

II часть, особенно по сравнению с I частью, напоминает классический финал: звуковой материал "вращается", как в рондо, на фоне ритмической равномерности, своего рода *regretuum mobile*. Однако эта звонкая, деятельная музыка несет в себе не только импульс энергии — в нее врывается хаос алеаторики, после чего движение начинает постепенно свертываться и, теряя силы, музыка уходит в низкий регистр. Начавшись наподобие финала какой-либо сонаты Бетховена, II часть заканчивается скорее как соната *b-moll* Шопена. Ее лексемы, синтагмы и композиция составлены иначе, чем это было в I части. Лексемы не отделяются одна от другой, а встраиваются в непрерывно следующие синтагмы. Структура начальной, головной лексемы — полихронный или так называемый пропорциональный канон (у клавесина — восьмые, у чанга — половинные длительности). Если лексема — вертикаль канона, то синтагма — его горизонталь. Точно, нота-в-ноту, канон продолжается 44 такта на протяжении всего первого раздела II части. Синтагмы, кроме того, обогащены еще одним приемом, важным для всей "грамматики" финала. В *regretuum mobile* клавесина планомерно происходит расширение и сужение интервалов: от малой и большой секунд — к малой терции, большой терции, чистой кварте, тритону, квинте, малой сексте, большой сексте, малой септимере, большой септимере и, затем, в обратном порядке, — к секундам. Таких волн постепенного расширения и сужения интервалов — три (от т. 1 ц. 3 и т. 3 перед ц. 6). Благодаря *regretuum mobile* синтагмы также не отделяются одна от другой, а встраиваются в композицию.

Второй раздел композиции финала основан на алеаторической полифонии, третий раздел постепенно теряет структуру канона и начинает быть похожим на последний раздел I части. Таким образом, возникает реприза цикла (от ц. 6), но с обратным знаком: вместо движения вверх, к светлому регистру — скольжение вниз, к мрачному звучанию в конце. В звуковысотном отношении обе части цикла выдержаны в

строгой гемитонике, в которую хорошо "уложились" даже мотивы из произведений Баха и Шопена.

При аналитическом изучении "Музыка для клавесина и ударных" предстает как весьма рационалистическая конструкция, словно автор все до мелочи в ней рассчитал. Однако Губайдулину расчеты устраивают лишь настолько, насколько они соответствуют ее внутреннему слышанию. Обратим внимание, что на всех уровнях конструкции произведения образуются волны — и в лексемах I части, и в синтагмах II части, и в композициях обеих частей. Это — волны дыхания, волны эмоции, волны естественного развития речи и мысли.

### *"Detto-II"*

"Detto-II" для виолончели и ансамбля инструментов (1972) сочинено по предложению известной московской виолончелистки Натальи Шаховской и ей посвящено. Произведение представляет собой род одночастного концерта с участием камерного ансамбля, который получил название "оркестра солистов" (такой же ансамбль уже был использован Губайдулиной в "Concordanza"). "Detto-II" в списке сочинений Софии Губайдулиной стоит раньше "Detto-I", сонаты для органа, имеющей версию для органа и ударных (1978 год). "Detto-II" занимает в ряду сочинений композитора важное место, поскольку включено в триаду сольных концертов, составивших как бы неполный *progrium* "инструментальной мессы": фортепианный "Introitus", скрипичный "Offertorium" и виолончельное "Detto-II" в роли *Communio* (правда, в партитуре это обозначение отсутствует). Название "Detto" понимается Губайдулиной буквально как "сказанное" и намекает на присутствие в музыке повествовательности. Слова "концерт" в названии произведения композитор избегает из-за нежелательных ассоциаций со слишком устоявшейся традицией сольного инструментального концерта. Две участвующие в "Detto-II" стороны — солист и ансамбль — контрастны, но вместе с тем не конфронтуют между собой. Это как бы пастор и паства, проповедник и толпа. В их взаимоотношениях можно выделить несколько стадий: от отчуждения и неприятия к пониманию на уровне толпы, а затем — к пониманию (взаимопониманию) на уровне проповедника.

Для "Detto-II", как своего рода концерта, характерен весьма широкий спектр музыкальных образов и стилевых

средств. Композитор не ограничивается здесь только внутренним лирическим, психологическим планом, а включает в содержание сочинения объективные жанровые ассоциации — гротескное скерцо и аллюзийный танец. Настрой на повествовательность выражается в сквозной форме, состоящей из одиннадцати эпизодов, последний из которых является репризным окончанием произведения:

А	В	С	Д	Е	Ф	Г	Н	І	К	А <sup>1</sup>
т.1	ц.9	12	18	21	26	31	37	41	44	48

На схеме черта, отделяющая эпизод Е от эпизода Ф, указывает на главную перипетию в драматургии произведения. Пунктирная черта (перед ц. 41) отмечает перелом к позитивному итогу. Эпизоды в центре формы (от ц. 26) выделяются своей динамикой, присутствием определенных жанровых признаков и очень быстрым темпом. В самом крупном плане повествование, состоящее из одиннадцати разделов, представляет собой единую волну нарастания и спада.

Между тем все изобилие музыкального материала произведения укладывается в две сквозные линии, две "драматургические темы", которые различаются типами экспрессии: одна линия, обозначенная  $\alpha$ , — пение, legato, связанность; другая  $\beta$  — отрывистость, разорванность, разъединенность. Таким образом, в "Detto-II", произведении 1972 года, мы отмечаем свои, индивидуальные "concordanza" и "discordanza", столь четко обозначившиеся в "Concordanza" — пьесе 1971 года. Проследим их развитие.

Протяженный первый раздел "Detto-II" — внушительная экспозиция основной идеи, основных образов и основных контрастов произведения. 38 тактов его звучания можно охватить как бы единым актом внимания. Замечательно рельефно прорисованы здесь две драматургически контрастные темы произведения —  $\alpha$  и  $\beta$ .  $\alpha$  — драматургическая тема виолончели — находится как бы на переднем плане композиции;  $\beta$  — тема духовых — отодвинута словно в глубину сцены (прим. 6).

Виолончель представлена в произведении как личность, несущая важную миссию, владеющая некоей мыслью, верой, правдой, которые она должна передать другим. Солирующая виолончель играет ровными целыми длительностями, в ее звуковысотной линии происходит энергичное расширение

интервалов — от четвертитонов до скачков на септимы, ноты в полторы, две с половиной, три-четыре октавы.

Тема духовых —  $\beta$  — диаметрально противоположна первой виолончельной теме по всем характеристикам, которые можно выразить в понятиях консонанса и диссонанса экспрессии:

Виолончель (консонанс экспрессии)	Духовые (диссонанс экспрессии)
1. Артикуляция — legato;	1. Артикуляция — staccato;
2. Ритмическая равномерность;	2. Ритмическая хаотичность;
3. Плавность мелодической линии;	3. Скачкообразность линии (явная и скрытая);
4. Континуальность фактуры.	4. Дискретность фактуры.

В концепции "Detto-II" драматургическая тема духовых таит в себе образ хаотичной толпы. Резче всего обе темы противопоставлены в первом разделе произведения — А. В дальнейшем контрастные образы сближаются, но не без сложностей.

В разделе В (ц. 9) вступает группа струнных с отдельными звуками-точками, разбросанными по крайним регистрам. Тридцать ровных целых длительностей у ансамбля явно повторяют ходы виолончели. Контрастный контрапункт к ним составляет импульсивная ритмическая партия ударных. На протяжении разделов С, D, E идет противоречивый процесс: ансамбль инструментов частично перенимает свойства солиста, а солист все больше проникается свойствами "массы". В местной кульминации tutti (ц. 23) достигается единство экспрессии всех партий на основе второй драматургической темы  $\beta$ .

Перевес данной драматургической темы обуславливает появление центрального динамичного эпизода (от ц. 26). С этого момента начинается вторая половина всего произведения, которая, по замыслу Губайдулиной, повторяет в обратном и искаженном порядке драматургическую ситуацию первой половины. Разделы F и G следуют в максимально быстром движении и содержат кульминационную зону произведения. Они ассоциируются с некоторыми жанрами. Раздел F — глумливое скерцо с трелями, активное *perpetuum mobile*

без единого момента *cantabile*. Этот тип музыкальной выразительности хорошо известен со времен "Фантастической симфонии" Берлиоза — знаменитого "Шабаша ведьм". Раздел G (от ц. 31) трудно сравнить с чем-либо знакомым: очень скорый, ритмически четкий как бы танец создается тончайшим *staccato* флажолетов струнных.

Эти странные жанровые сцены пресекаются яростными трелями и тремоло виолончели в кульминационных точках. Неожиданный перелом наступает при появлении спокойного пения флейты (т. 41). С этого момента партии всех духовых и всех струнных, артикулирующих только *legato*, слагаются в широко распетую полимелодическую ткань. Раздел K (ц. 44) — тихая кульминация произведения, где у струнных *con sordino* звучат едва слышимые аккорды, образующие непривычный хорал — с широкими "вздохами", благодаря скачкам с глissандо у всех инструментов.

Репризное заключение композиции (A<sup>1</sup>, ц. 48), обобщающее концепцию "Detto-II", необычайно образно и красиво. Изменения, по сравнению с музыкальным материалом экспозиции, носят характер обратного знака. Как и в начале, здесь контрапунктируют виолончель, играющая крупными ровными длительностями (59 нот), и ансамбль инструментов с различными короткими длительностями. Однако между ними теперь нет противоречия, поскольку знак экспрессии у них один и тот же — *legato*. Партия виолончели при этом совершает регистровый путь, противоположный началу: мелодия движется не сверху вниз, а снизу вверх, от хроматики и скачков — к сужению интервалов и плавнейшему скольжению четвертитонами. Вместе с восхождением виолончели к светлomu, высокому регистру повышается регистровое звучание всех остальных инструментов ансамбля. Все явственнее становятся слышны серебристые, небесные тембры колокольчиков, кроталей, челесты. Сквозная, многоэтапная драматургия "Detto-II" оказывается заключенной в прочную эстетическую рамку: духовная истина явила себя как красота, а красота — как духовная истина.

### *Десять этюдов (прелюдий) для виолончели соло*

Десять этюдов (прелюдий) для виолончели соло (1974) представляют собой и цикл, и собрание пьес, поскольку они могут исполняться не только целиком, но и с отбором трех,

пяти, а также иного количества номеров. Предложение написать инструктивные пьесы для педагогического сборника поступило из Новосибирска. Разночтение в названии связано с тем, что сама автор дала наименование "этюды", вкладывая в это слово свое значение (см. раздел о Пяти этюдах для арфы, контрабаса и ударных), а первый исполнитель сочинения Владимир Тонха, для которого слово "этюды" ассоциировалось только с экзерсисами, переименовал их в "прелюдии". Произведение было впервые опубликовано под заглавием Десять прелюдий.

Десять этюдов для виолончели — такой же ключевой опус в творчестве Губайдулиной, как и ее Пять этюдов. Начиная с этого сочинения, исполнитель играет особую роль в творчестве композитора. Владимир Тонха, ныне профессор Российской академии музыки (Москва), во время первого же выступления с этим циклом этюдов проявил себя как многообещающий, по-настоящему талантливый исполнитель-сотворец. Концерт произвел впечатление чуда: словно сам Тонха, его виолончель, музыка Губайдулиной были одной сущью, единым актом творения. С тех пор он стал постоянным партнером композитора. Для него были написаны такие важные для ее творчества сочинения, как "In close" и "Семь слов" (позднее "Из Часослова"). Появления их в концертах приносили колоссальный успех и автору, и исполнителю. Эти сочинения снискали Софии Губайдулиной мировую славу. Однако напомним, что "In close" и "Семь слов" написаны для ансамбля инструментов. Выступления же Тонха с Десятью этюдами исключительно с о л о в самых разных аудиториях земного шара — в Москве, Сибири, Японии, США и других странах и городах — производили и производят впечатление абсолютной фантастики. Губайдулину восхищает способность музыканта каждый раз играть этюды по-новому. Сам Тонха в одном из интервью говорит: "София Асгатовна — один из самых любимых моих композиторов. Исполнять ее произведения для меня — и наслаждение, и способ самовыражения в сегодняшнем дне. Убежден в том, что нельзя глубоко любить классику, не живя в настоящем, не воспринимая душой самое лучшее из современной музыки. А музыка Губайдулиной, равно как и Шнитке, — наше национальное достояние"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Тонха В. Вместе делаем музыку / Интервью Р. Колескина // Веч. Свердловск. 1990. 25 января. С. 1.

Десять этюдов для виолончели соло Губайдулина рассматривает как пьесы на разные виды музыки альной экспрессии, обогащающие ее собственную композиторскую технику. Обратим внимание на короткую аннотацию, предпосланную автором музыки к одному из концертов Тонха, где он играл девять этюдов (с пропуском № 8): "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:

1. Staccato — legato;
2. Legato — staccato;
3. Con sordino — senza sordino;
4. Ricochet;
5. Sul ponticello — ordinario — sul tasto;
6. Flagioletti;
7. Al tacco — da punta d'arco;
8. Pizzicato — arco;
9. Con le dita.

Почти во всех пьесах попарно действует взаимодействие противоположностей".

Пропущенный в перечне этюд № 8 носит название "Arco-pizzicato". Еще одно расхождение: в изданных нотах последний этюд называется "Senza arco", в авторской аннотации — "Con le dita", указание на излюбленный композитором способ звукоизвлечения.

Название этюда № 1 "Staccato — legato" — символично. Оно указывает как раз на те приемы звукоизвлечения, которые выступают оппозицией номер один в шкале экспрессии музыки второй половины XX века. Двухфазная композиция этой одностраничной пьесы подчинена логике эмоционального нарастания, кульминирования и спада экспрессии. Фразы staccato, сначала разделенные паузами, затем уплотняются, становятся непрерывными. И на вершине crescendo такого рода наступает качественный перелом: количество накоплений staccato переходит в качество более энергично и властно звучащего legato.

Этюд № 2 "Legato — staccato" не составляет какой-либо крест к № 1, а противостоит ему гораздо большей динамикой, многозвучием и внутренней контрастностью. Количество приемов, в нем использованных, не ограничивается лишь

объявленными в заглавии, а вмещает также дрожание трелей и возгласы глissандо.

Этюд строится на трех видах выразительности: дрожащих трелях, возбужденных "вздохах" legato и ритмически четкой теме двойными нотами, начинающейся двойным глissандо. В конструктивном плане вырисовывается как бы сонатная форма: первый и второй виды выразительности можно сравнить с двумя элементами главной партии, а третий — с побочной партией. Заканчивается этюд кульминационным forte fortissimo, что совсем не типично для динамического рельефа музыкальной формы сочинений Губайдулиной.

Этюды № 3 "Con sordino—senza sordino" и № 4 "Ricochet" составляют "бинарную оппозицию" друг другу. Их экспрессивные элементы таковы:

№ 3	№ 4
1. Legato;	1. Ricochet;
2. Мелодическое одногласие (горизонталь);	2. Аккорды (вертикаль);
3. Узкие интервалы (секунды);	3. Широкие интервалы;
4. Континуальность.	4. Дискретность.

№ 5 Sul ponticello — ordinario — sul tasto" — этюд на "химические превращения" звука, происходящие "на глазах" у слушателя. Глissандо здесь впечатляет как переход и от тона к тону, и от одного тембрового участка струны к другому (прим.7).

Этюд № 6 "Flagioletti" открывает чрезвычайно важную сферу творчества Губайдулиной — смысловое освоение музыкального звука. Игра флажолетами распространяется здесь на целую пьесу. При этом, верная своим "бинарным оппозициям", автор придает флажолетам характер контрастных эмоций giocoso и doloroso. Флажолеты giocoso звучат staccato в живом ритме тарантеллы, а флажолеты doloroso — legato с интенсивным вибрато и в свободном изложении вне метра. В этом же этюде появляются безмятежные мажорные трезвучия, которые позднее будут играть важную драматургическую роль в "Саде радости и печали", "In croce", "Семи словах" и других значительных сочинениях Губайдулиной.

Этюд № 7 "Al tasto—da punta d'arco" — настоящее perpetuum mobile — содержит свою серию звуковых превращений между полюсами, указанными в заглавии. От тяжело-



го отдельного *al tasto* в низком регистре через прием *detache* в середине формы и в среднем виолончельном регистре развитие приходит к последнему этапу формы — на протяжении огромной восходящей "стрелы" хроматической гаммы происходит плавная модуляция к легким движениям *da punta d'arco*.

В этюде № 8 "*Arco — pizzicato*" сопоставляется моторно-летающая музыка, исполняемая *arco* (типа "Полета шмеля" Римского-Корсакова), с причудливо угловатым скерцо-*pizzicato* (как в Скерцо Четвертой симфонии Чайковского).

Этюд № 9 "*Pizzicato — arco*" по отношению к предыдущему снова выступает не зеркально-симметричной конструкцией, а психологической противоположностью. Глубокий, эзотерический образ рисуется благодаря характерному веберновскому приему *pizzicato glissando*, "мимозной" темпоритмике, "лестнице" широких скачков в пении виолончели *arco*.

Этюд № 10 "*Senza arco*" — замечательный венец новаторского цикла. Смысл финала придает пьесе вариантная, как бы куплетная форма (многократные возвращения одной и той же фразы затормаживают поступательное движение), а также впечатляющие находки в области звуковой экспрессии. Сам тип подобной финальной темы приобретает в стиле сочинений Губайдулиной семантику "грустного конца" (прим. 8).

В данной теме можно заметить функциональное и некоторое структурное сходство с мелодией чанга в конце "Часа души", несущей смысл "грустного примирения". Тема этюда № 10 исполняется новаторским для своего времени приемом *con le dita*, причем с ударом струны о гриф. Еще более поражают другие виды виолончельной экспрессии, которые пока не удалось полностью записать в нотах. Это особое тремоло, которое должно напоминать тремоло малого барабана, а также движение тремоло *glissando* по струне. В последнем такте нотного текста сочинения мы видим следующий рисунок (см. прим. 9).

Несмотря на эфемерность записи, звучание этого прощального мелодического каданса производит на слушателей завораживающее впечатление.

Для Софии Губайдулиной особый смысл заключается в том, что самое сокровенное — к примеру, музыку заключительного этюда — она "передает" рукам, пальцам музыканта, а не посреднику — смычку. Биотоки человека непосредст-

венно переходят от руки к струне, образуя с ней живую связь. Можно сравнить это с тем, что сама София Губайдулина больше всего любит ходить пешком, а не передвигаться на каком-либо транспорте. Так она крепче ощущает связь с землей. Традиционные европейские смычковые инструменты в ее интерпретации преобразуются часто в щипковые, рождая ту теплоту и интимность прикосновения к струнам кончиков пальцев, которые усиливают чувство правды в ее музыке.

### *"Quattro"*

"Quattro" для двух труб и двух тромбонов (1974) — одна-частная миниатюра длительностью в 7 минут с элементами "инструментального театра". Написана по предложению исполнителя на трубе, педагога Московской консерватории Леонида Чумова для игры в руководимом им классе духового ансамбля. По инициативе этого музыканта Софией Губайдулиной была создана целая группа произведений для медных духовых инструментов: помимо "Quattro" — Трио для трех труб (1976), Две баллады для двух труб и фортепиано (1976), "Песня без слов" для трубы и фортепиано (1977), кроме того — "Татарская песенка", "Праздник" и "Суюмбика" для двух труб, "Сказка" и "Элегия" для трубы и фортепиано (изданы в 1979 году). Чумов стремился и пополнить репертуар по своей специальности современными сочинениями, и дать возможность талантливому композитору, официально не признаваемому и, как правило, открыто не исполняемому, услышать свою музыку. Между тем пьеса "Quattro" получилась технически слишком сложной для разучивания учениками, в основном из-за трудностей в партии тромбонов. Леонид Чумов принял участие в первом показе пьесы в рамках концертов Союза композиторов, где среди слушателей находился Дмитрий Шостакович, одобдивший сочинение, аплодировавший ему. Следует сказать, что Шостакович, когда только мог, не упускал случая помочь младшим коллегам-композиторам — Эдисону Денисову, Родиону Щедрину, Альфреду Шнитке, Софии Губайдулиной и многим другим. Молодую Губайдулину он заметил на выпускном экзамене в Московской консерватории, где был председателем Государственной экзаменационной комиссии и где исключительно по его настоянию

ей поставили наивысший балл, открывавший перспективы на будущее. Но в 1975 году, в самое глухое время советского "застоя", Шостакович умер.

На первый взгляд, в масштабах творчества Губайдулиной семиминутное "Quattro" кажется сочинением слишком небольшим и скромно задуманным. Однако в нем особенно ясно видно, как укрепляется и одновременно мобильно развивается ее музыкальный язык. Новым для композитора стало обращение к "инструментальному театру" в рамках пьесы для медных духовых инструментов. Тремя годами раньше она уже апробировала его в Первом струнном квартете. Теперь же творческий импульс был совершенно иной. В 1970 году на фестивале "Варшавская осень" огромное впечатление произвело на нее выступление группы инструменталистов под руководством Тома Прэна. Особенно запомнились тромбоны, которые, по-разному двигая раструбами, то что-то "говорили" друг другу, то как бы искали потерянное на полу, то "танцевали". Это продолжение музыки в жесте, театре выдвинулось как выявление новых возможностей в рамках чисто инструментальной, "абсолютной" музыки. Такого рода "парамызыка жеста" несомненно присутствует в "Quattro" Губайдулиной, составляя невербальный сюжет произведения.

В этом сочинении явственно кристаллизуется еще один новый элемент музыкального языка — ритмическая прогрессия, причем в двух вариантах: прогрессия количества звуков и прогрессия длительностей. Отметим, что в "Quattro" преобладает прогрессия количества звуков — 1, 2, 3, 4, 5, 7. Правда, она почти никогда не встречается в виде правильно построенного ряда, а дается главным образом как разбросанные величины мотивов. Прогрессии длительностей используются в сольной каденции тромбона:  $\overset{3}{\text{♪}}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}$  и  $\text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}$ .

Пьеса "Quattro" демонстрирует следующий этап стабилизации музыкального языка Губайдулиной. Средства музыкальной выразительности, которыми пользуется автор, можно условно разделить на две группы. В одну входят свойства музыки XX века в целом. Это звуковысотная организация — однородная и постоянная гемитоника, как, скажем, у Веберна; мелодико-линейная организация, представляющая собой чаще скрытое, иногда явное скольжение по гамме (хроматической или с участками диатоники) с применением

старинного приема аддиции. Средства данной группы имеют для отдельного сочинения Губайдулиной такое же значение, как, например, метрическая тактовая система для произведений венских классиков. В другую группу входят индивидуальные музыкальные средства, которыми она "лепит форму" каждого отдельного произведения. Это, прежде всего, средства "параметра экспрессии" и связанного с ним параметра ритма.

Композиция "Quattro" Губайдулиной содержит два предложения, каденцию тромбона и коду. Первое предложение звучит у тромбонов, дружески направляющих раструбы друг к другу, в то время как две трубы несколько враждебно отворачиваются от них, отводя раструбы в сторону. Музыкальный материал представляет собой мотивы, содержащие один, затем два, три, четыре, пять, семь звуков, которые сначала даны разреженно, потом все более собранно, пока не переходят в континуальную ткань, лишенную, однако, *legato*. "Диссонирующие" штрихи *staccato*, *non legato*, *frullato* и др. наполняют собой все первое предложение, и духовые инструменты, играя вместе, образуют шумный "квартет разногласия". Во втором предложении отношения между парами инструментов смягчаются. В то время как трубы повторяют отрывистую партию тромбонов раструбами к публике, тромбоны тянут спокойные, долгие звуки *legato*. Противники делают попытку найти общий язык — имитируют один и тот же мотив *legato* (ц.18). Труднейшая каденция тромбона, однако, полна трагических интонаций. И только в коде весь квартет дружно направляет раструбы вверх, играя тем не менее звуковысотный диссонанс (малую секунду *fff*) и артикуляционные диссонансы (трели, *frullato*).

Между тем "инструментальный театр" — жанр коварный. На фазе обдумывания София Губайдулина мыслила свое "Quattro" как сочинение, не лишенное трагических и религиозных черт. Когда же произведение предстало на эстраде, его игровые моменты в слушательском восприятии приобрели налет комизма, буффонады. Недаром исследователи "инструментального театра" сравнивали этот жанр с "обезьяньими зеркалами", фарсом, опереттой. Не случайно при обсуждении "Quattro" мнения композиторов разделились. Виктор Суслин: "Соня сделала здесь для себя очень большой скачок в сторону скерцо, может быть, некоторой жесткости, боль-

шей броскости, театральности"<sup>1</sup>. Альфред Шнитке: "... по своей строгости и серьезности [Quattro] напоминает, может быть, сочинение Вареза — не в характере материала, а в отношении к тембру"<sup>2</sup>.

### *Концерт для фагота и низких струнных*

Концерт для фагота и низких струнных в пяти частях (1975) посвящен Валерию Попову. В творчестве Губайдулиной до 1990 года это единственное произведение с участием соло, которое носит однозначное название "концерт". Виолончельный, фортепианный и скрипичный концерты в качестве основных имеют другие наименования: "Detto-II", "Introitus", "Offertorium". В соответствии с заглавием, как всегда у Губайдулиной сжато определяющим основной замысел произведения, это наиболее конфликтное и в данном смысле "состязательное" произведение композитора. О многом говорит и посвящение. Начиная с Фаготного концерта, в орбиту творчества Софии Губайдулиной включается еще один выдающийся исполнитель — "король фагота" Валерий Попов. Подобно "кругу опусов Тонха", композитор создает "круг опусов Попова": Фаготный концерт, "Duo-sonata" для двух фаготов (1977), "Quasi hocketus" для фортепиано, альты и фагота (1985).

Область камерной музыки всегда привлекательна тем, что в ней композитор может создать такой причудливый и прихотливый мир образов, который не подходит для монументальных жанров. У будущего автора "Introitus" и "Offertorium" герой Концерта — "маленький человек", похожий на персонажи кинофильмов Чаплина. Роль подобного типажа в отечественной музыке еще предстоит изучить. Он, безусловно, занимает большое место в творчестве Дмитрия Шостаковича. Классический типаж русского "маленького человека" предстает в опере Александра Холминова "Шинель" по повести Николая Гоголя.

Концерт для фагота несколько родствен "Часу души", создававшемуся в те же годы. Но в широком вокально-сим-

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 15 января 1975 г. С.7.

<sup>2</sup> Там же. С.11.

фоническом полотне "Часа души" с величественными стихами Марины Цветаевой мотивы будничной мелочности и банальности как раз преодолеваются. В Концерте для фагота они составляют зерно концепции. Что же касается соответствия темы "маленького человека" событиям в жизни композитора, то за примерами ходить слишком далеко не надо. Достаточно взглянуть на стенограммы обсуждения Фаготного концерта Губайдулиной в Союзе композиторов 25 сентября и 1 октября 1975 года. Председатель Московского отделения Союза, автор массовых песен Серафим Туликов заявляет, что "в предсъездовских концертах вряд ли стоит показывать это сочинение". В результате обмена мнениями выносится решение: отклонить Фаготный концерт для исполнения в концерте. При этом добавляется: "веточку надо рубить".

Обычно "герою" сольного концерта выпадает роль весьма торжественная, и в состязании с оркестром он одерживает психологическую победу. В Фаготном концерте Губайдулиной у главного персонажа судьба как раз противоположная. Солист — не герой в высоком смысле этого слова, он не выдерживает натиск окружающей среды и переходит на удобные "толпе" позиции.

Своеобразное значение Губайдулина придает здесь струнным инструментам. "Низкими" они являются не только в плане регистрового характера инструментов (четыре виолончели и три контрабаса без скрипок и альтов), но и в отношении "низкой" смысловой роли, которая им поручена в драматургии произведения.

Общую композиционную структуру пятичастного Концерта можно определить как рассредоточенную сонатную форму, в которой I часть — экспозиция, III часть — разработка, V часть — реприза, а II и IV части являются интермедиями.

I часть открывается соло фагота, в котором нет ни классической фанфарности, ни романтической приподнятости или лирической взволнованности. Хотя "голос" солиста звучит не очень уверенно, он не лишен благородных и широких интонаций; струнные на этом этапе ему не противопоставят и даже дублируют некоторые его обороты. Начало главной партии представлено нами в нотном прим. 10.

Однако, когда "толпа" (струнные инструменты) на разные лады начинает повторять мысли "героя", она поневоле их пародирует. Для продолжения диалога "толпа" предлагает

свои темы — легкие банальные мотивчики, исполняемые *pizzicato* и флажолетами *staccato*. Солист между тем продолжает играть серьезные и экспрессивные фразы. Возникает конфликт двух драматургических тем всего Концерта. На протяжении побочной партии (от ц. 14) разворачивается весьма жесткая конфронтация между "героем" и "толпой". Фактура струнных, изображающих нарастающую легкомысленную агрессию "толпы", от полиритмичной полифонии переходит к кульминационной моноритмии.

Далее наступает выразительный момент, к которому Губайдулина прибегает здесь впервые в своем творчестве. Инструментальный концерт, не переставая быть музыкальным произведением, на какое-то время превращается в настоящую театральную драму на концертной эстраде. Происходит "расправа" массы над личностью, представленная в виде алеаторического эпизода, в котором струнные играют *pizzicato* и *col legno*. Создается натуралистическая картина — инструменты как бы "щиплют" и "бьют" героя (ц. 23). Герою же не остается ничего другого, как кричать и стонать сквозь зубы — следует красноречивая тремолирующая нисходящая фраза фагота, сопровождаемая издевательскими трелями струнных (прим. 11).

Автор музыки хотела, чтобы именно так, как трагический срыв, со всеми подробностями этот эпизод исполнялся и воспринимался. Предельное заострение экспрессии в результате создало "театр в оркестре". А в том, что композитору события его произведения представляются такими наглядными, осязаемыми, жизненными, сказывается устойчивая традиция русского художественного мышления — традиция русского р е а л и з м а.

Драматический момент, о котором шла речь, обозначил радикальный поворот в "фабуле" Фаготного концерта. После "расправы" герой, мучительно страдая, меняет свою жизненную позицию и предстает смирившимся, покоренным.

На протяжении всей заключительной партии (от ц. 26, т. 3) фагот играет только простое трезвучие *G-dur* в разных мотивных вариантах. Напряжение конфронтации двух начал резко падает. Персонифицированные струнные, следуя заданной роли, наслаивают короткие, рассеивающиеся банальные мотивчики на "*pizzicato* расправы", усиленное приемом глissандо:

По существу, в I части Концерта для фагота предreshена основная концепция цикла, так как судьба главного героя уже очерчена. Последующие части показывают развитие линии "массы", а также новые взаимоотношения героя с толпой.

Интермедийная II часть воспринимается как отступление. Группа струнных предстает здесь в новом качестве — серьезной и даже мрачной массы. Сумрачный колорит углубляется к концу. Форма II части напоминает медленное *concerto grosso*, в котором в роли ритурнеля выступает компактное, моноритмичное звучание семи струнных, а в роли эпизодов — соло фагота: R1 — solo1 — R2 — solo2 — R3 — solo3 — R4 — solo4 — R5 — solo5 — R6. Возникают некоторые неоклассические ассоциации: плотные "столбы" аккордов на 3/4 с утяжеленной второй долей, звучащие у струнных, напоминают сарабанду. Губайдулина, подобно искусному зодчему, архитектору, размещает свои излюбленные гаммы в крайних голосах: в центре формы, в R3 — восходящая гамма, в R4 — нисходящая. Партия фагота в коротких сольных интермедиях звучит все более раскованно, в ней используются современные способы звукоизвлечения — аккорды флажолетов, они же с трелями и др. Медленное "concerto" II части звучит весьма таинственно, поскольку все оно проведено в нюансах *pp*, *p*, *ppp*.

III часть привносит другой, экспрессивный вид преобразования функции струнных. В начале лишь напоминает фрагмент заключительной партии I части, в котором обыгрывалось трезвучие *G-dur* у фагота. Основное содержание III части связано с показом выразительных возможностей контрабасов и виолончелей. Композитор применяет, в частности, те новые способы звукоизвлечения, которые уже были выработаны в предыдущих опусах. Разработка сонатной формы (основной раздел III части) наполнена "лексемами" зловещего характера. Развернутые декламационные речитативы контрабасов *al tasto* (ц. 3) сменяет мрачайший хорал с начальным трезвучием *es-moll con sordino* у виолончелей, на фоне которого звучат натуралистически стонущие флажолеты контрабасов с вибрирующим глассандо (ц. 9). Выразителен "эпизод приближения", открывающийся аккордами *piano ricochet da punta d'arco* (ц. 16).; он приводит к алеаторической кульминации *fortissimo* (ц. 20).

В IV части утверждается та тема фагота, которая перейдет и в финальную V часть, — банальная тема полуджазового



характера. В IV части она служит отправной точкой для сольной каденции фагота, трагической по смыслу и головокружительной по подбору новейших приемов звукоизвлечения. В нее входят и флажолетные аккорды, и глissандо вибрато, и звук через зубы, и фаготный "крик", и фаготный "смех".

Итоговая в драматургии V часть соответствует репризе сонатной формы цикла. В ней с самого же начала демонстрируется гармония во взаимоотношениях двух бывших противников, ныне объединенных общей банальностью. В разделе главной партии теперь звучит полуджазовая мелодия фагота с контрастным алеаторическим контрапунктом струнных *pizzicato*. Однако здесь, в репризе, противники проходят и последний этап конфронтации. Сжато и динамично напоминает воинственная кульминация I части — банальные обороты струнных проводятся моноритмичными аккордами, усиленными в финале до *fff marcatisimo* (ц. 26). После этой "организованной агрессии" банального ритма у струнных во время генеральной кульминации звучит последний трагический крик фагота.

Заметим, что тема моральной инверсии личности — одна из характерных для музыкального искусства XX века. Она предстает в различных сюжетных вариантах: вспомним о Юдиге в опере Бела Бартока "Замок герцога Синяя Борода", о героях опер Альбана Берга. Фаготный концерт Губайдулиной по содержанию скорее переключается с некоторыми произведениями Шостаковича, например с "Пятью сатирами на слова Саши Черного", где возвышенные порывы героев рушатся, сталкиваясь с безысходной банальностью обыденной жизни.

Разумеется, нельзя отождествлять тематику произведений с личными качествами их автора. София Губайдулина в своем творчестве никогда не поддавалась давлению банальности. Даже создавая музыку прикладную, для радио и кино, где и самые крупные композиторы считали вполне допустимым употреблять штампы и трафареты, писать партитуры без признаков авторской индивидуальности, Губайдулина не отступала от своего подлинного стиля. Это не раз с восхищением отмечали ее друзья-коллеги. Так, на обсуждении музыки Губайдулиной к детской радиопередаче по сказке чешского писателя Мацеурека "Мелок" (1971) Альфред Шнитке говорил: "Очень мало я знаю композиторов, которые и в прикладном жанре остаются полностью самими собой. Может

быть, кроме Прокофьева, больше нет никого. Но Соня, вероятно, второй композитор, который, работая в этом жанре, может подписаться под каждой своей нотой, и музыка эта имеет значение не только прикладное. Само слово "прикладное" в данном случае неподходящее"<sup>1</sup>.

Недаром, когда в те же 70-е годы возникла волна "ретро" и "новой простоты", захватившая творчество весьма многих авторов, Губайдулина решила для себя: "Это — слабость, я не поддамся".

### *Трио для трех труб*

Трио для трех труб (1976) — одночастная пьеса, написанная по заказу педагога и исполнителя на трубе Леонида Чумова. Это одно из тех сочинений середины 70-х годов, где автор стремится к поиску интеграции, консенсуса инструментов в ансамбле. Вероятно, не случайно, начиная с этого времени и в течение двух лет, композитор пишет подряд несколько произведений для совершенно однородного состава: Трио для трех труб, "Duo-sonata" для двух фаготов, Квартет для четырех флейт. В так называемую "гармоническую эпоху" истории музыки подобные ансамбли не применялись из-за невозможности соблюсти нормы регистрового равновесия голосов. Для композитора второй половины XX века в составе из трех труб таится другая опасность — однообразия звучности в ограниченном диапазоне. Однако развитый "параметр экспрессии" открыл Губайдулиной необходимые глубинные резервы.

Конструктивная идея Трио для трех труб заключается в следующем: в качестве **б и н а р н ы х о п п о з и ц и й** выступают два вида соотношений между инструментами ансамбля: 1) широкие интервалы, широкий диапазон; 2) узкие интервалы, узкий диапазон. Трактуются данные соотношения с позиций театральной логики: широкие интервалы, широкий диапазон понимаются как несогласование, разброс, разброд инструментов, а узкие интервалы, узкий диапазон — как согласование, содружество инструментов. Все это парадоксально противоречит общим нормам гармонического языка, поскольку тесное согласование, содружество инстру-

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 15 января 1975 г. С.11.

ментов предстает как скопление самых острых гармонических диссонансов — малых секунд, а, например, мелодичная, консонансная широкая секста выступает как менее связанное сочетание звуков. Такое противоречие между идеей сочинения и общими нормами гармонического языка придает логике развертывания произведения непростой для восприятия характер. Очевидно, хорошо это чувствуя, но стремясь быть правильно понятой, Губайдулина проставила в нотах множество таких ремарок, какие не встречаются у нее в других партитурах: *eroico, quasi pianto* (как плач), *vigoroso* (сильно), *aggressivo, valoroso* (доблестно).

Трио задумано как свободная по композиции пьеса, которая "дышит" именно благодаря сменам широких и узких мелодических полей. Для понимания музыкальной логики произведения важно обратить внимание на обычную для Губайдулиной бинарную оппозицию *legato* и противоположных исполнительских штрихов и приемов — *staccato, non legato*, тремоло, акцента, трели и др.

Желание композитора, начиная с Трио для труб, придать своей музыке ббльшую консонансность сказалось в том, что значительное место в тексте сочинений заняли трезвучия и их обращения, в основном минорные, а также консонирующий интервал сексты. Однако эти элементы языка классической музыки не придали произведению композитора ни налета неоклассицизма, ни стилизованного ретро. Сохраняя в качестве основы стиля гемитонику, она лишь расширила резервы выразительности собственного музыкального языка. Может быть, Губайдулина не тяготеет ни к авангарду, ни к ретро по той причине, что в ее творческом багаже содержатся музыкальные средства и того, и другого.

Избрав для Трио состав из трех труб, Губайдулина использовала в некоторой мере его традиционную семантику — военную, парковую, похоронную. Военная семантика существенна для направленности общей драматургии Трио — к звучаниям "героическим", "агрессивным", вплоть до заключительного *valoroso*. Семантика парковой музыки, точнее, легкая аллюзия на нее, уловима в начальной теме с ее певучими ходами на сексту и спокойным вальсово-романсовым движением на 3/4. Траурная семантика заметна в небольших хоральных оборотах, опирающихся на минорное трезвучие (ц.б, 18), кроме того, в частом звучании обращений минорного трезвучия, которые чередуются с острыми аккордами-класте-

рами. К этой же области содержания произведения относятся ремарки "espressivo doloroso" (ц. 7), "quasi pianto" (ц. 13).

Смысловую логику композиции целесообразнее всего представить, исходя из главной идеи — оппозиции "собранность — разбросанность". В композиции сочинения обнаруживается пять фаз развития, предваряемых вступлением; главная кульминация — в конце последней фазы, в последних тактах Трио.

Вступление с его мягкими певучими секстами в мелодии, исполняемыми *legato*, рисует атмосферу приятную, добрую, однако инструменты находятся в "разбросе" (см. прим. 12 — начало темы у 1-й трубы).

Первая фаза (ц. 1) начинается со звучания трех труб в малую секунду, затем — в полутоновом кластере. В их содружестве нет ни консонансов, ни *legato*. В ц.4 наступает как бы "взрыв", и трубы с ремаркой *egoico* одна за другой вырываются из содружества, охватывая широкий звуковой диапазон.

Вторая фаза (ц. 6) начинается с собранного звучания у трех труб, с хорально-похоронной музыки *legato*, опирающейся на минорное трезвучие. Последующие "вариации на хорал" понемногу расшатывают сплоченность трио (сопровождаются ремарками "espressivo doloroso", "agitato"), приводят к активной сольной каденции второй трубы во всем диапазоне инструмента.

В третьей фазе (ц. 13) три трубы снова звучат в малую секунду (транспозиция построения от ц. 1); между тем усиливается скорбный характер музыки вплоть до возникновения ассоциаций с плачем (прим. 13).

Противовесом "плачу" становится вернувшаяся вступительная тема с широкими секстовыми ходами.

В четвертой фазе, предпоследней в Трио (ц. 18), наступает гораздо более динамичная разработка "хорала", перенесенного из второй фазы (ц. 6). Чередование минорных трезвучий с обращениями, заимствованных из "хорала", с острыми кластерами производит здесь впечатление иступленных восклицаний, заставляющих вспомнить воинственное Скерцо (III часть) Восьмой симфонии Шостаковича: кличи трех духовых с последующим акцентированным "сбросом" повторены почти дословно. В ц. 20 партитуры Губайдулина ставит редчайшую в музыке ремарку — "molto aggressivo". Хотя в этом разделе Трио верхний голос изобилует крутыми скачками, три трубы держатся относительно друг друга весьма компактно.

Наконец в пятой, последней и кульминационной фазе (п. 24) доводятся до апогея и воинственная агрессивность звука, и сплоченность в расположении труб. Сначала три трубы сомкнуты в кластер в самом низком регистре. Далее этот кластер двигается в направлении верхнего регистра, приобретая характер *vigoroso, aggressivo valoroso* (с бурлящими тремоло, короткими *crescendo*, глоссандо), чтобы, "не размыкая рядов", достигнуть кульминации на самых высоких звуках диапазона труб.

Подобное кульминационное завершение произведения — редчайший случай в творчестве Софии Губайдулиной. Поистине, надо было родиться женщиной, чтобы с таким азартным артистическим интересом к противоположному воинственно-мужскому началу продолжить традицию героической фанфарности, идущую от Бетховена к Вагнеру и Шостаковичу.

### *"Duo-sonata"*

"Duo-sonata" для двух фаготов (1977) — одночастная миниатюра, создание которой связано с исполнительской деятельностью Валерия Попова. В этой сонате, однородной по составу инструментов (равно как и Трио для трех труб), композитор продолжает развивать идею интеграции партнеров ансамбля.

Словом "соната" Губайдулина называет ряд своих сочинений разных периодов: Фортепианную сонату (1965), написанную в один год с Пятью этюдами для арфы, контрабаса и ударных и, может быть, по причине довольно традиционной формы отнесенную к раннему периоду творчества; Сонату для контрабаса и фортепиано (1975), "Duo-sonata" для фаготов, Сонатину для флейты соло (1978), развернутую сонату для органа и ударных "Detto-I" (1978), сонату для скрипки и виолончели "Радуйся" (1981), сонату для баяна "Et ex-specto" (1986). Каждая сонатная форма в сочинениях зрелого периода оказывается нетрадиционной по ряду причин, в первую очередь — из-за приверженности Софии Губайдулиной принципу сквозной композиции, не оставляющей места для классического репризного уравнивания. Иначе говоря, классическая сонатная форма для нее слишком трехчастна. Губайдулину влечет стремительно развивающаяся драма, приводящая в конце к некоей противоположности. И если сонатная форма нетрадиционна в одночастных сонатах ком-

позитора, то тем более она неклассична тогда, когда распространяется на цикл, — в пятичастном Концерте для фагота и в пятичастной сонате "Радуйся". Практически сонатная форма остается для Губайдулиной лишь общей схемой с самым разнообразным внутренним наполнением.

В названии "Duo-sonata" слово "duo" говорит о дуэтном, взаимодополняющем соотношении голосов, о том, что в произведении сглажены контрасты и по горизонтали, и по вертикали — в развертывании формы и в "срезе" фактуры.

Партии фаготов в "Duo-sonata" оживлены разнообразно представленной микрохроматикой (четвертитонами) и глissандо, благодаря чему они звучат то как виолончели, то как человеческие голоса.

В инструментальном произведении для двух фаготов, лишенном какой-либо программы, узнается характерный для Губайдулиной круг образов. В основе — речитация-моление, становящаяся все более горячей, заклинательной, экстатической. Этот образ проходит ряд стадий музыкальной экспрессии. Речитация окружается как бы хоральными, очищающими звучаниями, а также символическим нисхождением из высокого регистра в низкий. Благодаря такому образному наполнению трансформируется облик положенной в основу произведения сонатной формы, в нее привносятся структурные элементы рефренности и строфичности.

Главная партия начинается с нисходящей гаммообразной фигуры, которая в музыкальной риторике именовалась "catabasis" и символизировала нисхождение с небес на землю. Таков первый элемент главной партии. В сонате Губайдулиной только в нем (и соответственно в репризе формы) применяется классическая фаготная техника staccato. Второй элемент — кружение голосов двух фаготов глубоко в басу. Третий элемент — внезапное застывание хорального характера на консонансном созвучии чистой квинты с использованием флажолета. Связующая партия — певучие фразы, как человеческий голос, также перемежающиеся консонансными хоральными созвучиями (терция через две октавы с флажолетом). Побочная партия начинается молитвенной речитацией у первого фагота. Разработку составляет ряд "строф" таких речитаций, становящихся все более экспрессивными. В ц. 6 мелодия заостряется благодаря четвертитонам; перед ц. 9 переплетаются певучие фразы с четвертитонами и реплики речитаций на одном звуке. В ц. 11 мелодия побочной партии

звучит как страстная молитва. Мрачное тремоло фаготов (второй элемент главной партии, ц. 12) и репризное напоминание тем связующей и побочной партий (ц. 13) прерывают поток речитативной экспрессии разработки и вносят крупную рефренность в форму произведения. Еще более выразительны партии инструментов в следующей фазе разработки (от ц. 15), когда второй фагот начинает играть четвертитоны с глиссандо, достигая интонационной гибкости звучания виолончели. Кульминация страстной мольбы — в ц. 21, где голоса двух фаготов уподобляются эмоционально напряженной человеческой речи, а на вершине этого развития появляется мистическая звучность новаторских фаготных аккордов. С ц. 23 разворачивается величественная сцена "молений" второго фагота на фоне аккордового "хора" первого. Репризакода (начинается от первого элемента главной партии — т. 6 после ц. 36) архитектурно завершает сонату. Она включает протяженную нисходящую гамму ("catabasis") у второго фагота перед заключительным мистическим флажолетным аккордом *E-dur*.

Как мы видим, и фагот в творчестве Губайдулиной — композитора второй половины XX века — стал инструментом неограниченных выразительных возможностей, которому доступна не только кантиленная мелодика, но и гармония, многоголосие, а также вся полнота средств экспрессии. По мере расширения художественных возможностей каждого инструмента, будь то фагот, виолончель, баян или ударные, все больше сужается поле различий между ними. Сила, которая ведет их к внутреннему обогащению и внешнему подобию, — требование авторского музыкального стиля. "Стиль — это человек", — говорил, как известно, Бюффон. Индивидуальный композиторский стиль — это не только человек, но как бы макропроизведение своей эпохи, сотворенное одной личностью.

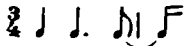
### *"Misterioso"*

"Misterioso" для семи ударников (1977) — одночастная пьеса, посвященная московскому педагогу и исполнителю на ударных инструментах Владимиру Штейману. Написана по предложению Штеймана для классного концерта его учеников.

Огромное разнообразие ударных, с каким не может сравниться никакая другая группа инструментов, присутствие в

них древнейших и восточных инструментов, их сравнительная неосвоенность в европейской академической музыке, частая непредсказуемость эффектов — все это обусловило особый интерес Губайдулиной к ударным. "Очень знаменателен ввод в камерный ансамбль ударных инструментов", — отмечали коллеги, обсуждая 30 марта 1966 года Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных.

Каждое произведение Софии Губайдулиной для ансамбля ударных имеет свой неповторимый замысел. В пьесе "Шум и тишина" — движение к свободе хеппенинга, в "Музыке для клавирина и ударных из коллекции Марка Пекарского", наоборот, — выработка отчетливых музыкальных "лексем" в условиях сонорного материала, приближение звучания ударных инструментов к звучанию клавирина. В целом можно сказать, что если в мелодических и гармонических инструментах (струнных, духовых) Губайдулина развивает сонорное начало, то в ударных, изначально располагающих к сонорике, она ищет мелодику и гармонию. Предложение сочинить вещь для студенческого классного концерта predisposed композитора обратиться к идее своего рода "concerto grosso", в котором было бы выдержано противопоставление четырех литавр в качестве темы-ритурнеля и звенящих ударных в качестве сольных интермедий. В творческом багаже Губайдулиной уже был пример композиции в ритурнельной форме и именно в условиях жанра концерта — II часть Концерта для фагота и низких струнных (1975). Само по себе подобие замыслов в произведении для семиструнных (во II части Концерта для фагота) и семидарных, для которых написано "Misterioso", показательно для процесса сближения струнных и ударных в творчестве Губайдулиной. Переключки есть и в общем таинственном звучании обоих произведений, важности для них нюанса piano (II часть Фаготного концерта даже больше заслуживала бы название "Misterioso"). Некоторое сходство можно услышать и в начальных ритмоформулах того и другого сочинения с аллюзией на сарабанду:

II часть Концерта для фагота 

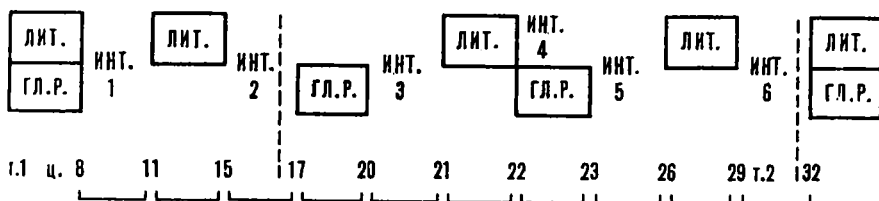
"Misterioso" 



Параллели заметны и в темброво-регистровых красках. Литавры в "Misterioso", подобно струнным в Фаготном концерте, звучат однородной массой в глубоком низком регистре, а противопоставленные им тарелка, колокола, колокольчики, маримба — в среднем и высоком регистрах.

Стремясь избежать схематичности, Губайдулина усложняет структуру "Misterioso" тем, что для характеристики главной темы прибегает не только к тембру четырех литавр (лит.), но и к главному ритму (гл. р.). Ритурнельная форма, кроме того, соединяется с крупной трехчастностью с сокращенной репризой:

### "Misterioso"



В тембровом отношении все интермедии (инт.) отмечены участием мелодических инструментов: вибратона, маримбы, колокольчиков (см. схему).

Если выделить в этом сочинении типичные для композиционного мышления Губайдулиной две драматургические темы, то они будут определяться тембром:  $\alpha$  — линия литавр,  $\beta$  — линия всех остальных инструментов. Главная ритмоформула (главный ритм) "отвоевываается" здесь то литаврами, то другими инструментами. Таким образом, в тембре и ритме Губайдулина представляет свои излюбленные "бинарные оппозиции": в тембре — гулкие литавры (мембранофоны) и звенящие идиофоны, в ритме — главный ритм и все остальные ритмы. В области тембра, по замыслу композитора, маримба является соединительным, промежуточным звеном между двумя крайностями (литаврами и идиофонами).

В общей линии тембровой драматургии заметна направленность от сухих звучностей к более мягким, в частности, от отдельных ударов литавр к трепетному тремоло *con le dita*. Губайдулина стремится имитировать в звучании литавр

человеческий голос. Так, выразительные речитативы композитор поручает литаврам в "Часе души". А на пути от "Misterioso" к пьесе для ударных "В начале был ритм" ансамбль литавр все больше приближается по звуковым краскам к хору, чему немало способствует прием глissандирования. Ударами литавр со значительным глissандированием открывается "Misterioso" (прим. 14).

В начальной, главной теме литавр заключен главный ритм. Для того чтобы он ощущался в качестве твердой ритмоформулы, композитор в дальнейшем многократно его воспроизводит. Однако точные остигатные повторы ритмоформул не отвечают губайдулинскому стилю, они присутствуют у нее разве лишь в Концерте для двух оркестров, эстрадного и симфонического. В "Misterioso" в главную ритмоформулу композитор постоянно вносит изменения. И тем не менее в рассредоточенном виде здесь "проступает" техника "инвенции с одним ритмом" (по аналогии с одной из шести инвенций из III действия "Воццека" Альбана Берга). Солирующие литавры вскоре дополняются контрастным контрапунктом идиофонов: тамтама (смычком по краю), тремоло тарелок, ударом гонга. Интермедия 1 (ц. 8) вносит звуковой контраст, предвосхищающий завершение произведения, — в аккордах вибратона появляется минорное трезвучие. Оттеняющая эту звучность тарелка подражает литаврам глissандированием (гвоздем). Второй ритурнель литавр (ц. 11) основан на мелодическом развитии начальной темы с контрастным контрапунктом тамтама, гонга, тарелки. Интермедия 2 (ц. 15) противостоит ритурнелю введением вибратона.

В средней части композиции (от ц. 17) главный ритм передается другому квартету — четырем малым барабанам, которые играют его жестко и сухо. Контрастным противовесом выступает "пение" (*tremolando*) трех маримб, заполняющих Интермедию 3 (ц. 20). Вступления литавр в средней части происходят без участия главной темы (ц. 21, 26). Благодаря некоторым приемам игры они звучат как низкие струнные (виолончель, контрабас), при этом сами музыкальные обороты резки, напористы. В Интермедии 4 (ц. 22) тембры вибратона и колокольчиков соединяются с главным ритмом. Интермедия 5 суммирует тембры предыдущих Интермедий. Последнее проведение главного ритма у литавр (ц. 32, реприза крупной трехчастности) содержит важные изменения. Главный ритм впервые соединяется с гармонией минорного тре-

звучия и исполняется *con le dita* с глissандо, благодаря чему ударные звучат особенно лирично, как человеческие голоса. Такое звучание главной тембровой группы инструментов дополняется вступлениями ее бывших антиподов, освещающих репризу торжественными и сочными красками: глубокий удар тамтама, красивы аккорды вибратона, трепетно "пение" мариимбы (тремоло в высочайшем регистре). Кажется, что бывшие инструменты-антагонисты сливаются в прекрасной финальной гармонии. Однако произведение не заканчивается традиционным успокаивающим трезвучием. К тремолированию литавр на трезвучии *g-moll* присоединяется диссонирующий звук *des* тремолирующей мариимбы, обостряющий ситуацию в самый последний момент.

Такое музыкальное развитие, как в пьесе Губайдулиной "Misterioso", являет слушателям путь очеловечивания и одухотворения ансамбля инструментов. Ибо сказано: без любви голос человеческий останется медью гудящей и кимвалом бряцающим.

### **Квартет для четырех флейт**

Квартет для четырех флейт (1977) — цикл, состоящий из пяти частей. Первыми исполнителями были: Пьер-Ален Биже, Пьер-Ив Арто, Роберт Тюе, Арлет Леруа. Круг флейтовых произведений Губайдулиной помимо квартета включает раннее "Allegro rustico" для флейты и фортепиано (1963, удостоено первой премии на Всесоюзном конкурсе инструментальных пьес того же года), Сонатину для флейты соло (1978), "Звуки леса" для флейты и фортепиано (1978); флейта входит также в состав трио "Сад радости и печали" (1980).

Губайдулина давно питала интерес к этому инструменту. Еще в 1960 году она сочинила одноактный балет "Волшебная свирель", первоначально названный "Свирель Таны", в котором свирель (флейта) выступала как посланец любви. Композитор ввела флейту в Adagio для оркестра (ок. 1980), которое она дописала для сценической (балетной) постановки своего Концерта для двух оркестров, эстрадного и симфонического. Музыка Adagio сопровождала любовный дуэт. Первоначально этот балетный номер был написан для сугубо камерного состава — флейты и фортепиано. В окончательном, оркестровом варианте соло флейты заняло существенное место.

По словам Губайдулиной, флейта ассоциируется у нее с женщиной, и в этом смысле Квартет для флейт и Трио для труб — полярные сочинения. Разная психология восприятия мира женщиной и мужчиной всегда интересовала Губайдулину и даже нашла отражение в замысле одного из ее сочинений — "Perception" ("Восприятие", 1983). В плане философском автор воспринимает как женское древнейшее восточное учение даосов и с ним связывает представление о целостности мира, а также о спиритуализме, иррационализме.

В Квартете для флейт Губайдулина сплавляет стилевые элементы Запада и Востока. В частности, в одну линию развития выстраиваются у нее "лексемы" западного авангардного пуантилизма и восточной мелизматике (трели, фигурационные распевы). Западная "взрывная" активность некоторых этапов музыкальной драматургии сменяется моментами медитативных и вместе с тем напряженных остановок, создаваемых благодаря захватывающей необычности инструментальных красок.

Композицию пятичастного цикла Квартета можно трактовать и как достаточно свободную сонатную форму, соединенную со сквозной формой и насыщенную большим количеством музыкального материала: I и II части образуют экспозицию, III часть — разработку, IV часть — репризу II и III частей, V часть — новое развитие материала разработки и коду.

Квартет для флейт целиком строится на основе "параметра экспрессии". Общая структурно-экспрессивная логика компоновки произведения заключается в движении от дискретности к континуальности. I часть почти вся дискретна (пуантилизм фактуры, одиннадцать генеральных пауз), а V часть почти вся континуальна (нет пуантилизма, генеральная пауза лишь одна — перед кодой). Части II, III, IV представляют собой переходные случаи. Логика целого отражается в разделах частей.

I часть Квартета содержит три волны нарастания экспрессии: от сухого *staccato* к напряженным тремоло, *frullato*, глиссандо и одновременно — от одноголосия к многоголосию, от дискретности (частые генеральные паузы) к континуальности. Например, в начальном построении главной партии I части происходит развитие от *staccato* к акценту, трели, *legato*; от одного звука мотива к двум, трем, многим звукам (прим. 15).

По тому же принципу, но гораздо интенсивнее развивается вся II часть. Она начинается вновь музыкой I части. Однако завершается звучанием совершенно противоположным, медитативным. Это побочно-заключительная партия (прим. 16).

Сопоставим средства экспрессии начальных построений главной и побочно-заключительной партий:

Г л а в н а я	П о б о ч н о - з а к л ю ч и т е л ь н а я
1. Staccato;	1. Legato;
2. Короткие длительности;	2. Очень долгие длительности;
3. "Сухое" звучание;	3. Завораживающие флажолеты, напряженное <i>espressivo</i> и тремоло;
4. Пуантилизм;	4. Складывающаяся мелодия;
5. Четыре флейты;	5. Две альтовые флейты;
6. Дискретность фактуры (много генеральных пауз);	6. Континуальность фактуры (нет генеральных пауз);
7. Одноголосие;	7. Семиголосие;
8. Сравнительно узкий диапазон.	8. Сравнительно широкий диапазон.

В Квартете для четырех флейт статичная побочно-заключительная партия — оазис красоты, противостоящий и рассеянному пуантилизму, и острым, взрывным кульминациям. Но он, в конечном итоге, вытесняется музыкой накаленных эмоций. Первая кульминационная вспышка возникает в разработке (конец II части, ц. 30). На том же эмоциональном уровне начинается V часть, приводящая к "взрыву" (ц. 35), после которого как бы разлетаются в разные стороны гаммы четырех флейт. В коде (ц. 36) сопоставляются два полюса — хоральная медитация с гроздьями флажолетов и иступленная активность генеральной кульминации (ц. 43—44). Не желая завершать произведение эмоциональным срывом, композитор дает постепенный спад: солирующая альтовая флейта сводит звучность до *ppp*.

Квартет для четырех флейт — произведение с необычным тембровым составом. Оно разворачивается причудливо, непредсказуемо. О роли музыкального материала сама автор говорит следующее: "Музыкальный материал — это живой

организм. Музыкальная материя имеет свою историю, свою эволюцию... Не мы ее изобретаем: она как почва, как природа, как ребенок — чего-то требует, чего-то хочет, без чего-то не может обойтись..."<sup>1</sup>. В Квартете для флейт западного типа контрасты, оппозиции, западного характера динамическая энергия оттеняются ориентальной статикой краски, развертываются спонтанно, произвольно, как в восточном саду разбегающихся тропок.

## 2. Вокально-инструментальные сочинения: интуитивное и рациональное

Человеческий голос — самый богатый тембр в музыке, самый заманчивый мир экспрессии. Вокальные произведения Губайдулиной, несмотря на их немногочисленность, занимают весомое место в ее авторском багаже. Начиная с поэтичной "Фацелии" на слова Пришвина (1956), они красной нитью прочерчивают ее творческий путь, расцветая в 80-е годы. В двенадцатилетие, рассматриваемое в настоящей главе, ею созданы: две восточные кантаты — "Ночь в Мемфисе" и "Рубайят", оратория "Laudatio pacis", вокальный цикл для сопрано и фортепиано "Розы" на стихи Геннадия Айги, а также концерт "Час души" с вокальным финалом на стихи Марины Цветаевой, Концерт для двух оркестров с вокализмом трех сопрано и чтением шепотом стихов Афанасия Фета.

С течением времени Губайдулину все больше привлекают возможности человеческого голоса. В 80-е годы вокальный женский голос стал звучать в ее сочинениях как голос самого автора ("Perception"). Однако в 60—70-е годы композитор выражает себя, преимущественно, в инструментальной сфере. Поэтому "тропки" ее "вокального сада" направлены в этот период в разные стороны. В "Розах" для голоса и фортепиано композитор пользуется пуантилистической, авангардной манерой письма, додекафонными рядами; в "Ночи в Мемфисе" вырабатывает восточную стилистику и притом в соединении с додекафонной техникой. В "Рубайят" она продолжает восточную тему, необычайно расширяя экспрессивные возможности голоса; в "Laudatio pacis" впервые создает

---

<sup>1</sup> Губайдулина С. И это — счастье / Интервью Ю.Макеевой // Сов. музыка. 1988. № 6. С. 23.

монументальную композицию с хорами, солистами, чтецом, оркестром<sup>1</sup>. Кантата "Ночь в Мемфисе" стала лирическим центром творчества 60-х годов, воплотившим общечеловеческие ценности. Называя эти сочинения, следует помнить, что в советском искусстве все те годы властвовал тотальный идеологический диктат; официальные власти требовали от каждого художника выражения в каждом произведении "непоколебимого советского оптимизма", прославления "советской эпохи", "советской державы", и причем в "реалистической, доступной народу форме". София Губайдулина находила в себе силы сохранять чувство внутренней свободы, в ее музыке не только не ощущается внешнее давление, но нет и следа борьбы с диктатом, — замкнувшаяся в себе личность оказалась сильнее реалий окружающего времени.

### *"Ночь в Мемфисе"*

"Ночь в Мемфисе" — кантата для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитофонной пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе Анны Ахматовой и Веры Потаповой в семи частях (1968). Тексты заимствованы из сборника "Лирика Древнего Египта" (М., 1965). Произведение было впервые исполнено в концерте лишь после начала "перестройки" — в 1989 году в Москве (неудачно), а понастоящему успешно — только в январе 1990 года в Свердловске на фестивале музыки Губайдулиной, то есть спустя двадцать два года после создания кантаты. Оркестром дирижировал Юрий Николаевский, меццо-сопрано — Елена Долгова.

Руководствуясь законами "панмузыки", Губайдулина никогда не ведет свое произведение по тропе литературного

---

<sup>1</sup> Оратория "Laudatio pacis" ("Хвала миру") для квартета солистов, чтеца, двух смешанных хоров и оркестра на тексты чешского просветителя, педагога и ученого Яна Амоса Коменского в 9 частях (1975) — единственный опус Софии Губайдулиной, созданный с двумя соавторами — чехом Марекком Копелентом и немцем Паулем-Хайнцем Дитрихом, композиторами одного с ней поколения и близких взглядов. Оратория посвящена ЮНЕСКО. Подбор словесных текстов — изречений на латинском языке — осуществил Копелент. Отвлеченность латыни не связывала музыку обычной словесной конкретикой, привносила многозначность смыслов и сглаживала границу между словесным и музыкальным началами. Драматургия оратории основывается на чередовании контрастных частей — медленных и подвижных, динамичных.

сюжета. Вот что она говорит о работе над поэтическими источниками: "Выбираю самые понравившиеся тексты, записываю их на карточки и тасую, как карты" (из беседы с автором этих строк). "Пасьянс" поэтических строчек "Ночи в Мемфисе" сложился таким:

**Части кантаты**

*I часть*

О ночь, даруй мне мир,  
И я подарю тебе мир!..

*II часть*

Мерные наши удары —  
  для тебя,  
Мы пляшем для величества  
  твоего...

*III часть.*

*(инструментальная).*

*IV часть*

Кому мне открыться сегодня?  
Братья бесчестны,  
Друзья охладели...

*V часть*

Фараон приходит плясать,  
Приходит воспевать тебя...

*VI часть*

Мне смерть представляется  
  ныне  
Исцеленьем больного,  
Исходом из плена  
  страданья...

*VII часть.*

Утешь свое сердце,  
Пусть оно забудет  
О приготовлении к твоему  
  просветлению...

**Стихотворения**

"К ночи", без первой строфы.

"Песнь семи Хатор", строфы 1, 2.

"Плач Исиды по Осирису", строфа 2.

"Песнь семи Хатор", строфа 7.

"Спор разочарованного со своей душой", вторая жалоба, строфы 1, 12, 15, 16.

"Песнь семи Хатор", последняя строфа.

"К богине Хатор" II, началь-ные строфы.

"Спор разочарованного со своей душой", третья жалоба, строфы 1, 3, 5, 6.

"Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед певцом с арфой", последние строфы.

В этом сочинении Губайдулина ставит те же философские вопросы, что и европейский симфонизм XIX—XX веков (особенно Чайковский, Малер, Шостакович), но смягчает их



лирикой, женской темой, вокальностью жанра. Тема судьбы личного чувства, неразрешимости любви и нелюбви перерастает в неразрешимую коллизию жизни и смерти. Прислушавшись к философским размышлениям древнеегипетских лириков, певцов-арфистов, она смогла найти для концепции своей кантаты оригинальный и естественный финал-утешение, спасенный от каких-либо штампов. Хотя в лирике Древнего Египта уже появился мотив, прозвучавший затем по всей мировой литературе — "все люди смертны" (он присутствует и в тексте финала кантаты), древние египтяне далеко были от предпочтения загробного существования земному бытию и мечтали после смерти возвратиться в цветущий окружающий мир. Перетасовка строчек русского перевода египетских стихов позволила Губайдулиной выстроить линию драматургии с нарастанием трагизма к концу произведения и умиротворением в финале. Экспозиция драмы представлена во II части кантаты в виде контрастного сопоставления внеличного начала (пения мужского хора "Мерные наши удары — для тебя") и личного (пения меццо-сопрано "Небо смешалось с землей. Тень легла на землю... потому что стеною отгородился ты от меня"). Развитие драмы происходит в IV части: личное еще больше отчуждается от внеличного (меццо-сопрано — "Кому мне открыться сегодня?", мужской хор — "Ты владычица венков, повелительница хоровадов"). Кульминация драмы наступает в VI части кантаты — "Мне смерть представляется ныне исцеленьем больного". Разрешающий итог — последняя, VII часть — приносит мудрое примирение с двойственностью человеческой судьбы, принятие жизни несмотря на ее невечность, растворение личных страданий в прекрасном дне ("Причитания не спасают от могилы, а потому празднуй прекрасный день и не изнуряй себя").

Драматургию кантаты "Ночь в Мемфисе" Губайдулина строит при помощи парного контраста: личное и внеличное, эмоции внутренние, индивидуальные и внешние, коллективные. Согласно этому принципу, в две линии выстраиваются все отобранные композитором стихотворения, строфы, образуя обобщенный квазисюжет. Дуалистичность сказалась и в отборе вокальных средств (меццо-сопрано и мужской хор), и в тембровом сопоставлении живого и неживого (живой человеческий голос и записанный на пленку хор), и в стереоэффекте (солистка и оркестр — на эстраде, хор — из репродук-

торов в противоположном конце зала), а также в звуковысотной, ритмической, композиционной системе средств.

София Губайдулина подразделяет свои сочинения на более рационалистичные и более интуитивные. Считая себя по натуре интуитивисткой, она особенно серьезное значение придает рациональной организации композиции и даже больше ценит те сочинения, которые крепко охвачены каркасом расчетов. "Ночь в Мемфисе" явилась тем опусом, где автор доверилась технике додекафонии, а раз уж доверилась, то выдержала ее со всей строгостью. Осирис, Антеф и шёнберговско-веберновская двенадцатитоновая техника сплелись здесь замечательно органично.

Додекафонная серия основана на веберновской системе гемитоники: *dis-e-h-b-f-c-fis-d-g-a-gis-cis*. Однако если Веберн отказался от принципа драмы в своей музыке, то у Губайдулиной логика драмы стала неотъемлемой от ее творчества. Прибегая к гемитонному 12-тоновому ряду, композитор подразделяет его интервалуку на сферы "личного" и "внеличного": певучие малые и большие секунды, терцию относит к первой сфере (см. прим. 17а), жесткие кварты и тритон, оформленные активной ритмикой, — ко второй (прим. 17б). В финале — примиряющем итоге сочинения — соединяет в плавном распеве все интервалы серии (прим. 17в).

"Личное" и "внеличное" контрастируют в композиционном отношении: первое (главное) наделяется строгостью додекафонной системы, второе (побочное) — свободой алеаторики.

Всего лишь считанные разы применив додекафонию до "Ночи в Мемфисе" и практически отказавшись от нее как от системы после этого сочинения, Губайдулина чувствует себя в додекафонной технике непринужденно, словно в родной стихии. Она органически ощущает свойства гемитоники — ее парящий, ненаправленный характер, способность быть той же самой по вертикали и горизонтали. Основываясь на единстве вертикали и горизонтали, композитор создает не только додекафонные гармонии, но и своеобразные додекафонные формы. Внутренняя органика ее музыкального языка оказалась своего рода эквивалентом искренности ее образного мышления.

С точки зрения додекафонных форм наиболее интересны III, VI, VII части кантаты. В III части додекафонная форма представляет собой 12-голосное фугато, в котором ка-

ждое новое вступление начинается с очередного, соответствующего по номеру, звука додекафонной серии (римские цифры — порядковые номера вступлений темы, арабские цифры — начальный и конечный звуки 12-тоновой серии):

										XII 12-11
										XI 11-10
										X 10-9
										IX 9-8
										VIII 8-7
										VII 7-8
										VI 6-5
										V 5-6
										IV 4-3
										III 3-2
										II 2-1
										I 1-12

В VI части форма построена по принципу полного тождества 12-тоновых рядов по вертикали и горизонтали. Это 12 аккордов по 12 звуков, соответствующие следующему квадрату-акростику (цифры — порядковые номера звуков серии):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Наконец, в VII части основной формы является линия контрабасов *pizzicato*, состоящая из 288 равных длительностей. Она организована как 12+12 проведений полной додекафонной серии, поочередно от каждого из ее звуков. При этом от проведения к проведению осуществляется ротация звуков, то есть серия начинается то с 5-го, то с 9-го, с 12-го и т.д. звука. Додекафонная схема формы такова (буквы обозначают начальные звуки транспозиции серии, цифры — начальный и конечный звуки серии):

*dis - e - h - ais - f - c - fis - d - g - a - gis - cis*

5-4, 9-8, 12-11, 3-2, 9-8, 5-4, 10-9, 9-8, 1-12, 4-3, 9-8, 8-7

*dis - e - h - ais - f - c - fis - d - g - a - gis - cis*

3-2, 12-11, 5-4, 5-4, 8-7, 12-11, 11-10, 1-12, 3-2, 9-8, 2-1, 12-11

Ротация звуков позволила избежать здесь формы *basso ostinato* (24 проведения темы) и превратила басовую партию как бы в непрекращающуюся прямую линию, уходящую в бесконечность. Добавим, что растущий треугольник III части отвечает динамическому этапу развития драмы, статичный квадрат VI части приходится на точку трагического оцепенения, а прямая линия VII части уводит драму в невидимые дали. Музыкальные формы "Ночи в Мемфисе" отвечают и строгим правилам математики, и одновременно подчинены содержательным этапам развертывания драмы.

Оценивая интуитивное и рациональное начала в собственной натуре, Губайдулина говорила: "Я – интуитивист, с завистью относящийся к рационалистам, то есть интуитивист, безнадежно мечтающий быть рационалистом"<sup>1</sup>. Однако, когда композитор ставит перед собой рациональную задачу, то выполняет ее со всей творческой полнотой.

### *"Рубайят"*

"Рубайят" — одночастная кантата для баритона и камерного оркестра на стихи Хакани, Хафиза и Хайяма (1969). В определенном смысле она оказалась творческим противовесом первой восточной кантате — "Ночи в Мемфисе", поскольку рациональное уступило в ней место спонтанному, а созерцательное — экспрессивному. Композитор обратилась здесь к рубаи — восточным лирико-философским четверостишиям Хакани (Хагани Ширвани, XII век), Хафиза (XIV век), Омара Хайяма (XI—XII века) — классиков персогоджикской поэзии. Именно восточная поэзия кажется композитору отдушиной стихийности, произвольности. Древние даосы проповедовали: "Человек следует земле. Земля следует небу. Небо следует дао, а дао следует естественности". Но в тех конкретных рубаи, отобранных для кантаты, не разлита даосская философия всеобщей гармонии, а звучат жгу-

<sup>1</sup> Комсомолец Татарии (Казань). 1981. 8 марта.

ние вопросы о справедливости и несправедливости, беспредельном гнете судьбы, посылающей тьму, печаль и одиночество. Перекликаясь с мотивами Корана и Библии, они говорят и о трагизме современной жизни, о вечности человеческих страданий:

*Печальную душу мою в свои руки прими,  
Добычу, тобою подстреленную, подыми.*

\* \* \*

*Где польза, что придем и вновь покинем свет?  
Куда уйдет ут́ок основы наших лет?  
На лучших из людей упало пламя с неба,  
Испепелило их, и даже дыма нет!*

Как композитор Губайдулина сделала в этом сочинении принципиально важный шаг — вступила в область чистой экспрессии, вокальной и инструментальной сонорики, которую она тем не менее стремится логически упорядочить исходя из смысла текста, общей идеи сочинения и задач эмоционального воздействия на слушателя.

В крупном плане композиция состоит из трех разделов, экспрессивный тонус которых постепенно возрастает, вступления и коды. Отдельные аффекты — эмоции печали, скорби, разочарования, возмущения, отчаяния, раскаяния, умиротворения — встраиваются в три волны нарастающего чувства у певца с тремя кульминациями, соответствующими наиболее сильным эмоциям — возмущения и отчаяния, то есть "греховному" в состоянии личности. Эти три нарастания "греховности" окаймляются иными эмоциями — печали во вступлении и чувством просветления в коде. Философским итогом, как и в кантате "Ночь в Мемфисе", становится примирение с судьбой:

*Смиренно сядь в углу довольства малым.  
В игру судьбы вниманьем углубись.*

В партии певца, которая с самого же начала была ориентирована на первого исполнителя — Сергея Яковенко, наметилась богатая "гамма" элементов выразительности, буквально "гамма чувств": 1) пение на определенной высоте, 2) включение в пение звуков дыхания, зон усиливающегося и ослабляющегося дыхания, 3) Sprechstimme, 4) Sprechstimme с глиссандо, 5) шепот, 6) шепот с глиссандо, 7) натуралистический крик, 8) фальцет, 9) пение с микрофоном.

Первая волна начинается с высокого фальцета на слова "Печальную душу мою", достигает кульминации на взволнованной кантилене "Оставь ему жизнь, или вовсе ее отними". Вторая волна поднимается от Sprechstimme на слова "Никаким не владею я в мире добром" к кульминации на трагическом сетовании "О судьба!" (пение forte). Отправная точка третьей, наивысшей волны — кантиленное пение "Ушла. Унесла мою душу", затем следует скачковое глissандо в соединении со Sprechstimme ("Все слезами утопи"); трагический шепот перед микрофоном ("Кровью душа залита") приводит к генеральной кульминации кантаты — экспрессивному трагическому стону, крику на forte по всему диапазону голоса баритона и, наконец, к пению по нисходящим хроматизмам "О избранный!".

Дифференцирована по экспрессивно-сонорным признакам и оркестровая масса: 1) одноголосие, 2) двухголосие, 3) полифония с прозрачным рисунком, 4) упорядоченная многоголосная вертикаль, 5) размытое, гетерофонное звучание, 6) соединение различных гетерофонных слоев, 7) абсолютно хаотичные разделы, 8) соединение абсолютного хаоса с полной организованностью. Эти звучности включаются в композицию примерно в указанной выше последовательности.

Инструментальная партия несет в кантате объединяющую функцию. Можно указать на своего рода экспрессию-рефрен — прием тремолирования: тремоло литавр появляется во вступлении, затем перед началом второй волны, трансформируется в трель скрипки и ксилофона перед началом третьей волны, продолжается в виде тремолирования всей группы струнных в зоне генеральной кульминации. Тремолирование прекращается только в коде, где просветление рисуется с помощью флажолетов, возникающих благодаря глissандированию по струнам рояля. По словам Губайдулиной, "в XX веке музыкальная ткань не линейная и не гармоническая в смысле XVIII—XIX веков. Этот материал сонористичен — и он очень богат"<sup>1</sup>. Благодаря богатейшей художественной интуиции певца Сергея Яковенко и дирижера Геннадия Рождественского первое исполнение этого интуитивно сотворенного произведения во Всесоюзном Доме композиторов оставило одно из самых ярких впечатлений от современ-

---

<sup>1</sup> Из беседы С.Губайдулиной со слушателями на фестивале ее музыки (Свердловск, 27 января 1990 года).

ной музыки тех лет (партию фортепиано, почти исключительно алеаторическую, исполнил Петр Мещанинов). Согласно древнейшей даосской мудрости, "кто умеет считать, тот не пользуется счетом".

### *"Розы"*

"Розы" — цикл из пяти романсов для голоса и фортепиано на стихи чувашского поэта Геннадия Айги (1972). Первыми исполнителями были московская камерная певица Лидия Давыдова и София Губайдулина в качестве пианистки. Голос с фортепиано — это состав, для которого написаны тысячи бытовых, сентиментальных, салонных, романтических, но также и экспрессионистических произведений. Губайдулина полекла камерную вокальную музыку в мир ее собственной шуковой экспрессии.

Поэтические тексты Геннадия Айги (на русском языке) представляют собой связный, закругленный цикл: № 1 "Сон: дорога в поле"; № 2 "Заморская птица" (посвящено Андрею Волконскому); № 3 "Розы в горах"; № 4 "Поле: в разгаре зимы" (посвящено Рене Шару); № 5 "И: отцветают розы". Айги рассказывал, что на его стихи в свою очередь повлияла новейшая музыка, в особенности — Веберна с ее необычными паузами. Впечатления от Веберна сказались в лаконичной, пуантилистической манере стихосложения Айги, в отсутствии каких-либо рассуждений:

*Откуда боль?*

*Желание не быть?*

*Иль иногда мы знаем:*

*Сама "я" красота.*

( № 3 "Розы в горах")

Дух музыки Веберна, посвящение стихов Андрею Волконскому, в то время входившему в круг советских авангардистов, Рене Шару, ассоциирующемуся с Пьером Булезом, все это делало поэзию Айги весьма близкой Губайдулиной как композитору. Образы отдельных поэтических слов встретятся в некоторых будущих ее сочинениях: роза, душа, боль цвета, "Или! Или! Лама!", сказано, красота, прах, Бог.

Романс № 1 "Сон: дорога в поле" написан для сопрано соло (без фортепиано). Мелодия вплотную "пригнана" к словам текста, подобно западному силлабическому пению или, скорее, в традициях русской школы Милия Балакирева. Это слияние со словом и позволило внести в музыку новые эле-

менты экспрессии: призывки придыхания разной силы, шепот, речь на приблизительной высоте, вокальное глissандо, а также чувствительные четвертитоны. Все фразы мелодии окружены веберновскими паузами. В основе звуковысотного ряда — гемитоника веберновского типа. В № 2 "Заморская птица" образ текста отражен в "птичьем" пуантилизме вокальных скачков *staccato*, трелях и порхающих мотивах фортепиано. Центральный романс — № 3 "Розы в горах" — выделяется колористическим использованием крайних регистров фортепиано (образ гор), а также весьма последовательным применением додекафонных рядов (полных 12-звуковых и сокращенных от 11 до 5 звуков). В № 4 "Поле: в разгаре зимы" текст декламируется шепотом, передается *Sprechstimme*, речью на неопределенной высоте, и все это — на фоне разбросанных додекафонных рядов и кластеров фортепиано. В финальном романсе № 5 "И: отцветают розы" звучность постепенно убывает — фразы голоса все чаще и чаще разрываются паузами, пение переходит в шепот.

Звуковой облик вокального цикла "Розы" Губайдулиной безусловно переосмыслен по сравнению с образцами этого жанра у других композиторов, так же как и переосмыслено в ее музыке звучание инструментов. Вспомним постулат композиторов венской школы XX века: "Все, к чему прикасается художник, должно стать явлением необыкновенным".

### **3. Произведения для оркестра: индивидуальные концепции**

Индивидуализация стала своего рода каноном в искусстве XX века. Нормативной признается не только особая, неповторимая концепция произведения, но и выбор неповторимого состава исполнителей, индивидуальной техники сочинения. В оркестровых опусах Софии Губайдулиной 1965—1977 годов хорошо заметна эта отличительная черта времени. В данный период композитор написала всего три произведения для оркестра — "Ступени", Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, и "Час души". Следует отметить, что каждый из трех упомянутых опусов не является исключительно инструментальным из-за введения тембра человеческих голосов, озвучивающих очень разные поэтические тексты: в "Ступенях" — строки из Райнера Мариа Рильке, в Концерте для двух оркестров — стихи Афанасия Фета, в "Ча-



се души" — Марины Цветаевой. Инструментальный состав оркестра тоже разный: в первом случае — классический симфонический состав, во втором — симфонический оркестр соединен с эстрадным, в третьем — в симфоническом оркестре усилена и выдвинута на первый план группа ударных инструментов, кроме того, добавлены восточный струнный инструмент чанг и цимбалы.

### "Ступени"

"Ступени" — одночастное сочинение для большого симфонического оркестра (1972). Его основная идея была связана с линией определенного тембрового развития внутри оркестра. Композиция включает 7 разделов, отвечающих 7 "ступеням" — этапам в развитии концепции сочинения. Строки из "Жизни Марии" Рильке введены на последней, 7 "ступени" (1-я редакция сочинения) и произносятся шепотом всеми оркестрантами в контрапунктическом соединении голосов. Содержание строк — религиозно-философское.

В 1-й редакции  
с о ч и н е н и я:

*Тот самый ангел, что когда-то высь  
Покинул вестником приветной  
вести,  
Теперь стоял и ждал на том же  
месте,*

*Чтобы сказать: твой час настал...*

Во 2-й редакции:

*И возвратится прах в землю,  
Где он и был,  
А Дух возвратится к Богу,  
Который дал его.*

Произведение представляет собой 7 нисходящих "ступеней", как бы огромный, двадцатиминутный "catabasis". В этом — зерно замысла. Хотя Губайдулина считает, что она в этом сочинении еще не наделяет символикой элементы музыкальной композиции, тем не менее устойчивые ассоциации, практически символы, здесь также присутствуют. Прежде всего, символично название — у автора оно ассоциировано с Graduale — частью оргоргий мессы. Широкий спектр символических значений связан с числом 7: 7 дней Творенья, 7 небес рая, 7 фаз луны, 7 дней недели, 7 цветов радуги, 7 чудес света, 7 слов Христа, 7 хлебов и т.д. Сосчитано, что в Библии число 7 встречается свыше 160 раз, в Апокалипсисе — 30 раз. Новейшая наука экспериментально доказала, что человек может удержать в оперативной памяти в среднем 7

каких-либо сигналов информации. В классической музыке одновременно воспринимается до 7 пульсаций разными длительностями и отрезками времени (скажем, от 1/16 через 1/8, 1/4... до 4/1).

Обращает на себя внимание идея нисхождения "ступеней" к праху: во-первых, она закреплена в музыкально-риторической фигуре XVI—XVIII веков "catabasis"; во-вторых, в семантическом отношении сопоставима с такими известнейшими музыкальными образцами, как "Stucifixus" из мессы *h-moll* Баха, кода финала трагической Шестой симфонии Чайковского (символическое движение вниз, к смерти). Однако итог произведения Губайдулиной неоднозначен: в конце происходит разделение смыслов на два полюса — "прах в землю", а "Дух Богу" (или "вестником приветной вести" — "твой час настал").

Замысел композитора — нисхождение "ступеней" — представляет собой цепь тембровых смен от высокого регистра до низкого, басового и от наиболее холодной, "внешней" звучности до самой человеческой и интимной. Тембры, отмечающие "ступень" формы, появляются в конце каждого из семи разделов произведения. Их последовательность такова: 1) металл о металл, игра на треугольнике палочкой — звон; 2) дерево о металл, игра на колокольчиках — также звон; 3) фильц по металлу, игра на вибрафоне — также звон; 4) смычок по струне, тремоло струнных — шорох; 5) пальцы по коже инструментов, игра *con le dita* на литаврах, том-томе, бонго — рокот; 6) губы к металлу, игра на медных инструментах и деревянных — дыхание; 7) язык человека, произнесение стихов — шепот.

Между тем основная идея сочинения — нисхождение по ступеням от жизни к праху, смерти — вступает в противоречие с той сферой содержания, которую можно назвать "концепцией искусства в целом". Искусство по своей специфике глубоко позитивно, и, в принципе, в любом музыкальном произведении от начала к концу идет нарастание, усиление, укрупнение, то есть эмоционально-динамический процесс восходящего, а не нисходящего порядка. И если индивидуальный замысел автора связан с показом "пути вниз", то какие-то всеобщие силы искусства, музыки в противовес этому всегда показывают "дорогу вверх". Так происходит и в "Ступенях" Губайдулиной. "Контрдраматургическим" процессом является здесь постепенное разрастание объема звучания,

особенно к концу. В частности, в кульминационной 5-й "ступени", после зоны генеральной кульминации вводится пласт струнных, стремительно растущий от одной партии до тридцати в течение 19 тактов. Затем, в предитоговой 6-й "ступени" пласт струнных также расширяется до тридцати партий, но длится ровно вдвое дольше — 38 тактов — и звучит гораздо интенсивнее благодаря эмоциональным вибрато и глиссандо.

В силу той же позитивной концепции искусства произведение должно быть внутренне гармоничным и закругленным. По формулировке древнекитайского философа Лао-цзы, "все вещи расцветают и возвращаются к своему началу". Хотя София Губайдулина предстает в своей музыке сторонницей процессуальности, сквозного развития, но в конце формы, как правило, возвращается к началу, исходной точке пути. Так же и в данном сочинении. 7-я "ступень" имеет функцию репризы-коды, кратко напоминает уже звучавшие моменты

красочное наслоение кластеров у струнных (оно несколько раз звучит в произведении в качестве рефрена), высокие звонкие тембры треугольника и колокольчиков, игру на литаврах *con le dita*. И только после трагического удара тамтамов (как в траурном финале Шестой симфонии Чайковского) инструменты оркестра уступают место шепоту двадцати девяти оркестрантов — чтению стихов.

Сонорная пьеса "Ступени" в некоторых отношениях соприкасается с другими произведениями Губайдулиной разных периодов творчества. "Магическая" семерка — количество разделов пьесы — ранее встречалась в "Ночи в Мемфисе" (там тоже семь разделов и в словесном тексте присутствует "семь Хатор"), позднее — в семичастных "Семи словах" и "Посвящении Т.С.Элиоту". Добавим, что в Фаготном концерте и в "Perception" участвуют 7 струнных инструментов. Прием декламации стихов шепотом композитор вскоре применила в заключительном разделе Концерта для двух оркестров. Идея "нисхождения" спустя девять лет была переосмыслена в "Descensio". Стиль Губайдулиной предстает как единство его ретроспектив и перспектив.

### *Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического*

Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического (1976) — одночастное произведение, включающее вокализ трех сопрано и чтение стихов Афанасия Фета (на

пленке). Первоначально Губайдулина назвала его "Concerto grosso", но затем переименовала в связи с совпадением названий ее сочинения и сочинения Альфреда Шнитке "Concerto grosso" №1. Концерт для двух оркестров резко выделяется в стиле Губайдулиной благодаря опоре на рок-музыку. Столь неожиданный уход в иное стилевое русло был связан с заказом, поступившим от московского дирижера эстрадного оркестра Александра Михайлова, намеревавшегося вместе с балетмейстером создать новый, современный мюзик-холл. Этот мюзик-холл так и не открылся, а музыка Концерта для двух оркестров заинтересовала балетмейстеров Вакиля Усманова, поставившего на нее балет в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, и Юрия Пузакова, осуществившего постановку в Тарту. Балетмейстеры нашли, что для балета необходима медленная часть, и Губайдулина написала по их просьбе развернутое симфоническое Adagio, которое не вошло в партитуру Концерта и исполняется отдельно. Александр Михайлов — руководитель большого эстрадного оркестра, первый исполнитель Концерта — заказал Губайдулиной и некоторые другие сочинения для своего музыкального коллектива, в том числе каприччио "Te salutant" ("Тебя приветствую"). Так образовался "островок" губайдулинской эстрадной музыки высокого стиля.

В Концерте для двух оркестров, ориентированном на жанр concerto grosso, Губайдулина предлагает следующие противопоставления: стилистику симфонической, серьезной музыки и джазовой, составов tutti и ансамблевых. Поскольку сочинение предназначалось для мюзик-холла, центральное место занимает в нем джаз-роковая музыка. Ей отведен главный раздел в композиции, который обрамляется небольшим симфоническим вступлением и синтетической репризой-кодой, обобщающей в кульминационном проведении основной музыкальный материал всего Концерта.

В кратком вступлении выделяются тембр колоколов и мелодический пласт в виде нисходящей "гаммы" многозвучного диссонанса струнных. Основной джаз-роковый раздел оснащен всеми атрибутами этой музыки — инструментальными, техническими, ритмическими. Использована ударная джазовая установка с добавлением темпле-блоков, том-томов, хай-хета в соединении с гитарой, бас-гитарой, электроорганом, тремя саксофонами, трубами, тромбонами, тремя

сопрано с микрофонами. Ритмическую основу составляет оstinато повторяемая синкопированная ритмоформула, а развитие выражается в вариациях на это оstinато, украшенных терпкими диссонирующими гармониями.

Звучание этой музыки, смачное и агрессивное, только на первый взгляд кажется чужеродным в контексте композиторского стиля Губайдулиной. Здесь присутствует свойственный Губайдулиной "принцип избегания": в джаз-роковом сочинении она отказывается от соответствующих шлягерных мелодий, спасаясь, тем самым, от вульгарных оборотов. Вариации на двухтактовую ритмоформулу выстраиваются в линию длительного нарастания, наложения все новых оркестровых пластов, приводящего к первой из двух кульминаций — *tutti* у двух оркестров. Разнообразие в это развитие вносит принцип *concerto grosso*, реализующийся в чередовании *tutti* и *solo*. Появляются интермедии, во время которых прекращается ритмическое оstinато и солируют различные группы двух оркестров: 4 трубы, 4 валторны, 3 флейты, 3 сопрано и т.д.

В заключительном репризно-кодовом разделе повторяется музыка вступления. В нем обобщается также тематизм всего Концерта: появляется музыка интермедий из основного раздела композиции, звучание трех сопрано, напоминает главную ритмоформулу произведения. И все это — в генеральной кульминации перед окончательным завершением Концерта. Однако реприза-кода содержит и совсем новые эмоциональные и стилистические краски. Один из оттенков — романтически-восторженный, который придают музыке читаемые здесь стихи Афанасия Фета (записаны на магнитофонную пленку): "Какая ночь! Алмазная роса живым огнем с огнями неба в споре". Другой оттенок неожиданно появляется в самом конце "рок-концерта" Губайдулиной — элегически грустное звучание трезвучия *h-moll*.

### "Час души"

"Час души" — музыка для большого симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано на стихи Марины Цветаевой (1976) принадлежит к числу наиболее значительных произведений Софии Губайдулиной. Оно посвящено Марку Пекарскому — первому исполнителю сольной партии, одному из выдающихся современных исполнителей на ударных инструментах. Премьера состоялась в 1981 году в Моск-

ве, дирижер — Вероника Дударова, солистка — певица Наталия Розанова.

Губайдулина создала несколько версий данного сочинения. В 1974 году она написала поэму для большого духового оркестра (без ударных) с участием певицы в коде. Поэма была названа "Час души". В 1976 году для Марка Пекарского композитор переработала поэму в концерт для ударных, симфонического оркестра и меццо-сопрано и назвала его "Percussio Пекарского". Позднее она, не меняя нотного текста, дала концерту иное название: "Час души", музыка для большого симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано (титул авторской партитуры 1976 года).

В "Часе души", этом концерте особого рода, Губайдулина сплетает целый ряд своих излюбленных творческих идей: синтез мышления Запада и Востока, оркестрового и вокального жанров, острой драмы и завораживающей лирики, рационального и интуитивного начал.

С точки зрения стиля это одно из самых гетерогенных произведений композитора, поскольку оно включает помимо средств авторского музыкального языка еще и пародийные цитаты из области, обычно ею избегаемой, — банальной бытовой музыки. Полистилистика в целом не характерна для композиторского почерка Губайдулиной, а бытовые и массовые жанры как таковые внушают ей отвращение. Столь неожиданное внимание к ним скорее всего объясняется влиянием одного чрезвычайно важного для нее автора — Альфреда Шнитке. При всей несхожести круга творческих идей и самой музыки, София Губайдулина всегда питала пиетет к личности своего сотоварища, как человек и композитор чувствовала в нем духовную опору для себя. В 1974 году в Нижнем Новгороде (тогда Горьком) под управлением Геннадия Рождественского состоялась премьера Первой симфонии Шнитке, в то время практически запрещенной симфонии запрещенного автора. При обсуждении произведения в Союзе композиторов София Губайдулина взяла слово первой и сказала следующее: "Это одно из самых сильных впечатлений, которое мы — музыканты и слушатели — получили за последнее десятилетие. Это настолько масштабное сочинение, настолько сильное по мысли, что, думаю, оно стоит в ряду самых значительных произведений, которые вообще существ-

пуют в музыке"<sup>1</sup>. Отголоски тотальной полистилистики первой симфонии Альфреда Шнитке можно услышать и в губайдулинском "Часе души".

"Час души" — произведение, построенное Губайдулиной как драма с философским итогом. По структуре это типичная для данного композитора свободно трактованная сонатная форма с добавлением развернутой коды, где звучит человеческий голос. Воплощая свои творческие идеи через поллярные контрасты, очерчивающие необъятность и бесконечность мира, Губайдулина интерпретирует оркестр как театральную труппу: инструменты "расписывает по ролям" и делит их на две противопоставленные группы, отвечающие действию и контрдействию в драме. В ее истолковании тембров можно заметить новый подход к инструментальным ресурсам. В качестве представителей позитивной, лирической сферы выступают прежде всего ударные, а также европейские струнные, венгерские цимбалы, азиатский чанг и солирующее меццо-сопрано. В качестве представителей негативно-действенной ("агрессивной") сферы — медные духовые. Губайдулина пересматривает традиционную функцию ударных, относит их к области л и р и к и: литаврам придает характер взволнованной человеческой речи, тремолирующую тарелку, темпле-блоки считает "нежнейшими".

Тему главной партии — взволнованный монолог — начинают солирующие литавры (прим. 18).

Солирующий голос литавр наделен характерным ритмом, лежащим вне тактовой системы — ритмом чисел Фибоначчи: 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 8. (Впоследствии Губайдулина возведет ряд Фибоначчи в ранг определяющего композиционного принципа, а здесь пока — едва ли не первый, но очень впечатляющий опыт.) Звучание литавр дополняется игрой других инструментов той же выразительной сферы: трепещущего тремоло тарелки, мягких кластеров струнных. Однако контрдействие драмы не заставляет себя долго ждать. Здесь же, в пределах главной партии, появляются и "враждебные" голоса — отрывистые реплики тромбонов (ц. 4). Так, исподволь, вырисовывается будущая конфронтация основных сил. "Говорящие" литавры уступают место лирически трактуемым темпле-блокам, том-томам. У арф — восходящие гаммы (тра-

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 27 февраля 1974 г. С. 5.

диционная фигура "anabasis"), подготавливающие воздушную звучность побочной партии.

Побочная партия (от ц. 14) — оазис хрупкой, чистой и экспрессивной лирики, близкой Симфонии ор. 21 Веберна. Нет земных, людских мелодий, есть только широкие, напряженные взлеты многих голосов, украшенные хрустальной звучностью челесты, арфы, всплесками многострунных цимбал.

Перелом в сторону контрдействия наступает в разработке. Отрицательные силы сначала проявляют себя не в полный голос, но весьма рельефно — в виде отрывистых кластеров четырех валторн, четырех тромбонов, четырех труб. Многоэтапная разработка включает и медленный раздел с продолжительным соло литавр и долгими, широкими распевами флейт и кларнета (от ц. 56), и как бы скерцо, в котором применяется прием коллажа (от ц. 60). В пародийном плане, скороговоркой, интонационно не очень точно, вразбивку звучит целый набор банальных мелодий, среди которых узнаются то бодрячок Исаака Дунаевского "А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер" (у трубы), то уличная одесская песенка "Цыпленок жареный" (кларнет-пикколо в унисон с ксилофоном), то совсем уж упадническая песня "Ой, Коля, грудь больно, любила довольно"; появляются намеки на такой же уличный репертуар у других деревянных, саксофона, труб. В конце разработки тромбон под аккомпанемент тубы и валторны играет вальс "Амурские волны" (ц. 70). В развертывании концепции сочинения наступает критическая точка: позитивная идея едва не вытесняется негативной. Далее наступает важнейшая перипетия драмы Концерта. Поток банальностей в конце разработки пресекает своим вступлением солист-ударник (том-томы, ц. 71), исполняющий свою партию с интонациями отчаяния и возмущения на усиленной динамике *fff*. Такой предстает реприза главной партии "Часа души" и одновременно — концертная сольная каденция ударника. Этот страстный комментарий к прошедшим событиям — словно центральный, решающий монолог героя драмы. Далее напоминает небесная лирика побочной партии, но — с обратным знаком. Если в экспозиции ей предшествовал подъем, символическое движение вверх у арф, то в репризе ее хрупкое звучание затмевается утрированным движением вниз кластерами арф и челесты. Неуклонное нисхождение завершает стремительное падение "с небес на землю" —



диссонантический кластер струнных. Общий "catabasis" репризы занимает огромное пространство — свыше 50 тактов. Выполняя и драматургическую, и эстетическую функцию закругления крупной музыкальной композиции Концерта, переосмысленная реприза освобождает место последнему слову — коде.

В коде Концерта лирический женский голос интонирует такие стихи Марины Цветаевой, которые поднимают сочинение на пьедестал высшей гармонии, растворяют личные коллизии во вселенских образах. Отметим, что в содержании музыки "Часа души" Губайдулиной присутствует нечто, связанное с личностью поэтессы Марины Цветаевой. Например, любимым музыкальным инструментом Цветаевой был барабан, его образ часто возникал в ее стихах. Но важно другое: трагедия жизни поэтессы как раз и состояла в непреодолимом конфликте банального, официозного, агрессивного окружающего мира и высоких духовных устремлений ее личности. Безусловная общность художественных натур Цветаевой и Губайдулиной обусловила особую роль финального катарсиса (прим. 19), звучания цветаевского "Часа души":

*В глубокий час души  
В глубокий — ночи...  
(Гигантский шаг души,  
Души в ночи.)*

Губайдулина подводит окончательный музыкальный итог, когда в дуэте с главным инструментом — литаврами — у чанга звучит мелодия, в которой растворяются обороты уличной музыки из разработки. Налет тональной гармонии (*d-moll*) служит и завершению формы, и вносит психологический оттенок минора (прим. 20).

Размышляя над уже законченным произведением, София Губайдулина нашла в его концепции аналогии с философией дзэн. "Не достигай добра и не отвергай зла!.. Ни на чем не утверждайся!" "Истина — созерцание. Она не в словах и книгах, но по ту сторону слов. Ее нельзя выучить, но надо пережить".

"Музыка движется по широкому пути, который представляет собой массу дорог, и эти дороги не мешают друг другу", — говорила однажды Губайдулина (в связи с обсуждением

электронной музыки советских композиторов)<sup>1</sup>. В собственном творчестве она не стремится пройти по всем возможным дорогам, объять необъятное. Она не тяготеет к сценическим жанрам — над оперой, балетом работала лишь в ранний период творчества, мюзикл в свое время так и не состоялся. Написала один-единственный электронный опус — "Vivente — non vivente". Танго, фокстротов, оперетт, как, скажем, у Дмитрия Шостаковича, нет в списке ее сочинений. В полистилистический период развития современной музыки она все время растит древо своего цельного стиля.

Конечно, как у каждого автора, произведения Губайдулиной разнятся по задаче и степени удачи. Между тем коллеги удивляются ее способности идти вперед без каких-либо срывов. Альфред Шнитке говорил о ней следующее: "...непрерывное развитие вперед — и никаких потерь. Я имею в виду, что обогащающиеся новыми средствами композиторы иногда что-то теряют из старого; здесь этого не происходит"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 29 апреля 1970 г. С. 22.

<sup>2</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 15 января 1975 г. С. 14.

### III. "СОЛЮТСЯ ВОЕДИНО ОГОНЬ И РОЗА" (1978 — 1990)

Внутреннюю границу в своем композиторском стиле София Губайдулина проводит начиная с сочинений 1978—1979 годов, когда у нее произошло важное смещение внимания в сторону символических значений различных чисто музыкальных реалий. Символ при этом она понимает как ступок множества внутренних смыслов. В "Introitus" для фортепиано и камерного оркестра (1978) символическими музыкальными сущностями становятся различные звуковысотные системы — четвертитоновая, полутоновая, диатоническая, пентатоническая. В "In Croce" для виолончели и органа (1979) в таком духе трактуются регистры инструментов, в "Offertorium" для скрипки с оркестром (1980) — принцип формообразования на основе цитаты, в "Семи словах" для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) — сами по себе музыкальные инструменты, в струнных квартетах № 2 и № 3 (1987) — смена способов звукоизвлечения. Еще одна важная черта данного периода — интерес к ритму формы произведения, который сопрягался с созданием новой системы музыкального ритма, охватывающей и крупные разделы формы, и обычный ритмический рисунок.

По-прежнему в основе музыкального мышления Губайдулиной — полярные контрасты, ассоциирующиеся с кардинальными антитезами бытия человека, земли, вселенной: рациональное — иррациональное, мужчина — женщина, Запад — Восток, хаос — космос, энтропия — негэнтропия и т. д. В противоречиях и контрастах она воспринимает обычную жизнь людей, города и страны. Например, в Италии, точнее, в Риме, где композитор впервые побывала в январе 1990 года, ее поразил контраст двух ритмов — современной городской жизни и старой архитектуры. С одной стороны, крайне оживленное движение машин, в котором сказывается кипучий темперамент итальянцев, сирены, гудки, а с другой — медленная жизнь камней, фресок, колонн, как будто выплывающих из-под земли. Полярности интересуют ее и в фило-

софском, и в психологическом плане. Так, своеобразный "трактат" о мужчине и женщине представляет собой ее "Reception" для сопрано, баритона и семи струнных инструментов, возникшее в ходе художественно-философского диалога композитора с поэтом Франциско Танцером. Оркестровое сочинение 1989 года носит название-антитезу "Pro et contra".

Несомненно, София Губайдулина — философ в музыке. Она не только читает и впитывает философскую литературу как необходимую ей духовную пищу, но имеет и собственные философские взгляды, собственную концепцию существования человека в XX веке. Особенно ей близок экзистенциализм, в частности, мировоззрение Серена Кьеркегора. Глубоко воспринята ею система взглядов и категорий русского религиозного философа XX века Николая Бердяева. Губайдулину увлекают бердяевские идеи о "всечеловеке", "большом человеке", о человеке-творце, перевозимый этим философом христианский постулат о человеке как подобии Бога. "Идея Творца о человеке головокружительно высока и прекрасна. Так высока и прекрасна божественная идея человека, что творческая свобода, свободная мощь открывать себя в творчестве заложена в человеке как печать его богоподобия, как знак образа Творца", — писал Бердяев<sup>1</sup>. Мысль о возвышении человека через творчество до богоподобия определила важнейшую тему одного из центральных сочинений Губайдулиной 80-х годов — "Reception". Бердяевская идея космического человека нашла отражение и во вселенских образах ее монументальной Симфонии. В этом сочинении угадывается еще и осмысление образа неба в философских учениях как Запада, так и Востока. Так, у немецкого мистика Мейстера Экхарта есть следующие строки: "Небо всюду одинаково далеко от земли. И душа должна быть одинаково далеко от всех земных вещей..."<sup>2</sup>. А согласно комментаторам "Книги перемен" сущность неба — творчество или созидание, которое не прекращается ни на мгновение.

Древнекитайская "Книга перемен" ("Книга гаданий", "И-цзин") отразилась в сочинениях Губайдулиной и явно и

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. — М., 1989. С. 330.

<sup>2</sup> Мейстер Экхарт. Царствие Божие близко // Избранные проповеди. — М.: Духовное знание, 1912. С. 38.

скрыто. В 1984 году в Москве исполнялась импровизация на фразы, логикой случая отобранные из этой книги. Губайдулина выступала в концерте скорее в роли автора "либретто", и сочинителями алеаторической музыки наряду с ней предстали певица Валентина Пономарева и кларнетист (саксофонист) Лев Михайлов. Импровизация в связи с ее текстовой основой получила название "Чет и нечет". Но она не была записана и поэтому не вошла в список сочинений композитора.

Между тем, в 1991 году, написав по заказу Туринского фестиваля пьесу для ансамбля ударных, Губайдулина дала ей название прежней импровизации — "Чет и нечет". Символическая графика даосов питала фантазию композитора при создании произведений с чисто европейской тематикой. Так, при сочинении "Offertorium", на предкомпозиционном этапе Губайдулина воспользовалась известнейшим рисунком — инь-ян, заключенные в круг, — эмблема всех противоположностей мира. Он понадобился ей для осмысления главного поворота или главной перемены в драматургии Скрипичного концерта — символического переключения от идеи смерти к идее воскресения.

В иррациональную область мышления Губайдулиной входит и литература, рассказывающая о контактах с умершими, о вызывании их духов, их воскресении, — как древняя мифологическая (египетские и тибетские "Книги мертвых"), так и современная парапсихологическая, подкрепленная фотоиллюстрациями. Один из центров интересов композитора составила антропософия Рудольфа Штайнера и его последователей. Ее даже приглашали на заседания антропософских обществ для выступлений по этим вопросам.

Из двух основных видов литературы — поэзии и прозы

Губайдулина предпочитает поэзию: большая часть ее вокальных произведений написана на стихи. В этом отношении она удивительным образом выпадает из ведущей тенденции музыки XX века, утвердившей в качестве всеобщей нормы прозу. Поэзия прельщает ее не внешней формой, а способом художественного мышления. В 80-е годы внимание Губайдулиной привлекает творчество поэтов разных стран: немецкая поэзия Франциско Танцера ("Perception"), русская поэзия ("Посвящение Марине Цветаевой"), англоязычная ("Посвящение Т.С.Элиоту" на тексты знаменитых "Четырех квартетов"). Ее отбор — это прекрасная и великая поэзия.

В 80-е годы композитору открылись новые, чрезвычайно захватившие ее возможности в сфере музыкального языка, звука, ритма, а также света. В области звука ("параметра экспрессии") Губайдулина увидела перспективу в сопоставлении вибратного и флажолетного звучаний струнных — символического воплощения контрастных миров, и на этой идее построила ряд своих сочинений, центральное из которых — Второй струнный квартет. В области ритма ее открытием стала система, основанная на ряде Фибоначчи, охватившая разные уровни музыкальной формы. Согласно "принципу избегания" Губайдулина всегда стремилась уйти от квадратности в ритмике своих сочинений. Пропорции Фибоначчи представили ей возможность последовательно избегать и традиционной метроритмики, организуя в то же время ритмическую сторону сочинений в стройную систему. В "Аллилуие" для хора, оркестра, солиста-дисканта и органа (1990) Губайдулина призвала на помощь свет. Можно сказать, что в области музыки весь XX век, начиная с произведений позднего Скрябина, озаглавлен экспериментами со светом. Однако единая светомузыкальная "симфония" не получалась: один из двух компонентов — свет или музыка — оставался чуждым целому. Только очень постепенно появлялись отдельные искорки удач. София Губайдулина нашла вариант совершенно естественный для себя — свет должен стать ритмом! И именно путь ритма стал путем музыкального света. Композитор сознательно все глубже разрабатывает временной параметр в музыке. Она считает: "Сейчас столько изобретено, столько открыто в музыке в отношении широты ее пространства, что очень трудно здесь что-то еще добавить. Надо идти в глубину, экспериментировать со временем, — это сегодня главное"<sup>1</sup>.

### 1. Оркестровые произведения: "претерпевший же до конца спасется"

Оркестровые сочинения 1978—начала 1990-х годов принадлежат к числу самых выдающихся в творчестве Софии Губайдулиной. Это тогда ее единственная симфония "Слышу... Умолкло...", концерт для скрипки с оркестром "Offertorium" (оба сочинения — для большого симфонического

---

<sup>1</sup> Из беседы с автором данных строк 7 июня 1990 г.

го оркестра), "Семь слов", а также "Introitus" (с участием камерного оркестра). За исключением Симфонии, все они ассоциируются с жанром концерта: фортепианного, скрипичного, двойного. Большая часть указанных произведений непосредственно связана с христианской религией. Само за себя говорит название "Семь слов" (Христа на кресте); фортепианный "Introitus" и скрипичный "Offertorium" мыслятся как испугительная и одна из срединных частей *proprium* мессы.

### *"Introitus"*

"Introitus", концерт для фортепиано и камерного оркестра (1978) — одночастное произведение, посвященное московскому пианисту Александру Бахчиеву. Эта музыка возникла благодаря предложению двух исполнителей — Александра Бахчиева и московского дирижера Юрия Николаевского. И если Губайдулина говорит, что она "исполнителя одевает в образ музыки", то в образах музыки "Introitus" отражены оба этих музыканта. Александр Бахчиев, пианист камерного плана, был и заказчиком трио "Quasi hocketus" для фортепиано, скрипки и фагота, а также участником концертных премьер того и другого опусов. Под управлением Юрия Николаевского состоялись первые исполнения "Introitus", "Семи слов", "Ночи в Мемфисе", "Perception" (первое исполнение в СССР). Под его управлением сделана первая запись на пластинку "Detto-II" с виолончелистом Иваном Монигетти (фирма "Мелодия"). Николаевский — один из инициаторов первого фестиваля музыки Софии Губайдулиной в Свердловске (ныне Екатеринбург) в январе 1990 года и фестиваля в Петербурге в ноябре 1993 года.

Вот какую характеристику Николаевскому-музыканту дает композитор в связи с исполнением "Introitus": "Николаевский провоцирует на метафизические идеи. Это не значит, что он против "настроения". Но он играет сложную музыку, и сам — очень точный и глубокий человек. Я знаю его музыкальные требования. Кроме озвучивания настроения, кроме верхнего звукового слоя, Николаевский желает видеть еще и слой структурный, символический, метафизический. Он воспринимает музыку в прозрачной полифонии смыслов. Такова бывает и его реакция на просмотр партитуры — сразу замечает неоднозначность ее формования. Отвечают личности Юрия Николаевского и определенные ограничения в музы-

кальных средствах Концерта — произведение это непатетическое, оно созерцательное, лирическое"<sup>1</sup>.

Название "Introitus", как всегда у Губайдулиной, сжато формулирует основной замысел произведения, определяет главные особенности музыки — молитвенный склад тем и созерцательный, недейственный характер развертывания музыкального материала, поскольку это сочинение — только "в с т у п л е н и е". Не цитируя литургические напевы (как, скажем, Шнитке во Второй симфонии), прибегнув именно к инструментальному, а не вокальному составу, не воспользовавшись ни единым словом из мессы (кроме заглавия), Губайдулина удивительно гармонично воплотила молитвенное чувство — отрешенность от суетности, сосредоточенность, ощущение чистоты. Звуки темы фортепиано окутаны пеленой обертонов, будто они звучат в условиях акустики храма — отражаются от стен и арок. Темп "Introitus" довольно медленный, произведение предстает перед слушателями без динамических кульминаций, столь характерных для крупных инструментальных форм Губайдулиной, придающих ее музыке внушительную силу воздействия. Двадцатиминутное звучание негромкого "Introitus" незаметно, невидимо действует на слушателя, словно это своего рода медитация, но не восточная, а западная.

Чтобы выстроить произведение согласно некоей логической канве, внешне неприметной, но внутренне крепко спаянной, Губайдулина, начиная с этого опуса, усиливает семантическую весомость музыки. Конечно, "Introitus" не имеет ничего общего с типичной формой концерта. Пианист не состязается с оркестром. Его партия не выделяется броской виртуозностью, а скорее приближается к партиям солирующих инструментов оркестра. В роли солистов оркестра выступают также флейта, фагот и, ближе к концу, — скрипка.

Тем не менее партия фортепиано — самая контрастная по отношению ко всем остальным партиям. Она противопоставлена партиям других инструментов как **в е р т и к а л ь**

---

<sup>1</sup> Из беседы композитора с автором этих строк в ноябре 1983 г. Приведу высказывание Юрия Николаевского о Софии Губайдулиной на встрече со слушателями Свердловской филармонии 27 января 1990 г.: "Человек принципиальный, никогда не кривящий душой и мыслящий всегда глобально. Безумно занята работой, и я счастлив, что иногда встречаюсь с ней в домашней обстановке. И человек обаятельный — это вы сами видите".



горизонтали (одна из типичных губайдулинских оппозиций). Если всем прочим инструментам поручены мелодия, гетерофония, имитационная полифония, то фортепиано доверены одновременные созвучия — терции и квинты, обогащенные комплексами обертонов. Звучность фортепиано выделяется из общего ансамбля еще и своей гармонической простотой — в партитуре стоят всего лишь двузвучия (прим. 21).

Однако этот минимум достаточно велик для того, чтобы вызывать ассоциации со стройными многоголосными хорами, хоровым пением — стать их утонченным с и м в о л о м .

Символический ореол придан и оркестровой партии на основных этапах ее развития. Символика коснулась прежде всего элементов звуковысотной организации, которые Губайдулина называет "пространствами". Композитор применяет в одночастной форме Концерта такой широкий спектр звуковысотных элементов, какой еще не встречался в ее произведениях. Если ранее ведущая роль принадлежала гemitонике, дополняющая — микрохроматике, очень эпизодическая — диатонике и исключительно редкая — пентатонике (в циклах пьес для домры "По мотивам татарского фольклора"), то в "Introitus" автор их синтезирует и стремится уравнивать в правах в качестве subsystem единой системы. Subsystemы выстраиваются в произведении по определенному принципу: от высочайшего напряжения микрохроматики до почти абсолютного спокойствия пентатоники. Каждая subsystem развивается в течение весьма длительного периода музыкального времени, составляет целую фазу формы, благодаря чему и получает название "пространство". Первое "пространство" — наиболее чувственное, микрохроматическое, второе

хроматическое, экспрессивное; третье — диатоническое, с равновесием напряжения и спокойствия; четвертое — разреженное, пентатоническое, аскетически-духовное. Каждое "пространство" раскрывается в виде одной и той же попевки, интонации из трех звуков, приобретающей всякий раз новый музыкальный смысл: в микрохроматике это *fa#-fa##-sol*, в хроматике — *f-fis-g*, в диатонике — *e-fis-g*, в пентатонике — *e fis-a* (прим. 22 а, б, в, г).

Во всех четырех вариантах попевки есть общий звук *fis*, приобретающий в произведении функцию звуковысотного "полюса" (по Стравинскому): он составляет первый и верх-

ний тон в теме фортепиано (см. прим. 21), а также — один из конечных тонов в заключительной трели фортепиано.

Композиция "Introitus" складывается из двух драматургических тем, первая из которых представляет собой огромную, сложную "тему оркестра" ( $\alpha$ ), включающую сцепление всех четырех "пространств", вторая ( $\beta$ ) — тему солирующего фортепиано молитвенного характера. В соответствии с идеей преображения, замыслом пройти путь от сгущенного чувства до духовной просветленности композиция строится как процессуальная, сквозная форма А, В, С.

Раздел "А" (т.1) начинается с четвертитона *fa*  $\sharp$  у солирующей флейты. Он состоит из трех фаз. Каждую фазу открывает трехзвучная попевка в микрохроматической, хроматической или диатонической подсистеме (см. прим. 22 а,б,в). Фаза представляет собой волну медленного нарастания постепенно вступающих голосов с быстрым спадом, после чего следует соло фортепиано с молитвенной темой. Эта тема родственна мелодии, начинающей каждую фазу, попевке, характеризующей каждое "пространство": попевка — та же молитва, но в ускоренном "произнесении". Именно эта попевка меняет в Концерте свою смысловую окраску. В первой фазе, в микрохроматике, характер ее звучания у флейты стонуще жалобный (Губайдулина условно называет его "чувственным"). Во второй фазе (от ц. 12), в хроматике, попевка звучит у виолончели экспрессивно, чуть более строго. В третьей фазе (ц. 25—26), в диатонике, интонация у фагота еще больше объективируется. Символически трактуются и сами инструменты, открывающие каждое из "пространств", — флейта, виолончель и фагот; с каждым связаны определенные круги в творчестве Губайдулиной. В целом начальный раздел "Introitus" воспринимается умиротворенным и благостным. Ни один инструмент ни разу не играет staccato. Прием legato преобладает и усиливается к концу, когда у флейты, гобоя и скрипки соло имитируются светлые восходящие диатонические гаммы (ц. 35).

Второй раздел "В" (1 т. до ц. 38) контрастен предыдущему разделу "А" — типично инструментальная тема звучит у фортепиано заостренно, благодаря интервалам уменьшенной септимы, тритону. Фактура становится дискретной по горизонтали или контрастной по вертикали. Молитвенная тема вступает лишь эпизодически, "вкраплениями" (в т. 40 у виолончели и контрабаса). К концу раздела "В" появляется и

диссонирующее (в плане экспрессии) акцентированное staccato, и резкое pizzicato a la Bartók, и прием col legno. Возникает напряженная, но краткая местная кульминация.

Заключительный раздел "С" (ц. 55), начинающийся со вступления скрипки соло в высоком регистре, ведет к постепенному сглаживанию контрастов и диссонансов экспрессии. Каденция фортепиано (ц. 62) звучит piano, пианист играет абсолютное legato на белых клавишах. На pianissimo вспоминается затененное звучание разработки (staccato, non legato, трели, дискретность в партии фортепиано — ц. 67). Наконец, наступает главная и заключительная кульминация — появляется четвертое "пространство", восточная пентатоника у фортепиано (два такта до ц. 71). В этом "всплеске", едином "вздохе" оркестра из девятнадцати солистов нет ни мощи, ни давящей силы. Весь оркестр трепещет в трелях и вибрато. Molto vibrato, raso a raso — такие ремарки стоят в партиях струнных по мере угасания кульминации. Истаивание завершается на высокой, "небесной" трели фортепиано.

София Губайдулина в высшей степени ценит л ю б о в ь композитора к своему делу. "Сделано с такой тщательностью и любовью, что очень интересно наблюдать это в партитуре и видеть в ней не только смысл и интонации", — высказывалась она, например, по поводу одного сочинения своего младшего коллеги Дмитрия Смирнова<sup>1</sup>. Каждая партитура Губайдулиной дышит, как живая, а партитура тихого, кроткого "Introitus" словно вся искрится любовью.

### "Offertorium"

"Offertorium", концерт для скрипки с оркестром, — крупное одночастное произведение, посвященное Гидону Кремеру. Первая версия Концерта создана в 1980 году, вторая и третья версии — соответственно в 1982-м и 1986 годах. По замыслу автора, он служит центральной частью прогиум инструментальной мессы (после фортепианного "Introitus"). Начиная со Скрипичного концерта, в орбиту творческой жизни Софии Губайдулиной входит один из лучших музыкантов мира — ее соотечественник Гидон Кремер. С этим сочинением Кремер объездил весь мир, потрясая слушателей Нью-

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Комиссии симфонической и камерной музыки 29 октября 1980 г.

Йорка, Бостона, Парижа, Берлина, Франкфурта-на-Майне, Мюнхена, Лондона, Варшавы, Москвы, Петербурга, городов Чехии и Словакии. Он принадлежит к тем мировым именам, кто помог стать мировым также имени Софии Губайдулиной. Контакты Кремера с композитором продолжались и в рамках музыкальных фестивалей, и в рамках домашнего музицирования в Локенхаузе (Австрия). "Круг Кремера" среди ее произведений весьма широк и все расширяется благодаря созданию опусов, предназначенных для исполнения другими музыкантами из Локенхауза. Сюда входят "Посвящение Т.С.Элиоту" для сопрано и октета инструментов (1987), "Ein Walzerspess Johann Strauss" для сопрано и октета инструментов (1987). Музыкантами из Локенхауза исполнялись "Сад радости и печали", "Perception", соната "Радуйся" для скрипки и виолончели. На родине Губайдулиной "Offertorium" впервые исполнил Олег Каган, дирижер — Геннадий Рождественский.

"Offertorium" — монументальный скрипичный концерт, насыщенный контрастами, драматизмом, его сольная партия сложна и виртуозна. Замысел и весь облик Концерта с самого начала был связан с личностью Гидона Кремера. Именно он подал идею написать это произведение. Губайдулина приходила на концерты Кремера, пристально изучала не только его скрипичную технику, интерпретацию, но и манеру держаться на эстраде — движения рук, повороты корпуса, мимику. В его исполнении она видела такую самозабвенную отдачу звуку, что воспринимала это как религиозный акт, как ж е р т в о в а н и е : словно артист приносит себя в жертву музыке. По словам Николая Бердяева, "в творчестве гения есть как бы жертва собой". Отсюда — замысел и название произведения: "Offertorium".

Музыка Концерта во многом стала вариациями на характер игры Кремера. Смену разных эмоциональных состояний Губайдулина считала самой заметной стороной его исполнительской манеры. Переходы от божественного к дьявольскому, от дьявольского к саркастическому, от обнаженно экспрессивного к лирическому, а затем, вдруг, к безумно-игровому — все это воплотилось на страницах губайдулинской партитуры. Приверженность Гидона Кремера к музыке серьезной, малоизвестной, нераспознанной также способствовала соединению его артистического таланта с творчеством Софии Губайдулиной. Интересно узнать об отношении скрипа-

чи к своему воображаемому слушателю: "Иметь собеседником весь зал, видеть в глазах слушателя лишь свое отражение — это значит любоваться собой и вместе с тем стремиться угождать каждому. Мой слушатель — партнер, близкий мне человек, с которым мы "говорим" на одном языке. А чтобы прийти нам общий язык, нужно жить с полной отдачей, быть открытым поиску, не бояться неизвестного. Слушать музыку — это не умиляться, а идти непроторенными путями, рисковать, стремиться к тому, чего не было"<sup>1</sup>.

Символизацию "Offertorium" Губайдулина начинает с цитаты темы прусского короля Фридриха II, на которую Иоганн Себастьян Бах написал свое "Музыкальное приношение" ("Musikalisches Opfer"), а Антон Веберн сделал оркестровую обработку одного из номеров — Fuga (Ricercata). Аллегорическое значение, приданное теме Бахом ("Opfer" в переводе с немецкого языка означает "жертва"), Губайдулина распространяет на весь процесс формирования Концерта. Композиция "Offertorium" состоит из трех разделов. В I разделе звучат вариации на королевскую тему, в которых тема постепенно уменьшается по продолжительности (укорачивается с двух концов), пока в ней не остается всего лишь один звук. Тема символически "приносит себя в жертву". Во II, среднем разделе тема вообще отсутствует. В III разделе постепенно возникает некое мелодическое образование — тема в буквальном смысле слова наращивается. Когда она вырастает до конца, то оказывается ракоходом исходной темы. Однако это уже "преображение" темы, символическое воздаяние за принесенную жертву.

Начальная тема "Offertorium" кажется прямой цитатой из Fuga (Ricercata) Баха—Веберна, транспонированной в *d-moll*. Между тем первое впечатление обманчиво. Губайдулина, сохранив принцип оркестровки Веберна, переоркестровала тему по-своему — усилила пуантилизм за счет тембрового дробления начального мотива на одиночные звуки (прим. 23). У Веберна первые пять звуков играет один тромбон.

Чтобы не "замкнуть" тему в самом начале произведения, Губайдулина не завершает ее последним, тоническим тоном *d*. Последующие вариации композитор строит по принципу "ускновения" в теме первого и последнего тона, при этом,

---

<sup>1</sup> Гольдин Л. Поверх барьеров// Сов. культура. 1989. 11 июля. С. 5.

начиная со второй вариации, дает полную трансформацию темы: ее звуки усиливаются благодаря *sforzando* медных, разбрасываются по октавам; тема, таким образом, лишается мелодического облика, становится грозной, повелевающей, словно "трубный глас" (ц. 17, т. 4; прим. 24). Такая своеобразная оркестровка приобретает характер лейттембра темы, позволяет ей быть узнаваемой на фоне всей остальной оркестровой ткани произведения, несмотря на "усекновения", сводящие ее постепенно к одному звуку<sup>1</sup>.

Эпизоды, которые следуют за каждым проведением главной темы, непосредственно с ней связаны: интервал, образующийся между двумя последними звуками темы, становится основой последующего развития. Таким образом, каждый эпизод представляет собой свободную вариацию на очередную вариацию (вначале — на тему), то есть субвариацию. В эпизодах-субвариациях обыгрываются следующие интервалы: малая секунда (ц. 1), большая секунда (ц. 9), квинты (ц. 18, ц. 27 т. 5), большая терция (на расстоянии — ц. 45), полутоны (на расстоянии — ц. 47), полутоны при учащении коротких вариаций к концу I раздела (ц. 53—56) и, наконец, примы (ц. 57).

Эпизоды-субвариации очень разнохарактерны. Так, первый из них (после цитирования "темы жертвы") непредугаданно переменчив, словно списан, как с природы, с манеры игры Гидона Кремера: от божественного — к дьявольскому (дьявольские трели), к внезапному застыванию (*non vibrato*) и певучей лирике (*vibrato espressivo*), к *rubato leggiero* и, вдруг, — к самозабвенно-игровому (словно в "Венгерских танцах" Брамса) и тут же — к стенающему *espressivo* (прим. 25).

Кульминационная зона I раздела всего Концерта включает трагический унисон на одном, последнем звуке темы, "принесшей себя в жертву" (звук *e*, ц. 57), и большую сольную каденцию скрипки — реакцию на это роковое событие. В то же время в каденции пробиваются лирические обороты собственно губайдулинской темы — будто предчувствие следующего акта "мистерии". На грани I и II разделов возникает

---

<sup>1</sup> Вариации цитированной темы проходят в следующих цифрах и тактах партитуры: ц. 8; ц. 17 т. 4; ц. 25 т. 2; ц. 38 т. 2; ц. 43 т. 3; ц. 53 т. 2; ц. 54; ц. 55; ц. 55 т. 7; ц. 56; ц. 108 т. 3; ц. 109; ц. 109 т. 8; ц. 115 т. 3, т. 10; ц. 117 т. 3; ц. 119 т. 5; ц. 122 т. 6; ц. 127; ц. 127 т. 4; ц. 131 т. 2; ц. 132 т. 4; ц. 134.

"хорал-отпевание" с трезвучиями у медных и тихими ударами тамтама (ц. 60).

II раздел композиции "Offertorium" (от ц. 61) распадается на два контрастных построения. Первое из них можно сравнить с глубокой, лирической медленной частью классического цикла, второе — со "злым скерцо". В "медленной части" выделяется ансамбль из двенадцати оркестровых партий (в плане "мистерии" — намек на сюжет "тайной вечери"); тематика здесь не проводится. Стержень музыкальной организации раздела составляет собственно губайдулинская тема со скачками на сексту (здесь — тройными) у солирующей виолончели. Мелодия как бы "дышит" на широких подъемах, сопровождаемых небольшими волнами *crescendo—diminuendo*, звучит мягко, кротко, благородно (прим. 26).

В системе музыкального языка Губайдулиной эта мелодия представляет собой полный "экспрессивный консонанс": она исполняется штрихом *legato* и на больших пространствах длится непрерывно, без пауз (65, 47, 55 тактов). Реплики солирующей скрипки в "медленной части" немногословны и печальны.

"Злое скерцо", приводящее к катастрофической кульминации II раздела, — намек на следующий, трагический этап "мистерии". Бушевание "злого скерцо" начинается от саркастического соло кларнета *in Es* (ц. 95). Один из моментов в цепи музыкальных событий — маршеобразное наступление "злых сил" с ведущей ролью медных (канон трех тромбонов в ц. 99). Оркестровое *crescendo* после алеаторической кульминации *tutti* оркестра приводит к резкому "обрыву" звучания на *fff*. После генеральной паузы (перед ц. 108) начинается поворот драматургии к противоположному полюсу. Композитор здесь словно поворачивает символический знак инь и ян в круг: смерть преобразуется в вечную жизнь.

III раздел композиции начинается от сольной скрипичной каденции и затем вариаций на тот же один звук тематикаты *e*, которым оборвалась ее "жизнь" в первом разделе. Громогласные октавы оркестра наращивают "тему жертвы" от одного до двух и трех звуков (ц. 108 т. 3; ц. 109; ц. 109 т. 8). Потом вступает оттененный ударом тамтама торжественный хорал (от ц. 115), он продолжается до самой коды. В контрапункте с хоралом звучат вариации на тему-цитату, в которой продолжают наращиваться звуки (символ воскресения). Хорал разворачивается у струнных, с ними сливается в одно це-

лое и скрипка соло. Нарастающая тема в виде коротких фраз проводится у менее звучных арф и фортепиано. Тем не менее этот по существу гаммообразный контрапункт должен звучать рельефнее, чем хорал. В вариациях III раздела, вплоть до коды, тема от четырех звуков достраивается до пятнадцати<sup>1</sup>. Полное изложение темы в коде (ц. 134) — ее ракоходное проведение у скрипки соло (прим. 27).

В III разделе Концерта собираются все ведущие темы, включая собственно авторскую из II раздела композиции (ц. 118).

Тема хорала излагается абсолютно континуально, приемом *legato* — солирующий скрипач на протяжении 111 тактов не снимает смычка со струн. Хоральная тема представляет собой монолит и по горизонтали, и по вертикали, благодаря плотному сцеплению ее вариантов в растущем многоголосии. Долгое и всеохватное финальное звучание благоговейного хорала, символизирующего воскресение, — новый "шаг души" Губайдулиной к просветлению в ее творчестве. Как внушал Бердяев, "искусство всегда учит тому, что все преходящее есть символ иного, непреходящего бытия"<sup>2</sup>.

### *"Семь слов"*

"Семь слов" для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) — семичастное произведение, посвященное виолончелисту Владимиру Тонха и баянисту Фридриху Липсу. При первой публикации в СССР оно было названо "Партита" (Губайдулина С. Камерные произведения. — М., 1985). Каждая часть произведения озаглавлена:

I. "Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят" (Лука)

II. "Жено! се сын Твой. Иоанн, се Мать Твоя!" (Иоанн)

III. "Истинно говорю тебе: ныне же будешь со Мною в раю" (Лука)

IV. "Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?" (Матфей, Марк)

V. "Жажду" (Иоанн)

VI. "Свершилось!" (Иоанн)

VII. "Отче! в руки Твои предаю дух Мой" (Лука).

---

<sup>1</sup> Цифры и такты партитуры: ц.115 т.3; ц.115 т.10; ц.117 т.3; ц.119 т.5; ц.122 т.6; ц.127; ц.127 т.4; ц.131 т.2; ц.132 т.4.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Цит. изд. С.449.



Сочинение "Семь слов" продолжает линии в творчестве Софии Губайдулиной, связанные с Владимиром Тонха и Фридрихом Липсом, которые выступили и его заказчиками, и первыми исполнителями, а также, по признанию автора музыки, в определенной мере и сотворцами. Специально для "Семи слов" ими были найдены некоторые новые способы звукоизвлечения, на что композитор указала в опубликованной партитуре.

История создания "Семи слов" Губайдулиной такова. Как известно, аналогичное название носят оратории Йозефа Гайдна и Генриха Шютца. Однажды Владимир Тонха в присутствии Губайдулиной исполнил "Семь слов" ор. 51 Гайдна в переложении для виолончели и камерного оркестра. Возникла идея заказать Губайдулиной произведение на ту же тему и примерно для такого же состава. Композитора заинтересовала эта тема, но в качестве текстового и музыкального ориентира она избрала не сочинение Гайдна, а "Семь слов Иисуса Христа на кресте" Шютца. Из оратории Шютца Губайдулина заимствовала строки словесного текста для заглавий частей своего сочинения и небольшую музыкальную цитату (5 тактов) на слово "Жажду" (прим. 28).

Символизация коснулась многих сторон произведения. Прежде всего, персонифицированы музыкальные инструменты — Губайдулина называет это "инструментальной символикой": виолончель — жертва, Бог-Сын; баян — Бог-Отец, струнные — Святой Дух. В приемах игры имитируется распятие на кресте: символически "распинается" открытая струна виолончели исполнением на ней микрохроматики и хроматики. Символически трактуются звуковысотные подсистемы — хроматика (вместе с микрохроматикой) и диатоника. С хроматикой связана сфера земного мученичества и страданий, с диатоникой — небесного просветления. Виолончель и баян играют только хроматику и микрохроматику, пятнадцать струнных — только диатонику. Причем их звуковые сферы настолько отделены одна от другой, что между ними возникает не конфликт, а устанавливается параллельное и независимое существование, которое обычно называют "параллельной драматургией". Хроматика и диатоника, полярные друг другу, сходятся только в одной точке — унисоне (унисонно-октавном изложении). Унисону Губайдулина также придает значение символа. Унисонное **п е р е к р е щ и в а н и е** "земной" хроматики и "небесной" диатоники пони-

мается как "крест", благодаря чему создается особый "мотив креста", основанный на унисонах и октавах.

Символически интерпретируются и струнные инструменты. Струнный "хор" придерживается регистра человеческих голосов, но в отдельные моменты вдруг возносится в регистр флажолетов, олицетворяя дыхание Святого Духа.

Композиция цикла "Семи слов" основана на сквозном развитии двух драматургических тем: страдания (виолончель, баян, хроматика и микрохроматика) и спасения, утешения (струнные). Трагическая кульминация наступает в конце VI части, после чего заключительная VII часть переносит "события" в светлые, райские сферы. Противовесом сквозному развитию служит фраза-цитата из Шютца, звучащая в трех из семи частей, являющаяся рефреном произведения. В шютцевской гармонизации эта фраза проходит в I и III частях — у виолончели и баяна перед появлением струнного "хора" (ц. 10 I и III частей). В V части ("Жажду") "слово Христа" в виде флажолетной фразы у виолончели обрывается недосказанным (прим. 29).

I часть "Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят", согласно мистериальной трактовке сочинения, начинается прямо с "мотива распятия" у виолончели и баяна (прим. 30).

В контурах "мотива распятия" узнается опевание звука *a* (*b-a-gis-a*), связанное с фразой-цитатой из Шютца. Все дальше расширяя "шкалу экспрессии" своей музыки, Губайдулина звучанием инструментов передает стоны, вздохи, нервную дрожь, и притом в рамках основного лейтмотива произведения.

В I части, экспозиционной в цикле, проходят также "мотив креста", фраза-цитата из "Семи слов" Шютца в подлинной гармонизации и тема струнного "хора". В "мотиве креста" используются такие не включенные в звуковые системы XX века интервалы, как прима и октава. Звуки "мотива креста" взвиваются на октаву вверх и еще раз вверх, передавая ощущение большой вышины (прим. 31).

Звучание струнного "хора" основано на диатонике и диссонансной гетерофонии. Эта тема обособлена от музыки земных мук, представлена как голос небесного спасения, пребывающий тут же, рядом.

В последующих II — VI частях "Семи слов" происходит нарастание и драматизация линии, связанной с "мотивом распятия", "мотивом креста", фразой-цитатой из Шютца. К этой же линии примыкает "мотив Бога-Отца" с его скорбны-

ми вздохами. "Мотив креста" из звуковой фигуры с плавными перекатами вверх-вниз трансформируется в IV части в грозное звучание одновременно в несколько октав (ц. 15 г. 6). Одна из поразительных находок в области экспрессии в "Семи словах" — использование "дыхания" мехов баяна: в начале VI части в сольной каденции инструмент тяжело "вдыхает", как живое существо (символ Бога-Отца). Одно из изобретений Тонха (в каденции виолончели, ц. 18 в IV части) — особого рода "мерцающие" аккорды, получаемые при смене прикосновения пальца к струне во время тремолирования.

Стержень драмы — развитие "мотива распятия" у виолончели. На протяжении произведения поочередно обыгрываются все четыре пустые струны, от верхней до нижней; по достижении последней разыгрывается трагическая кульминация "мистерии". При игре на каждой струне изыскиваются различные способы ее "распинания": посредством хроматики, ультрахроматики, при помощи аккорда, ритма. Имитация "распятия" осуществляется и на баяне (начало V части). Для этого Липс изобретает особый прием игры — глиссандирование при одновременном длении другого звука. Вообще, обнаружение звуковых подобий между партнерами непривычного дуэта — баяна и виолончели — одно из музыкальных достижений данного опуса.

Наконец, в генеральной кульминации произведения — в конце VI части — на предельно низком звуке виолончели С символически обыгрывается уход с последней точки, где может звучать музыка. Звук С с исключительной силой (*fff*) играется почти на самой подставке. Следующее движение — уход за подставку — становится знаком земного конца.

Последняя, VII часть "Отче! В руки Твои предаю Дух Мой" переключает действие "мистерии" в заоблачный мир. Композитор напоминает самые важные темы — фразу-цитату, "мотив креста", осуществляя тематическую репризу цикла. В партии виолончели начинается сверкать изумительная краска обертоновое мажорное трезвучие у флажолетов *pizzicato*. Оно сияет в музыкальном "воздухе", как радуга после дождя. В заключительном *tutti pianissimo* все мотивы и фон сливаются в радостную картину бликов и трепетаний. Как сказано, "претерпевший же до конца, спасется".

Для слушателя "Семь слов" Софии Губайдулиной — одно из самых впечатляющих ее произведений. Композитор здесь значительно расширила стилистическую палитру своего му-

зыкального языка (как "влево", так и "вправо") и мастерски использовала образовавшиеся контрасты. Движение "влево" — дальнейшее обогащение "параметра экспрессии", открытие целого ряда новых выразительных эффектов в уникальном сочетании тембров виолончели и баяна. Движение стиля "вправо" — включение плавной диатонической мелодики архаического склада, то есть использование мелодики в узком смысле слова. Скажем, в произведениях Веберна и композиторов-авангардистов 50—60-х годов мы никогда не найдем что-либо подобное теме пятнадцати струнных в "Семи словах" Губайдулиной. В итоге, если представить крайние границы расширившегося стиля композитора в исторической перспективе, можно увидеть альфу и омегу европейской музыки — от григорианики до новаций конца XX века. Музыкальная стилистика, которая могла быть в одном случае "авангардом", а в другом — "ретро", в ее стиле предстала как две ветви на одном стволе. Различие между этими ветвями, их разнонаправленность Губайдулина использовала для предельно наглядного показа двух контрастных линий драмы. В то же время данный контраст не привел к стилевой эклектике. Полюсы стиля — микрохроматический "мотив распятия" и диатоническое "пение" темы струнных — объединяет производность тем от одного и того же источника — фразы-цитаты из "Семи слов" Шютца. Так претворен в этом сочинении извечный эстетический принцип искусства — многообразие в единстве или единство в многообразии. Одновременное усиление и звуковой экспрессии, и мелодического начала, и контрастов драмы в рамках крепкой, единой композиции придало необыкновенную яркость "Семи словам" Губайдулиной.

Вместе с тем для осуществления нового эстетического шага в творчестве нужны импульсы не только эстетического порядка. Необходим, по выражению Канта, "дух как оживляющий принцип в душе". Альфред Шнитке, рассуждая о путеводной звезде, ведущей художника вперед и вверх, говорил так: " У художника должно быть или понятие Бога, или комплекс представлений, его заменяющих, а не одни только рациональные расчеты, не одно лишь позитивное сознание. Без этого художник не состоится, хотя такой человек может применить себя в других сферах. Важно ощущать правду, но не актуальную правду, а ту, которая и всегда будет оставаться правдой, и после смерти художника... Меняющееся время

не меняет задач, поставленных перед людьми. Правда, Совесть, Бог — назвать это так или иначе зависит от личных позиций. Это надо скорее чувствовать, чем формулировать. Чувство-мысль об этой конечной задаче — главная задача художника<sup>1</sup>. Дух Правды (Совести, Бога, Любви) инспирировал такое сочинение, как "Семь слов" Губайдулиной. И его "крестное повествование" всякий раз становится "крестным кодом" музыки в душе слушателя.

### *Симфония "Слышу... Умолкло..."*

Симфония "Слышу... Умолкло..." ("Stimmen... Verstummen...") в двенадцати частях (1986), посвященная Геннадью Рождественскому, — тогда единственное произведение Софии Губайдулиной в этом жанре. Для одного лишь симфонического оркестра, без солистов, у нее вообще очень мало сочинений: кроме Симфонии — "Ступени" (1972) и "Pro et contra" (1989).

Симфония на историческом отрезке своего развития от Бетховена до Малера и Шостаковича стала, безусловно, жанром философским, то есть размышляющим о глобальных, эпохальных проблемах бытия. Об эпохе XX века Губайдулина высказала следующую точку зрения: "Самая большая особенность — жизнь в век реального апокалипсиса. Ни один из других периодов истории не дает нам такой реальности конца мира. Это накладывает отпечаток на все области нашей жизни, на все наши поступки. Сознание конца мира уже существовало в некоторых точках истории. Так, все время ждали конца мира первые христиане. Для первых христиан конец мира есть благо, спасение праведников. У нашего сознания нет никакой надежды на то, что праведники спасутся"<sup>2</sup>.

Концепция губайдулинской Симфонии находится как раз в круге этих размышлений об Апокалипсисе, о судьбе человечества, о вечном свете надежды. Ее образность не только земная, человеческая, но и космическая, вселенская. Драматургия произведения в целом и каждой из ее 12 частей строится на основе крупной антитезы. Однако автор не стре-

---

<sup>1</sup> Шнитке А. Из текста выступления по телевидению 5 июля 1990 г. (Москва).

<sup>2</sup> Губайдулина С. Есть музыка над нами... / Интервью Д.Каданцева // Огонек. — М., 1989. № 9. С. 25.

мится привести коллизию к окончательному разрешению, а прибегает к методу параллельной драматургии. "Я не люблю утверждать. Моя жизнь состоит скорее из вопросов, чем ответов", — говорит Губайдулина.

Возникновение симфонии "Слышу... Умолкло..." обязано сразу двум обстоятельствам: заказу для фестиваля "Berliner Festwochen" и предложению дирижера Геннадия Рождественского написать произведение для исполнения в одном концерте с сочинением московского композитора Георгия Дмитриева «По прочтении работы Ленина "Государство и революция"» с нетрадиционным расположением оркестра. Отсюда — посвящение Симфонии всемирно известному русскому дирижеру, а также необычное расположение инструментов: два струнных оркестра уходят лучами вглубь эстрады, виолончели и контрабасы помещаются на первом плане. Солируют четыре ударника, участвует орган; в оркестре должны возникать стереофонические переключки струнных, медных, ударных.

Геннадия Рождественского и Софию Губайдулину творческая судьба соединяла и раньше. Он ошеломляюще исполнил в свое время "Рубайят" в концерте и сделал запись на пластинку, под его управлением состоялась премьера "Offertorium" с Олегом Каганом (с последующей записью на фирме "Мелодия"), он впервые исполнил тот же "Offertorium" в Москве с Гидоном Кремером. Естественно, что Рождественский стал первым интерпретатором посвященной ему Симфонии.

У Симфонии Губайдулиной с самого начала сложилась удачная исполнительская судьба. Произведение прозвучало в Берлине, Копенгагене, Лондоне, Вене, Москве, Алма-Ате, Екатеринбурге. В столице Дании — под управлением Шёнванды, в столице Австрии — Михаэля Гилена, в столице Казахстана — Толепбергена Абдрашева, в Екатеринбурге — Юрия Николаевского.

Стремясь написать свою симфонию (так же, как и свою сонату, со свой квартет), Губайдулина обращается к классическому жанру лишь тогда, когда ее замысел и музыкальный материал отстоят от традиции весьма далеко. Считая, что автор должен обязательно дать намек исполнителям и слушателям на суть содержания своего произведения, Губайдулина своей аклассической симфонии предпосылает название — "Слышу... Умолкло..." ("Stimmen... Verstummen...").

Оно указывает не только на важнейший композиционный принцип произведения, но и на преемственную связь с предшествовавшим крупным сочинением — "Perception" на слова Франциско Танцера. "Stimmen... Verstummen..." — соответственно первое и последнее слова поэтического текста заключительной XIII части "Perception". Из того же произведения в Симфонию перешел и "статический мажор" (с транспозицией в *D-dur*), который был там использован в XIII и IX частях.

К моменту создания Симфонии Губайдулина уже была автором около 50 зрелых сочинений, однако Симфония — первое ее произведение, внутренним героем которого стал *д и р и ж е р*. Этот факт придал музыке неповторимые, уникальные черты: произведение как бы родилось из *ж е с т а*, а главным формирующим его элементом стал *р и т м*. Жест дирижера между тем является знаком двух противоположностей — звучания и молчания. Пауза в Симфонии Губайдулиной играет такую же конструктивную роль, как и звучание. Она рассекает звучащую ткань на блоки, "пространства", которые соотносятся между собой в определенных пропорциях и образуют художественный *р и т м ф о р м ы*. (Как говорила Губайдулина, при работе над произведением три месяца ушло на кульминационную паузу.) О двусторонности материала Симфонии как раз и говорит ее название — "Слышу... Умолкло...".

Когда речь идет о системе пауз в произведениях русского композитора, необходимо иметь в виду, что для традиции русской музыки они совершенно не характерны. И народное, и церковное пение было исстари "сплошным". Если в западноевропейской музыке средневековья и Возрождения существовал, скажем, гокет, то в жанрах русской музыки пауза появилась гораздо позже, в эпоху Барокко, и как результат западного влияния. Таким образом, ставка на паузу, возвышение молчания у Губайдулиной не развивает исконных национальных музыкальных традиций. Но эта тенденция может быть сопоставлена с традицией религиозно-философской. В средневековой Руси было распространено течение "молчальничества", продолжающее греческий исихазм. Его духовная сущность нашла отражение, в частности, в знаменитой "Троице" Андрея Рублева: три ангела на иконе общаются совершенно безмолвно. Сама же Губайдулина, кроме

того, незабываемое впечатление от пауз и тишины вынесла совсем из другой культуры — мусульманской (манера чтения Корана).

Симфония "Слышу... Умолкло..." относится к тем сочинениям Губайдулиной, где она стремится стихийность фантазии заковать в строгие композиционные рамки. Монументальная двенадцатичастная композиция подчинена одному принципу, как если бы это была одночастная форма. Прежде всего, действуют "бинарные оппозиции" в виде "чета и нечета": нечетные части Симфонии развивают одну драматургическую тему, четные — другую, противоположную первой. Так продолжается до IX части, в которой происходит "сбой" — "чет и нечет" меняются своими темами. Драматургическая тема первоначально нечетных частей (а после IX части — четных) — это тот "статический мажор", который заимствован из "Perception"; она проходит в частях I, III, V, VII, X, XII. Драматургическая тема первоначально четных частей (а после IX — нечетных) — противоположная по смыслу музыка напряжения и катаклизмов, которая проходит в частях II, IV, VI, VIII, XI. Поворотный пункт концепции, нарушающий мировой порядок "чета и нечета", приходится на IX часть, в которой Губайдулина изобрела нечто феноменальное, не встречавшееся в истории мирового симфонизма, — соло взмахов дирижера в пустоте молчания оркестра. Это огромное, генеральное "Умолкло" отвечает на предшествующую центральную кульминацию Симфонии в конце VIII части — генеральное "Слышу".

Исключительно важное значение имеет в Симфонии принцип, которым "заковала" себя Губайдулина, — пропорции чисел Фибоначчи. Они разрослись в масштабном произведении в огромную систему временных соотношений, охвативших все уровни формы Симфонии (от структуры цикла до ритма отдельных мотивов). Поскольку любые рациональные расчеты Губайдулина всегда тщательно сверяет со своим музыкальным слышанием и вычеркивает те страницы рукописей, которые не приносят желаемую выразительность, разветвленность и строгость математической системы чисел Фибоначчи в данном сочинении не может не вызывать изумления. Она заставляет еще раз задуматься о чудесных свойствах "золотой пропорции". По поводу уравнения "целое так относится к большей части, как большая часть относится к меньшей" написаны тома в самых разных областях знания. Связь



пропорции с самой природой вещей была очевидной, видимо, "от века". Когда итальянский математик XIII века Леонардо Пизанский привез эту пропорцию из Индии, она имела вид задачи о кроликах — определяла закономерность роста числа рождающихся кроликов, то есть фиксировала чисто биологический закон. Наука XX века подтвердила, что это закон не только биологический, но и космический — всеобщий закон бытия, охватывающий ряд от структуры хромосомы до структур планетарных систем. Архитекторы считают это правилом зодческого искусства, которое применяется и для инженерных расчетов, как в русских средневековых храмах.

Для Губайдулиной пропорции Фибоначчи стали основой музыкального времени, музыкального ритма и основой формообразования в целом ряде сочинений. До Симфонии они использовались ею в "Perception", пьесе для ударных "В начале был ритм", "Посвящении Марине Цветаевой", трио "Quasi luctus", сонате "Et ex-specto". После Симфонии — в Третьем струнном квартете, Струнном трио и других сочинениях.

В симфонии "Слышу... Умолкло..." пропорции ряда Фибоначчи охватывают крупный уровень формы, или, по выражению автора, "ритм формы", причем и моменты звучания, и моменты пауз между ними. Происходит планомерное сокращение общей длительности нечетных частей до "сбоя" в IX части и восстановление длительности звучания в X и XII частях (в четвертных длительностях):

I часть — 89 (звучание) + 55 (паузы) = 144;

III часть — 55 (зв.) + 34 (паузы) = 89;

V часть — 34 (зв.) + 21 (паузы) = 55;

VII часть — 21 (зв.) + 13 (паузы) = 34;

X часть — 89 (зв.);

XII часть (ц. 29) — 89 (зв.).

(Паузы в X и XII частях нелегко сосчитать.)

Пропорциям Фибоначчи подчинены и соотношения мелких отрезков. Например, в I части они таковы (величины пауз даны в скобках):

(5), 3, (8), 5, (13), 13, (8), 13, (5), 55, (11+5).

Остальные части цикла (четные до IX части и нечетные после нее) также подвержены действию "ряда Фибоначчи". Но в их фактуре составные элементы сливаются, становятся малоразличимыми. И все же в отдельных моментах заметен принцип той же самой организации: в начале II части пауза-

ми разделены трехтакт, двутакт, однотокт; в начале VI части — однотокт, двутакт, трехтакт, в цифре 5 — трехтакт, двутакт, трехтакт; в VIII части (в ц. 62) резкие аккорды оркестра слагаются в ритм 2, 2, 2, 2, 3, 5, 5 восьмых и т.д. Отметим, что паузы не всегда бывают абсолютными, они могут заполняться тихим фоном (как в "Quasi hocketus").

Весьма удивительно, что как пропорциональные воспринимаются самые крупные по времени отрезки — части I, III, V, VII. В свое время немецкий теоретик Хуго Риман убедительно доказал, что ритмическое чувство человека безошибочно действует лишь в малых построениях (примерно до периода). А в более крупных масштабах внимание фиксируется уже на тематизме. Возможно, Губайдулиной удалось перенести наше чувство ритма на более широкие "пространства", благодаря специальному ограничению в средствах гармонии — выдерживанию в половине частей цикла одного лишь мажорного трезвучия. Ни автор, ни исполнитель, ни слушатель причин знать не обязаны. Но композитор смогла достичь своей цели. Симфония "Слышу... Умолкло...", благодаря ее всеохватной гармонии ритмов, и в самом деле оказывает какое-то незаметное, мягкое, но психологически неотразимое воздействие: у слушателя — и профессионала, и любителя — остается ощущение парения, наполненности не земными, а воздушными силами. Композитор Губайдулина, душа которой всегда "невидимо считает", распределяет все элементы на консонансы и диссонансы, рассматривает пропорцию Фибоначчи с ее рекуррентностью как ряд консонансный, как тот "консонанс восприятия", который помогает "легко дышать".

Композиция Симфонии, казалось бы, не имеет ничего общего с традициями этого жанра, — возьмем ли мы двенадцатичастный цикл или отсутствие форм сонатного allegro, вариаций, рондо и т.д. Но коль скоро путь европейской симфонии к драме отвечает устремлениям Губайдулиной, то антитеза двух сквозных драматургических тем Симфонии имеет прямое отношение к европейскому симфонизму. Внутреннее же содержание таких макротем, как, например, "статического мажора" в половине частей, совершенно нетипично для сонатно-симфонической образности. Супердлительность в произведении мажорного трезвучия можно сравнить лишь со Вступлением к "Золоту Рейна" Рихарда Вагнера. Образ "статического мажора" отличает еще и его полная неслиян-

ность со всем остальным. Он — как небо у Мейстера Экхарта: "Небо чисто; ясности его ничто не омрачает; его не касается ни время, ни пространство". Этот образ можно сравнить и с небом даосов, которое "покойно благодаря чистоте". То, что "статический мажор" не взаимодействует, в крупном плане, со своей антитезой, обуславливает образование в Симфонии параллельной драматургии. Это совсем не типично для традиции жанра симфонии, но свойственно музыкальному и в целом художественному мышлению XX века. Столь простое само по себе трезвучие *D-dur* Губайдулина избавляет от налета банальности и элементарности, вводя его в "параметр экспрессии". Трезвучие не стоит прочно, как колонна, а все время мерцает, вздрагивает, трепещет, колеблется, словно пламя. Приводим начало I части (прим. 32).

Если первая макротема — внеличная, неземная, то вторая, интенсивно развивающаяся на протяжении частей II, IV, VI, VIII, XI, — переполнена земным напряжением, усилением, являет образ сизифова труда человечества, приводящего к срыву и катастрофе. Здесь сказывается близкая Губайдулиной по духу экзистенциальная философия. Пять частей, в которых развивается данная драматургическая тема Симфонии, составляют как бы книгу в книге: в ней автор динамично повествует о трагических событиях, завершающихся апокалиптической генеральной кульминацией в VIII части. И если блоки темы "статического мажора", ясного света ритмически идут на убыль — от 89 тактов в I части до 21 такта в VII части, то тема сизифова труда и Апокалипсиса разрастается обратно пропорционально: от 53 тактов во II части до 156 тактов в VIII части. Вторая тема контрастна теме "статического мажора" с точки зрения выбора звуковысотных элементов. Она опирается на созвучия шести видов: большую терцию, малую терцию, тритон, малую секунду, два трезвучия в соотношении полутона, кластер.

Тема "статического мажора" по-особому изложена и внутри каждого ее "блока", и на уровне всей композиции. Внутри "блока", помимо подцветки трезвучия средствами "параметра экспрессии" (сочетания разных способов звукоизвлечения и тембров — *col legno ricochet*, *col legno ordinario*, флажолета струнных, тянущегося звука органа; сочетания разных ритмов — см. прим. 32), важны также регистровые смещения аккорда. Идея регистровых смещений темы "статического мажора" выдержана и на уровне всего цикла. От I

части к VII вместе с планомерным сокращением протяженности "блока" происходит и планомерное понижение его регистра: от высокого звучания скрипок в I части, чередующегося с флажолетами альтов и виолончелей, до низкого звучания виолончелей и контрабасов в сочетании с литаврами в VII части. После кульминационной зоны, в X части тема вновь приходит в высокий регистр, украшается там арпеджио, трелями, тембром челюсты, транспонируется в *G-dur* (на кварту вверх по сравнению с VII частью). В коде (XII часть, ц. 29) тема возвращается в высочайший регистр начала Симфонии и в конце концов истаявает на нюансе *pppp* у трех скрипок за кулисами. Блоки темы "статического мажора", не сливаясь с противостоящей темой, тем не менее находятся в орбите тотальных связей всего музыкального материала, столь необходимых для жанра симфонии. Шаги к сближению двух драматургических тем делаются как в пределах частей "статического мажора", так и в противоположных частях напряжения и крушения. В самом конце I, III и V частей в звучание трезвучия *D-dur* вклинивается остро диссонирующее ему трезвучие *Des-dur*, затем *Es-dur* в контрастном тембре медных. Таким образом используется один из звуковысотных элементов второй драматургической темы — два трезвучия в соотношении малой секунды. В последних тактах коды XII части суммируется весь комплекс звуковысотных элементов Симфонии: мажорное трезвучие, большая и малая терции, малая секунда, кластер, два трезвучия в соотношении полутона (одновременные сочетания аккордов *D-dur* и *Es-dur* у медных) и тритон *gis-d*.

Вторая драматургическая тема включает материал первой в наиболее разработочных частях — VI и, особенно, VIII. Мажорное трезвучие часто обыгрывается там в красочном арпеджио. "Троянским конем" первой темы внутри второй служит элемент второй темы — сопоставление двух мажорных трезвучий в соотношении полутона.

"Книга в книге", или последование второй драматургической темы, несет в себе всю динамику Симфонии. В тем земных усилий человека и человечества, сизифова труда и апокалиптического крушения покажем и символические этапы, и музыкально-тематические элементы. Основных символических этапов два: напряженный подъем (движение мелодических линий с сопротивлением вверх — "anabasis") и трагическое крушение (неуклонное движение вниз —

"catabasis"). Напряженный подъем включает два музыкально-тематических элемента. Первый — восходящие октавные ходы, заполненные глиссандо (начало II части); второй — устремленная вверх гетерофонная масса голосов (II часть, ц. 3, *agitato*).

Символический этап крушения также характеризуется двумя музыкальными элементами. Первый — мощный органианный пассаж, лавиной движущийся сверху вниз (II часть, ц. 5, *tutti, fortissimo*). Второй — вступление ударных (II часть, ц. 7). И тот, и другой элементы содержат исторически сложившуюся символику. Орган — сакральный инструмент, который ассоциируется со Вселенной. Низвергающийся поток органной звучности производит впечатление крушения Вселенной, конца света. В составе ударных ведущая роль принадлежит тамтаму — также сакральному инструменту, который использовался в таком качестве в древнекитайских храмах. В финале Шестой симфонии Чайковского удар тамтама символизирует прекращение жизни, смерть.

Тема напряжений и крушений развивается с эффектами, которые могли бы предстать на настоящей драматической сцене. Наиважнейшей частью является VIII, наиболее продолжительная в цикле, содержащая генеральную кульминацию звучания. В основе драматургии этой части — принцип полярности. С одной стороны, в ней значительное место занимают блики мажорного трезвучия (ц. 14). С другой — максимально усилена апокалиптическая линия, в оркестре введены элементы театрального действия. С ц. 63 в партии солирующих медных, поддержанных четырьмя малыми барабанами (исполнители и г р а ю т с т о я), следует серия возгласов — словно трубных гласов ангелов из Апокалипсиса. Видимая театрализация концертной эстрады не означает, однако, отступления от собственно симфонического развития. Как раз в этом эпизоде Губайдулина сосредоточила все гармонические ресурсы второй драматургической темы. "Ангелы" трубят в унисон *f*. В тихих фоновых промежутках, *quasi*-паузах у органа, последовательно разворачиваются все шесть звуковысотных элементов, как бы "насаженных" на звук *f*: большая терция *des-f*, малая терция *d-f*, малая секунда *e-f*, притон *h-f*, два трезвучия — здесь *as-ces-es* и *b-d-f*, двенадцазвуковой кластер с верхним звуком *f*. В генеральной "катастрофе" Симфонии, словно экологическом катаклизме

(ц. 70), исчерпывается линия напряжений и крушений, а также противостояние двух линий драмы.

Уникальная IX часть Симфонии с соло дирижера в конце — еще один момент театрализации концертной эстрады. Солирование дирижера происходит при полном молчании оркестра. Дирижер движениями рук реализует ритмическую пропорцию чисел Фибоначчи (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13), концентрируя систему ритма всей Симфонии. Он жестикулирует медленно, *legato*, расширяя взмахи во времени и в пространстве, выстраивая тем самым "храм ритма". Губайдулина называет это "иероглифом нашей связи с космическим ритмом". Такова кульминация Молчания в Симфонии.

Начало X части (до ц. 4) является своеобразным "diminuendo" дирижерского жеста: руки постепенно опускаются, застывая в неподвижности. Тем временем в Симфонии обмениваются своими функциями "чет и нечет" — как китайские инь и ян при повороте крута. X часть возвращает тему "статического мажора" и притом обновленной, очищенной — в *G-dur* вместо *D-dur*.

XI часть подхватывает материал второй драматургической темы, но показывает его в новом свете: в нем есть только подъем, но нет "сброса", крушения. Путь подъема темы торжественно украшен — сначала колоколами, а на вершине — колокольчиками.

В начале последней, XII части проводится музыка символического "ветра". В коде (ц. 29) окончательно устанавливается статический мажор (*D-dur*), чистый и высокий, как небо. Однако и этот идеальный образ не утверждается в Симфонии. Ему противостоит мрачное звучание контрабасов в супернизком регистре с окончанием на тритоне, и тем самым автор вновь ставит вопрос...

Симфония "Слышу... Умолкло..." философична и театральна, гармонична и экстраординарна. В ней действуют законы драмы, но драмы XX века, не только основанной на принципе конфликта, но и открывшей логику параллельной драматургии. "Действие" здесь статично и вечно, "контрдействие" — динамично и конечно. Вместе с тем здесь явственны и законы симфонии: метод развития основан на контрастах, а материал органически един. И все же многое отмечено в Симфонии как бы обратным знаком: вместо *allegro* —

медленный темп, вместо моторики — "парящие" ритмы пропорций Фибоначчи. Система музыкального языка Симфонии базируется не на двух основаниях — тематизме, гармонии, — а на четырех: ритме, экспрессии, гармонии, драматургии. Согласно одной японской сентенции, "четыреугольник — это образ молчаливо-неподвижного духа". Особенно значимы нововведения в области ритма. В пропорциях Фибоначчи Губайдулина нашла прочный и емкий фундамент композиционной техники, причем техники "консонансного", "тонального" типа. Благодаря охвату крупных блоков формы удалось создать такую же обозримую, ясную картину целого, как классический тональный план *T, S, D*. А ритм Фибоначчи способен связать каждое конкретное явление со всем миром.

В настоящее время существует две наиболее общие философские концепции человека — как существа земного и как существа космического. Симфония как жанр родилась в эпоху Просвещения, воспевшего оду человеческому разуму, и развивалась в эпоху Романтизма, певшего арии человеческому чувству. Героем музыки симфонии традиционно был человек, человеческое "я". Космогония была свойственна древнейшему сознанию, а XX век вернулся к ней на новом уровне научных и философских знаний о мире. Губайдулина создала в Симфонии такие космологические образы, как "вечный свет", "апокалиптический катаклизм", "трубящие ангелы", "небесные колокола" и др. Точка отсчета взята автором столь высокая, что даже такое событие, как апокалиптическая катастрофа, оказывается одним из этапов в становлении гораздо более крупного целого. Подобная гиперболичность идей и образов свойственна искусству, музыке XX века как области философского творчества. Николай Бердяев, развивая в книге "Смысл творчества" космическую концепцию человека и человеческого творчества, разъяснял это так: "Судьбы микрокосма и макрокосма неразделимы, вместе они падают и поднимаются. Состояние одного отпечатлевается на другом, взаимно они проникают друг в друга... Космос разделяет судьбу человека, и потому человек разделяет судьбу космоса"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Цит. изд. С. 307.

Сорокаминутное "Pro et contra" ("За и против", 1989) для оркестра в трех частях, при создании было сопряжено с "Аллилуйей", так как в обоих сочинениях цитируется древнерусское песнопение "Да исполнятся уста"<sup>1</sup>.

Латинское название не дает намека на чисто русскую окраску этого произведения, довольно редкую у Губайдулиной. Написанное на основе древнерусского песнопения годом раньше, чем "Аллилуйя", оно стоит значительно ближе к первоисточнику, и влияние традиционной русской музыки явственно ощутимо в мелодическом тематизме, гармонии, гетерофонном многоголосии, тембровом колорите.

Точные цитаты отдельных фраз песнопения завершают каждую из трех частей цикла. Но подготовка к цитате, приближение к ней — включение кратких оборотов — происходит в тематическом строении каждой из частей, начиная с первых тактов. Словесный текст песнопения таков:

"Аминь. Да исполнятся уста моя хваления Твоего, Господи, яко да пою славу Твою, яко сподобил еси нас причаститися святых пречистых и бессмертных Твоих тайн. Утверди нас во Твоей святыни, весь день поучатися правде Твоей. Аллилуйя".

Наименование "Pro et contra", как всегда у Губайдулиной, формулирует главную идею-антитезу — драматургическое сопоставление позитивного и негативного начал, здесь — как бы веры и неверия, добра и зла.

Три части цикла выстроены так, что I часть содержит экспозицию противоположностей с относительным равновесием "pro" и "contra". Медленная II часть составляет центр веры с преобладанием "pro", но со "взрывным", драматичным вторжением негативного начала. В III части жесткое, негативное начало ("contra") определяет главную тему. И лишь в коде наступает очищающее просветление, как бы утверждение в вере — "pro".

I часть открывается характерно русским музыкальным образом, идущим от Стравинского, а у него — от русской народной гетерофонии и средневекового диссонантного церковного многоголосия. На фоне наигрышей флейт, напоминающих русские свирели и рожки, звучит, сплетаясь с ними, плавный секундовый напев у кларнетов, подобный цитате из песнопения "Да исполнятся уста". Сопровождающие удары колоколов приносят эффект плэнэра. Оппозиционны начальному образу мятущиеся вихри (ц. 9) с трелями струнных, синкопами труб, взлетами и низвержениями

---

<sup>1</sup> Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. С. 173–174.



оркестровой ткани. Когда начальная "тема свирелей" появляется в респире (ц. 32), ее артикуляция заостряется, регистр понижается (фагот, бас-кларнет, альтовая флейта). Тема-цитата в коде звучит в неестественно низком регистре — у солирующей тубы в контроктаве (ц. 40).

II часть, медленная, еще в большей степени опирается на русский музыкальный материал — звучание русской молитвы, переданное «хоралами» духовых и струнных с плавными опевааниями в мелодии, подголосками, кварто-секундовыми комплексами и параллельными квинтами в гармонии. Это звучание оттеняет тихий звенящий фон группы ударных (маримбы, челесты) и двух арф. По мере развития медленной части отрешенная от мира молитва оркестра развертывается во все большем музыкальном пространстве. Контраст ей составляет "музыка вихрей", продолжающая соответствующую тему из I части (см. ц. 6, часть II). Обе темы неоднократно выступают и в одновременном контрасте. Трагическим вторжением в ширящуюся молитву становится внешний "взрыв" оркестра в середине части (ц. 33). В ответ на этот катаклизм появляется "странное" направление развития. Молитвенные голоса уходят в самый низкий регистр — как бы "в преисподнюю" оркестра. Те же мелодии, звучащие у контрабасов и контрафагота, как в конце I части, в неестественной для пения контроктаве, меняют свой знак "pro" на "contra". Хрипящее в субконтроктаве *frullato* тубы, глухая игра (ногтями) по мембранам ударных и резкий, пронзительный звук смычка по краю тарелки дорисовывают общий inferнальный колорит конца II части.

III часть выделяется весьма редкой в оркестровой музыке Губайдулиной главной темой в характере сурового марша, идущего с настойчивостью остинато. Краткие, решительные, как приказ, мотивы, разделенные паузами, выходят на первый план, скрывая совсем не маршевый тактовый размер 5/8 и движение трехтактами, которое принято считать "плавным", и замену остинатности развития темы ее вариантностью. Главная тема возвращается в финале как неумолимый рефрен. Противовес ей составляют эпизоды, в которых трансформируется главная "тема свирелей" I части (например, ц. 4, часть III и др.). После кульминаций "хлоса" оркестра (ц. 29) и ритмического "натиска" ударных (ц. 36), как утро после шабаша, внезапно наступает катарсис: труба (за спиной), подвеченная звоном колоколов, в высоком светлом регистре играет фразу древнерусского песнопения "Да исполнятся уста". "Тема свирелей" из I части, звучащая в своем первоначальном облике, замыкает трехчастный цикл смысловым утверждением — со знаком "pro".

## 2. Камерные сочинения: "Надеется душа моя"

Камерная музыка Софии Губайдулиной и в этот период количественно преобладает над всеми другими жанрами.

Создавая камерные произведения, Губайдулина сотрудничает со многими выдающимися отечественными и зарубежными исполнителями. В интервью для журнала "Огонек" она, опираясь на свой творческий опыт, указывает на три возможные фазы во взаимоотношениях композитора и исполнителя. Первая — автор чувствует себя совершенно одиноким и не надеется, что кто-то решится его исполнять: "Длительное время я сочиняла, зная, что меня никто не будет слушать. У меня не было надежды встретить исполнителя, который захочет играть мою музыку". Вторая — появляются заинтересованные исполнители, но оказывают противодействие руководящие чиновники: "Я точно знаю, что мое сочинение уже кому-то нужно, но не будет исполнено". И третья: "...я точно знаю, что вот этот исполнитель обязательно сыграет мою вещь, и притом в определенный срок"<sup>1</sup>. Камерная музыка 1978-го — начала 1990-х годов по большей части рассчитана на последнее. Среди новых заказчиков и исполнителей произведений — артистическая чета Натальи Гутман и Олега Кагана, финский Квартет им. Сибелиуса, американский Muir String Quartet, Московский квартет Евгении Алихановой и другие музыканты.

Характер замысла, тематика произведений, как всегда у Губайдулиной, — интравертны. По ее словам, новая отечественная музыка "не столь конкретна в передаче атмосферы современной жизни, она более вневременна"<sup>2</sup>. Многочисленные камерные сочинения как бы притягиваются к нескольким центрам, определяемым или конкретными исполнителями, или возможностями музыкального языка, или идеей синтеза Запада и Востока, или религиозно-символическими концепциями. С виолончелистом Тонха связано "In croce", с баянистом Липсом — "De profundis" и "Et ex-specto", с ударником Пекарским — "Юбилеция" и "В начале был ритм".

---

<sup>1</sup> Огонек. 1989. № 9. С.25.

<sup>2</sup> Там же. С.25.

Отметим, что музыка для ударных явилась областью особого интереса Губайдулиной. Идея найти в ритме корень композиции так захватила композитора, что она целых шесть камерных сочинений построила на числовых пропорциях Фибоначчи. Не случайно в названии одного произведения фигурирует ритмический импульс — "В начале был ритм". В названии другого — Губайдулина запечатлела ритмическую идею, связанную с использованием пауз, — "Quasi hocketus".

Перспективу построить композицию на контрасте vibrato и флажолетов струнных она реализовала в "Радуйся", Втором струнном квартете и многих других камерных произведениях, близких по времени создания. Идея синтеза Запада и Востока нашла выражение в трио "Сад радости и печали" и "Юбилеи" для ударных. Религиозная символика скабалась в инструментальных пьесах "Радуйся", "De profundis", "Descensio". Некоторые произведения имели сопутствующее значение: Сонатина для флейты соло величиной в одну страницу написана по заказу издательства, пьеса "Звуки леса" для флейты и фортепиано — для 4—5-х классов музыкальной школы. Как и раньше, в камерной музыке 1978-го — 1990-х годов внимание и слух композитора заострены на звуке.

### *"Detto-I"*

"Detto-I" ("Сказанное") — одночастная соната для органа и ударных (1978). У сочинения — две версии, разделенные девятью годами. Первая версия, только для органа, была написана в 1969 году, чем объясняется ее более ранний порядковый номер сравнительно с "Detto-II" для виолончели и ансамбля инструментов (1972). Замысел этого произведения не связан с личностью какого-либо конкретного музыканта — в то время композитор еще не рассчитывала на скорое исполнение. Исполнил первую версию московский органист Владимир Тебенихин (позже уехал в Алма-Ату). Вторую версию впервые представили публике московские артисты Татьяна Сергеева (пианистка, органистка, композитор) и Виктор Гришин (ударник). В отличие от "Detto-II", понимаемого автором как инструментальное Communion, "Detto-I" не ориентировано на культовую символику. Название "Сказанное", или "Изреченное", указывает на повествовательное, прозаическое начало, в отличие от начала стихотворного, поэтического.

Соната "Detto-I" содержит стилистические признаки времени своего создания (конца 60-х годов): додекафонный ряд, аккордику политонального типа, моторное *perpetuum mobile*. Это пример сочинения Губайдулиной, в котором представлены разнообразные виды фактуры: одноголосие, имитационность, гетерофония, контрапункт сонорных пластов, аккордовость, диагональная фактура, кластер. Они распределяются на три группы в соответствии с какой-либо пространственной координатой — горизонталью, вертикалью, диагональю. Горизонталь — это одноголосие, имитационность, гетерофония, контрапункт сонорных пластов; вертикаль — аккордовость, кластер; диагональ — быстрое нарастание звуков до аккорда (техника "Музыки для клавесина и ударных инструментов"). Сведение всех видов фактуры к трем названным координатам, подобное триаде функций *T, S, D*, придает обзорность и наглядность логике движения многочисленных контрастных построений, что составляет сильную сторону музыкальных композиций Губайдулиной.

Звуковысотная система "Detto-I" представляет собой последовательное пространственное расширение интервалов — от сцеплений малых секунд с большими и малыми терциями (в начале) через сцепление малых секунд с квартами, тритонами и квинтами (ц. 9), большими и малыми секстами (ц. 51) до, наконец, окаймления кластеров большой септимой и малой ноной в центральной кульминации (5 тактов до конца сочинения).

Композиция сонаты "Detto-I" задумана как сцепление трех больших "периодов" или, с некоторой долей условности, как три проведения сонатной экспозиции. В каждом из "периодов" происходит движение от накопления диагональных и горизонтальных фактур (главная партия) к их разрешению в аккордовость (побочная партия). Присутствует и условная заключительная партия, появляющаяся в конце третьего "периода", в центральной кульминации произведения, где звучит кластер органа (вертикаль).

Главная партия включает четыре контрастных элемента: диагональное накопление аккордов, имитационно-гетерофонную "инвенцию", "токкату" с наложением сонорного контрапункта, алеаторическое контрапунктирование пассажей органа. В третьем "периоде" происходит перестановка: "токката" звучит в конце и разрастается в огромное *perpetuum mobile* перед итоговой кульминацией (от ц. 51 до ц. 61). Тор-

жественная, аккордовая побочная, в соответствии с законами сонатной формы, в среднем "периоде" транспонируется. Заключительная партия, впервые вступающая за 5 тактов до конца произведения (ц. 61), вместе с центральной кульминацией приносит и главные эффекты экспрессии — одновременное звучание кластера у органа и созвучия у русских поддужных колоколов, а затем — погашение массы звучания благодаря выключению мотора органа.

Учитывая дату создания, "Detto-I" — первое обращение Губайдулиной к солирующему органу. Орган господствует в сонате, ударные в основном расцветчивают его звучание. Он трактуется композитором как носитель прелюдийности, токатности, фантазийности, хоральности, как инструмент торжественный и мощный. Переосмысление его возможностей происходит в другом сочинении Губайдулиной — "In croce".

### *"De profundis"*

«De profundis» — одночастная пьеса для баяна соло (1978), посвященная Фридриху Липсу. Это первое произведение Софии Губайдулиной для данного инструмента, первая творческая работа с выдающимся российским исполнителем, баянистом-новатором Фридрихом Липсом. Липс реформировал технику игры на баяне и в «De profundis» Губайдулиной впервые в отечественной баянной литературе использовал прием глиссандо, вводя таким образом в область выразительности этого инструмента микрохроматику, приобщив баян к возможностям музыки второй половины XX века. Как музыкант — изобретатель новых приемов звукоизвлечения, Липс сделал исполнительскую редакцию сочинения, в которой оно и было опубликовано. В результате творческого содружества Губайдулиной и Липса помимо «De profundis» возникли «Семь слов» (1982), соната для баяна соло «Et exspecto» (1986) и концерт для баяна с оркестром «Под знаком Скорпиона» (2003).

Впервые обратившись к баяну — инструменту, не входящему в симфонический оркестр, находящемуся вне европейской академической традиции, София Губайдулина преобразует его до неузнаваемости, трактует его диаметрально противоположно обычной роли этого инструмента. Баян, распространенный русский бытовой инструмент, обычно используется в оркестрах народных инструментов как сопрово-

ждение к русским народным хорам, в ансамблях баянистов, имеющих народный или сугубо популярный репертуар. В интерпретации Софии Губайдулиной баян — потенциальный носитель религиозно-символических идей, связанных с Западом и католичеством. Знаменитый псалом № 129 "De profundis" ("Из глубины взываю к Тебе, Господи"), давший название ее баянному сочинению, взят ею в латинском текстовом варианте; "Семь слов" ориентированы на немецкий текст, соната "Et ex-specto" имеет латинское наименование.

Баян, подобно органу имеющий меха, Губайдулина воспринимает отчасти как микроорган, но не только. Как раз те новшества, которые внес Липс, позволили расширить шкалу экспрессии вплоть до извлечения натуралистических интонаций — стоны, вздоха, дыхания. Баян стал как бы живым человеком, живым существом. В "Семи словах" он является символом Бога-Отца. Способность "дышать" стала главной идеей сонаты для баяна "Et ex-specto" ("В ожидании"). Через все ее 5 частей проходят различные вариации на "дыхание" — динамические, ритмические, тембровые, регистровые.

Пьеса "De profundis", несмотря на ее латинское название, связана с общехристианским псалмом "Песнь восхождения", тема его — общечеловеческая. Псалом не служит сюжетным остовом, программой пьесы Губайдулиной, однако в музыке нашло отражение его символическое, духовное содержание. Создается образ страдания человека, хоральное звучание выражает "надежду", "упование", "милость"; общую идею "Песни восхождения" воплощает направленность всего произведения из низких глубин инструмента к высокому, светлому регистру.

Композицию "De profundis" можно сравнить со строением "Detto-I" для органа. Здесь также как бы три больших периода, три круга развития, всякий раз завершающихся аккордовым хоралом. Внутри каждого из трех кругов — также три контрастные темы и три образа: бездонное страдание, мучительное восхождение и сияние милости.

Первый круг развития открывается необычным баянным кластером в низком регистре со свободной ритмикой, производящим эффект «дрожания» (условная ГП — прим. 33).

После довольно долгого пребывания в образном поле страдания в пьесе развивается образ восхождения, перебиваемый теми же начальными кластерами. Третий образ — упования, милости — предстает в виде хорала параллельны-

ми мажорными трезвучиями, украшенными фигурационным контрапунктом (условная ПП — прим. 34).

Второй круг начинается новыми баянными "переживаниями" с использованием глиссандо, вздрагивающего vibrato, напряженно звучащих тритонов. Новое, сложно построенное восхождение с применением то острых кластеров и малых секунд, то жестких трелей, то твердых октавных "шагов" приводит к большому кульминационному "срыву" — сольной каденции баяна на одних лишь "бросках" сонорных кластеров. Второй круг замыкается кульминационным звучанием хора параллельными трезвучиями (квартсекстаккордами) на фоне развитых басов. Звучность весьма напоминает органную — как бы виртуозную игру на педальной клавиатуре.

Третий, последний круг развития начинается с нового, поразительного эффекта: благодаря нажатию клавиши отдушника баян вздыхает, словно человек (см. специальный знак в партитуре); далее путем глиссандо, vibrato, non vibrato создается имитация человеческих стонов (прим. 35).

Путь восхождения в третьем круге развития отвечает названию псалма — "Песнь восхождения". Губайдулина совершает здесь открытие, столь же счастливое, сколь и простое. Она пишет для баяна — инструмента, предназначенного для игры аккордов и многоголосия, — совершенно нетипичную для него фактуру — абсолютную монодию большого протяжения. Широкое мелодическое пение вообще мало типично для стиля Губайдулиной, тем более удивительно встретить его в сочинении для баяна. Мелодия, исполняемая legato non vibrato, пропеваается в огромном диапазоне от большой до третьей октавы, причем с особой выразительностью в ней выделены широкие восходящие сексты. Она звучит наподобие мелодии благоговейной арии (прим. 36).

Хорал, к которому устремлено все движение пьесы, сначала создается затененным беспокойным тремоло, так что мажорные трезвучия звучат как экспрессивный диссонанс (синтез условных ГП и ПП). Со сменой штриха на legato они высветляются, превращаются в экспрессивный консонанс и уступают место нежным фигурационным фразам с трелями.

У Губайдулиной, как всегда, индивидуальный замысел произведения, его композиция коррелируется со спецификой избранного музыкального инструмента. Баян прежде всего предназначен для исполнения полнозвучных аккордов, преимущественно трезвучий. Губайдулина не лишает инстру-

мент такой возможности. Все произведение в конструктивном плане объединено колоритом консонансов — больших и малых терций, секст, мажорных трезвучий. Функциональный противовес консонансам составляют малые секунды и тритоны. Композитор укрепляет гармонию пьесы трезвучием *E-dur*, которое присутствует и в первой, ультраминорной теме (звуки *e-as*, см. прим. 33), и в первом хорале, и в самом конце. Разлитая во всем произведении консонансная краска терций указывает на путь высветления музыки Губайдулиной в течение 80-х годов.

### "Юбилеция"

"Юбилеция" для четырех ударников (1979) — одночастная пьеса для большого ансамбля ударных, посвященная Марку Пекарскому. Как и "Музыка для клавесина и ударных" (1972), она написана для инструментов из личной коллекции Пекарского. Пьеса рассчитана на ансамбль инструментов с относительной высотой звука; исключение составляют цимбалы, которые тем не менее используются не гармонически, а сонорно. Отобранный Губайдулиной ансамбль образует поистине вавилонское столпотворение "языков" разных народов. В состав инструментов "Юбилеции" входят: китайские и монгольские тарелки, китайские гангу, тагу, яогу, баньгу, му-юй (темпле-блоки), узбекско-таджикская нагара, чукотский ярар, восточно-средиземноморская раганелла, альпийские колокольчики, испанские кастаньеты, русские поддужные колокола, русская трещотка (гуиро), восточные тамтамы, европейский цилиндрический барабан и др.

Верная своим драматургическим методам, композитор подразделяет участников ансамбля на представителей "действия" и "контрдействия". Носителями "действия" являются поддужные колокола и окружающие их инструменты, а носителями "контрдействия" — непривычные экзотические гангу, тагу, яогу, баньгу и др. Однако звучности слагаются в "бинарные оппозиции" не только по общему характеру тембра, а в такой же степени по способу звукоизвлечения. Внутри "параметра экспрессии" Губайдулина противопоставляет сравнительно мягкое звукоизвлечение (аналогичное *legato*) — дление звука путем движения плектра вдоль струн цимбал, свободное, не заглушаемое звучание тарелок, дление и тремолирование звука на гуиро, игру *con le dita* и т.д. — сравни-



тельно жесткому звукоизвлечению (аналогичному staccato) — одиночным ударами палочками. Благодаря такой поляризации сухие удары кастаньет, гуиро, удары палочками по цилиндрическому барабану примыкают к линии тагу, яогу и др., а звучание огромного "ожерелья" из коровьих колокольцев (campanaccio) входит в "колокольную линию" собственно юбилея (ликования).

В "Юбилея" противопоставлены и два типа ритма: свободный, как бы мелизматический ритм самой юбилея, и строгий, четкий ритм размеренного движения. Первый тип ритма связан с тембрами цимбал, колоколов и др. инструментов и мягким звукоизвлечением, второй — с гангу, тагу, яогу и жестким звукоизвлечением.

Композиция "Юбилея" напоминает план "Detto-I" и "De profundis". Она состоит из трех больших "периодов" или кругов развития. Действующие в сочинении две макротемы можно условно назвать "темой юбилея" и "темой размеренного движения". Колокола, символизирующие собственно юбилея как ликование, приберегаются к концу формы, в частности к заключительной кульминации. Поэтому сочинение начинается с противоположного полюса — вступления экзотических барабанов. Четкий ритм размеренного движения проводится в первых тактах произведения на китайском барабане (гангу), а затем воспроизводится в начале второго и третьего "периодов", помогая понять логику музыкальной формы. Сам же такой ритм как музыкальная "лексема" и как определенная моторно-маршевая стилистика — нечто совершенно противоположное обычной для Губайдулиной гибкой и асимметричной ритмике (прим. 37).

"Тема юбилея" впервые звучит у цимбал с плектром вдоль струн, затем — у темпле-блоков, далее — у тарелок со свободным, не заглушенным звуком (прим. 38а, б, в).

Второй "период" снова отмечен вступлением гангу (с уже звучавшей формулой размеренного ритма) в одном блоке с яогу и цилиндрическим барабаном. В пределах второго "периода" впервые появляются и поддужные колокола. Ремарка в партиях двух исполнителей на колоколах гласит: "Выходят на авансцену. У каждого в обеих руках по поддужному колоколу. Они торжественно ударяют ими, напоминая при этом чоканье бокалов на празднике". Колокола начинают местный блок "темы юбилея". В процессе развития второго "периода" образуются полифонические каноны.

Третий "период" узнается также благодаря размеренному ритму у гангу. В кульминации обе макротемы соединяются в контрапункте, и колокольная "тема юбилея" здесь усиливается. Утрированную праздничность — гротескную и двойственную — привносит момент, когда исполнитель надевает на себя ожерелье из коровьих колокольцев — громоздкое и тяжелое, как вериги, — и начинает радостно раскачивать его из стороны в сторону, словно колокол; одновременно звучат связки русских поддужных колоколов.

Заканчивается праздник комично: раздаётся милицкий свисток, и на видное место выбрасывается "смешной надувной шарик, который издает жалобный глоссандирующий звук" (авторская ремарка).

"Юбилеяция" написана как серьёзное музыкальное произведение с тематическим развитием, классическими полифоническими приемами, функциональностью в сфере экспрессии, точно зафиксированным текстом (формой). Но ансамбль ударных в большей мере, чем любой другой состав инструментов, провоцирует на введение элементов театрализации — в силу большей предметности, вещности ударных (чоканье колоколами, размахивание связкой колокольцев и др.). И это не "инструментальный театр", а, наоборот, "театр в инструментах", предрасположенный и к серьёзности, и к пародийности, комизму.

### *"In croce"*

"In croce" для виолончели и органа (1979) — пьеса, посвященная Владимиру Тонха; впервые исполнена Тонха и Рубином Абдуллиным. В этом произведении, чье название таит в себе символику креста (варианты перевода — "В кресте", "На кресте", "Крест-накрест"), переплелось несколько важнейших линий творчества Софии Губайдулиной. Одна из них — линия исполнительского искусства Владимира Тонха в движении от Десяти этюдов (прелюдий) к "Семи словам". Другая — линия органной музыки Губайдулиной, идущая от психологических контрастов "Светлого и темного" и торжественности "Detto-I" к патетическим и возвышенным соло органа в симфонии "Слышу... Умолкло...". Еще одна линия — драматургическое истолкование используемых музыкальных инструментов, того или иного характера звукоизвлечения. И в этом, последнем отношении Губайдулина сделала новый шаг, определивший ее творчество последующего времени.

Композитор чисто музыкальным явлениям стала придавать символические значения. При этом символически трактовались отдельные элементы музыкального языка, которые взаимодействовали в соответствии с излюбленным композитором драматургическим принципом "бинарных оппозиций".

Для более отчетливого представления об этой направленности мышления Софии Губайдулиной вчитаемся в одно ее высказывание по поводу сочинения для двух гитар композитора Хельмута Лахенмана: "... он создает особого рода к о н ц е п ц и ю в е щ и : каждая часть инструмента, приобретая значение с и м в о л а , выполняет содержательную функцию. Важнейшим компонентом художественного замысла становится и пластика, ведь движения рук исполнителей здесь чередуются в определенной последовательности, образуя своего рода полифонический рисунок. А в кульминации, когда оказывается "завоеванной" верхняя часть грифа, провозглашается идея слияния вертикали (линия грифа) и горизонтали (рука исполнителя). В итоге на наших глазах "материализуется", делается зримым с и м в о л — крест. Впечатляет и то, как здесь сливаются воедино зрительный, колористический, артикуляционный и ритмический планы. В этом многообразии смыслов, значений, в этой г л у б и н е мне видится влияние современности — композиторской эстетики XX века"<sup>1</sup>.

Концепцию "In crosse" Губайдулиной определяет символическая трактовка нескольких музыкальных элементов. Прежде всего — регистров. По ее словам, в этом произведении "обычное свойство музыкальных инструментов — обладать высоким, средним и низким регистром — используется так, что точка регистрового перекрещивания у двух инструментов — органа и виолончели — переживается в нескольких значениях: не только как геометрическое свойство, но и как символ креста"<sup>2</sup>. Кроме того, символически трактуются гармонические элементы, способы звукоизвлечения, инструменты как таковые. Происходит "тематическое противопоставление экспрессивной хроматики светлому мажорному звучанию глиссандо на натуральных флажолетах. Два солирующих

<sup>1</sup> Цит. по: Бельская И. Гитара сегодня: Диалоги с мастерами // Сов. музыка. 1988. № 9. С.42—43.

<sup>2</sup> Письменные комментарии Софии Губайдулиной к "In crosse".

инструмента представляют собой два полюса этой непримиримой ситуации. В ходе звучания пьесы их роли перекрещиваются и меняются на противоположные<sup>1</sup>.

В связи с символикой креста и серьезным интересом Губайдулиной к теологическим проблемам может сложиться впечатление, что содержание "In sogno" определяется какой-либо религиозной идеей. История создания произведения свидетельствует скорее о пантеистическом импульсе к его возникновению. Дело в том, что эскизом к "In sogno" послужило другое сочинение Губайдулиной, написанное в 1978 году, — "Звуки леса" для флейты и фортепиано (опубликовано в педагогическом сборнике пьес для 4—5 классов музыкальной школы). Сравнительно небольшая флейтовая пьеса построена на главной теме будущего "In sogno", правда, звучащей в другой тональности (от *d*), — более светлой, звонкой по колориту (прим. 39).

В "Звуках леса" появились и торжественные трезвучия, в дальнейшем вошедшие в "In sogno". Однако, наряду с тематизмом будущей виолончельно-органной пьесы, в "Звуках леса" присутствует и материал, отвечающий замыслу пейзажного произведения, воспроизводящий птичий щебет, отдаленное кукование кукушки. В целом, преобладают мажорные краски, начальная (и конечная) трелеобразная фигура ассоциируется с лесным пейзажем.

Тема, открывающая "In sogno", вызывает иной поток ассоциаций. Заимствованная из "Звуков леса" трелеобразная мелодия, исполняемая на о р г а н е, если и навеивает пейзажные представления, то скорее в духе образности библейского сюжета — отдых на пути в Египет. Важное тематическое значение приобретает включение в эту мелодию оборота с мажорным трезвучием (*A-dur*), которое в конце пьесы, в результате того, что инструменты обмениваются ролями, станет флажолетным трезвучием у виолончели (прим. 40).

В отличие от "Звуков леса", где флейта и фортепиано функционально едины, в "In sogno" у виолончели и органа — разные драматургические функции, и "завязка" их конфронтации происходит почти в начале произведения (т. 20). В момент первого противостояния орган и виолончель контрастны в отношении регистра, гармонии, артикуляции, фактуры:

---

<sup>1</sup> Письменные комментарии Софии Губайдулиной к "In sogno".

## Орган

1. Высокий регистр;
2. Диатоника, мажор;
3. Мелодия legato;
4. Континуальность.

## Виолончель

1. Низкий регистр;
2. Микрохроматика;
3. Обрыв мотива на staccato с акцентом;
4. Дискретность.

Исходные музыкальные средства "In stose" можно представить в виде контраста "светлого и темного" (вспомним название губайдулинской органной пьесы 1976 года).

После начального противостояния (а оно длится довольно долго) "персонажи" инструментальной драмы сближаются по характеру звучания: тема органа опускается на октаву вниз, делается более сумрачной; тема виолончели становится все более распевной, поднимаясь в верхний регистр. Примечательны артикуляционные особенности обеих партий (средства нашего "параметра экспрессии"), которые, как всегда у Губайдулиной, имеют прямое отношение к смысловому параметру музыки. Светлая партия органа, постепенно опускаясь в более низкий регистр, становится матовой, тем не менее она сохраняет плавность артикуляции (legato) и континуальность фактуры. А сумрачная партия виолончели, постепенно переходя в высокий регистр и приобретая кантиленную широту, в то же время остается дискретной, ее фразы завершаются резкими, "агрессивными" обрывами (прим. 41).

После генеральной кульминации (перед ц.48) наступает чудесное преобразование событий инструментальной драмы. Светлая трелеобразная тема снова звучит, как в начале произведения, словно воскреснув, но проводится уже не у органа, а у виолончели (ц. 48). Звучание виолончели перешло как бы из земной в небесную сферу, в которой сияет флажолетное мажорное трезвучие *A-dur*. Особую красочность привносит заключительный прием — выключение мотора органа; масса звучания огромного инструмента становится сначала мятливой и затем постепенно угасает. Соотношение звучания инструментов теперь следующее:

## Виолончель

1. Высокий регистр;
2. Диатоника, мажор;
3. Мелодия legato;
4. Континуальность.

## Орган

1. Низкий регистр;
2. Сонорный кластер;
3. Сонорика выключаемого мотора;
4. Континуальность.

Инструменты, участвующие в диалоге, обменялись почти всеми своими свойствами. Их объединила только неизменная континуальность фактуры — консонанс в "параметре экспрессии". Таким образом, к р у г замкнулся.

В истории культуры принято проводить параллели между макрокосмом (вселенной) и микрокосмом (созданиями рук человеческих). Космологические теории удивительно точно очерчивают смысловую ауру художественных, в том числе музыкальных структур. Если попытаться "In close" Софии Губайдулиной осветить мыслями кого-либо из любимых ею теологов, например, Николая Кузанского, получим замечательные характеристики ее конструктивных решений. Так, Кузанский вычерчивает геометрическую фигуру, в которой две пирамиды — с в е т а и т ь м ы — встраиваются одна в другую к р е с т - н а к р е с т. Мыслитель пишет: "Высший мир изобилует светом, но не лишен тьмы... В низшем мире, напротив, царит тьма, хотя он не совсем без света"<sup>1</sup>. "Всякая теология имеет характер круга и опирается на круг... например, высшая справедливость есть высшая истина, а высшая истина есть высшая справедливость, и так в отношении всего"<sup>2</sup>.

### *"Сад радости и печали"*

"Сад радости и печали" для флейты, альты, арфы и чтеца (ad libitum) — одночастное инструментальное трио, посвященное поэту Франциско Танцеру (1980). В нотах имеется стихотворное послесловие из "Tagebuch" ("Дневника") Танцера на немецком языке, которое читается ad libitum. Поводом к созданию Трио послужило предложение арфистки Ирины Коткиной сочинить пьесу для гастрольных выступлений. Когда потребовалось лишь дать заранее его название, восьминутное произведение возникло в сознании композитора сразу — часа за два.

На замысел "Сада радости и печали" повлияло чтение композитором двух казалось бы противоположных видов литературы — восточной прозаической поэмы Ива Оганова "Саят-Нова" (опубликована только ее часть — "Откровение

---

<sup>1</sup> Николай Кузанский. Собр. соч. В 2 т. — М., 1979. Т.1. С.207.

<sup>2</sup> Там же. С.84.

розы") и сборника типично западных стихов Франциско Танцера. Ив Оганов — малоизвестный московский писатель, знаток древних языков, суфийской литературы, автор масштабных многостраничных произведений, которые он не имел возможности опубликовать. Восточный характер названия части поэмы — "Откровение розы" — дал импульс к названию Трио Губайдулиной. А такие строки, как "испытание цветка болью", "нарастал звон покоющего сада", "лотос зажегся музыкой", "белый сад снова зазвенел алмазными гранями", побудили композитора к созданию утонченно-психологической музыки, особой по поэтическому колориту. В стихах из "Дневника" Танцера важна была мысль о бесконечности мира: "Когда же наступит состояние исчерпанности? Что есть подлинный конец?" В восприятии композитора поэма Оганова и стихи Танцера неожиданно обнаружили свое внутреннее сходство — их роднила созерцательность и утонченность. Так возник музыкальный образ, по словам композитора, "экстатичного цветения сада, который естественно вылился в итоговое размышление о мире и его непрерывности".

Название Трио Губайдулиной рождает целый круг ассоциаций, что всегда отвечает замыслу композитора. Сад — это и Рай в Исламе, на вершине которого цветет Лотос, и собирательное восточное слово, равнозначное "миру", и восточный символ цветения жизни (как у Алишера Навои — "Горюю о розе в веселье цветущего сада"). Участвующие в Трио древнейшие инструменты — флейта и арфа — давно стали персонажами восточной и западной поэзии, обрели собственную символику. Два противоположных по смыслу слова в названии губайдулинской пьесы — "радость" и "печаль" — являются символами необходимых в композиции любого сочинения Губайдулиной "бинарных оппозиций".

Символическая трактовка музыкальных образов позволила композитору впервые употребить здесь прием, который открыл путь для ее творческой фантазии в целой серии последующих опусов. Образ "радости" ассоциировался с арпеджированным мажорным трезвучием в высоком регистре, образ "печали" — с движением полутонов, усложненным глиссандированием. Новый композиционный прием заключался в том, что обе контрастные образные сферы рождались на одних и тех же участках струны, путем смены способа звукоизвлечения с *vibrato* на *flageoletto*. По словам Губайдулиной, "получаешь радостный и беззаботный

мир флажолетов там, где ждешь наивысшей экспрессии"<sup>1</sup>. Вслед за "Садом радости и печали" указанный прием в его символической трактовке использовался в сонате "Радуйся", "Perception", Симфонии, Втором квартете. Автор предполагает применять его в своем дальнейшем творчестве.

Открывается "Сад радости и печали" экспонированием образа печали. В начальной теме обыгрывается малая секунда у флейты — в виде "мотива вдоха", трелеобразной фигуры, мотива, в котором секунда соединяется с широким секстовым скачком. Выразительный фон составляет "плачущее" глиссандо арфы (ключом), напоминающее звучание индийских струнных инструментов. Возникает образ одновременно и экспрессивный, и колористический, заставляющий вспомнить слова: "испытание цветка болью" (прим. 42).

Образ "радости" — трезвучие флажолетов *D-dur* у альты — возникает как неожиданная просветленная вспышка на пути развертывания образа "боли" (прим. 43).

Музыкальная форма "Сада радости и печали" типична для композитора — сквозная с репризным обрамлением и рефренностью. В качестве рефрена выступает мелодия, звучащая то у флейты, то у альты, включающая оборот с малой секундой и секстой. Впервые последовательность этих интервалов встречается в начальной теме флейты (прим. 42), далее рефрен возникает на гранях формы (ц. 5, 11, 15, 17, 24, 41). Крупный новый раздел сменяет обширное экспонирование образов "печали" и "радости". Его красочное пентатоническое "пространство" создается утонченными тембровыми средствами: "подготовленная арфа" (струны приглушены особым демпфером) звучит одновременно с тремолированием флажолета у альты (после ц. 16). Может быть, "лотос зажегся музыкой"?

В центре пьесы находится большое соло флейты (после ц. 27) — инструмента, воспетого в поэзии древнего Востока; затем следует протяженный эпизод статического характера (ц. 29) с постепенным развертыванием тонкой импрессионистической звучности, создаваемой сочетанием различных остинатных слоев. Все три инструмента играют здесь все время вместе, приходя в конце к собранной моноритмии (ц. 39). Рефренная мелодия у альты (ц. 41) приводит к репризе-коде

---

<sup>1</sup> В беседе с автором этих строк.



(п. 42), в которой возвращаются темы "печали" и "радости". Однако соотношение между ними — иное, чем в экспозиции. Если в первом разделе пьесы "радость" возникала как внезапное озарение, непредугаданный выход из сферы "печали" и "боли", то в последнем разделе "радость" сразу же наплаивается на едва зазвучавшую "печаль". Реприза-кода наполнена бликами флажолетного мажорного трезвучия *D-dur* у альты, которым и завершается Трио. Может быть, "белый сад снова зазвенел алмазными гранями"?

*Ad libitum* после окончания пьесы могут читаться стихи Танцера. По представлению автора музыки выступление чтеца не должно быть заранее объявленным, а восприниматься публикой как поэтический сюрприз. Вслед за изысканно-восточной музыкой немецкие стихи желательно читать в особой эмоциональной "тональности" — тихим голосом.

"Сад радости и печали" Губайдулиной требует повышенного внимания к своим звуковым тонкостям и заранее подготовленного созерцательного настроения слушателей. Недаром наибольший успех на долю сочинения выпал не на обычном публичном исполнении, а на Фестивале камерной музыки в Локенхаузе (1985), проводимом Гидоном Кремером. Дело было не только в высочайшем исполнительском уровне — на Фестиваль съехались музыкальные звезды мира. Они музицировали там для самих себя, культивировали музыку как таковую, смогли "почувствовать бесконечность в каждой цветке" (дзэн).

### *"Descensio"*

"Descensio" ("Нисхождение") для трех тромбонов, трех ударников, фортепиано, арфы и челесты (1981) — одночастная пьеса, посвященная Петру Мещанинову — пианисту, дирижеру, теоретику музыки. Сочинение заказало Министерство культуры Франции. Впервые оно было исполнено в Париже.

Замысел сочинения в некоторой мере связан с представлением о Духовом дне (сошествии Святого Духа на апостолов) — общим праздником всех христианских церквей. Отметим, что эпизод Нового Завета, вспоминаемый в день Праздника (Деяния святых апостолов, глава 2), не служит программой, внутренним сюжетом произведения Губайдулиной. Композитором использована лишь отвлеченная идея сошествия Святого Духа. Символику "трижды троицы" имеет и

избранный состав инструментов: 3 тромбона, 3 группы ударных, 3 иных инструмента — фортепиано, арфа и челеста.

Музыкальная форма "Descensio" предстает как сквозная композиция с видоизмененной и переосмысленной репризой-кодой и с рефренностью. В качестве рефрена выступают Каденции инструментов, следующие в свободном темпе. Основные разделы композиции являют собой ступени постепенного нисхождения музыкального материала: от хрупких и нежных кроталей и челесты в высоком регистре до полнозвучных тромбонов и литавр в низком. При этом композиционная идея автора заключается в том, что вместе с регистровым нисхождением материала в голосах преобладают нисходящие мелодические рисунки, увеличивается плотность и "весомость" фактуры, также накапливается количество звучащих звуков. Развитие пьесы должно производить эффект постепенного приближения.

Основные стадии формы-процесса "Descensio" таковы. Начальный раздел (т. 1) представлен тончайшим, хрупким звучанием кроталей и челесты, причем партия первых — континуальна, партия вторых — дискретна. Их ритмические фигуры могут быть выстроены в прогрессию 1, 2, 3, 4, 5, 6 звуков, которые, однако, реально даны в асимметричных комбинациях. Преобладают в партиях упомянутых инструментов нисходящие мелодические ходы (прим. 44).

Этот раздел заканчивается небольшой Каденцией инструментов и генеральной паузой (перед ц. 6). По образцу данной начальной "ступени" формы строится и ряд дальнейших "ступеней", но с определенной масштабной тенденцией: сокращается основное, строгое по темпу построение и увеличивается каденционное построение, свободное по темпу.

Начальные такты, цифры	Основное построение	Каденция	Генеральная пауза
Количество тактов			
т. 1	27	2	1
т. 6	16	больше 2-х	1
ц. 11	8	4	1
ц. 14	2	7+6	1

При этом уплотняется тембровая звучность: вслед за бесчелестными кроталами и челестой появляются более звучные вибрафон, маримба, арфа, а в конце большой Каденции инструментов, перед ц. 19, возвещает о себе тромбон. Все указанные первоначальные "ступени" музыкальной формы отделяются внушительными генеральными паузами и тем самым слагаются в дискретную структуру крупного плана.

Качественно новый этап развития произведения начинается с ц. 19. Сперва вступает как будто тот же музыкальный материал, но с ведущей партией фортепиано. Однако через 5 тактов на пласт звончатых инструментов наслаивается музыка трех тромбонов *forte* в сопровождении большого барабана, и начинается *descensio* в низкий регистр с участием тромбонов, литавр, фортепиано, клавесина. Этот раздел (от ц. 19 до генеральной паузы, всего 76 т.) — наиболее развернутый в форме. Терцет тромбонов сначала играет полифоническую музыку, но вскоре входит в зону свободной по темпу Каденции и "сбрасывает" нисходящие линии своих голосов терцету литавр, впервые вступающему в ц. 24. Тремолирующие литавры примыкают к поющим *legato* тромбонам. Вместе с тем, благодаря низкому регистру, большой звуковой плотности (терцет литавр играет трезвучие *G-dur*) появление литавр — знак противоположного полюса всей протяженной нисходящей линии развития от первых тактов произведения. Достигаются противоположные, крайние точки во всех музыкальных параметрах, включая артикуляционный (тремоло вместо *legato*), тембровый (литавры вместо кроталей и челесты), фактурный (плотный длящийся аккорд вместо хрупкой мелодической линии и пуантилизма), регистровый (самый низкий регистр взамен самого высокого), а также динамический (*fortissimo* по контрасту с *pianissimo*) и звуковысотный (мажорное трезвучие в противоположность начальной гемитонике).

Однако в смысловом отношении развитие пьесы лишь голько подошло к своему главному центру. После оттеняющего рефрена — Каденции арфы и фортепиано, звучащей во всех регистрах инструментов (ц. 35), — начинается тихое песнопение трех тромбонов, сопровождаемое торжественными ударами тамтама и тарелок (ц. 37). Музыка звучит намеренно архаично, она стилизована под культовое многоголосие обобщенного типа (прим. 45).

Мягкая "белоклавишная" диатоника, спокойные, тихие распевы в голосах, общий мирный, благоговейный характер

— символическое отображение сошедшего Святого Духа, зона тихой кульминации произведения. Для того чтобы слушатель эмоционально проникся этим откровением Духова дня, трехголосный распев тромбонов длится весьма долго — 50 тактов. И это — намеренная чистая континуальность: на протяжении 50 тактов у "хора" тромбонов нет ни одной паузы.

Законченность музыкальной композиции придает пласт, сопровождающий трехголосное песнопение тромбонов. Это — пуантилистические партии фортепиано и арфы, звучащие словно вспыхивающие блески. Составляя своей дискретностью и регистровой разбросанностью контраст с сугубо континуальным и монорегистровым "хором" тромбонов, сопровождающий пласт одновременно исподволь возвращается к фактуре, которая была в начальном вступлении челесты. И когда "хор" тромбонов замирает, остается лишь сопровождающий пласт как бы светящихся бликов, блесков, точек вместе с торжественными ударами тамтама и тарелок (ц. 44, т. 2).

В последующем разделе (ц. 44, т. 2) пуантилистическая фактура захватывает весь инструментальный диапазон. Тембровую репризность привносит возвращение кротелей (ц.49). Последний звук челесты — высочайшее  $c^4$  — ставит последнюю звуковысотную и смысловую точку произведения.

Генеральная идея пьесы Губайдулиной "Descensio" противоречит устоявшейся в развитых музыкальных формах общей направленности вперед и вверх. Подметив эту особенность, Эдисон Денисов задал автору вопрос, почему она написала "Нисхождение", в то время как все пишут "Восхождение"? И в самом деле, если вспомнить, к примеру, вагнеровского Лознгринга, то его сошествие на землю завершилось все же восхождением снова в Грааль. Совсем не случайно звучит в "Descensio" заключительное высочайшее  $c^4$ . В духовном развитии этой музыки есть, как сказано в "Книге персмен", "скрывающийся из виду подъем".

### *Соната "Радуйся"*

Соната "Радуйся" для скрипки и виолончели, посвященная Наталье Гутман и Олегу Кагану, существует в двух редакциях — 1981 и 1988 годов — со значительной переработкой текста. Она состоит из 5 частей: I часть "Радости вашей никто не отнимет от вас" (от Иоанна), II — "Веселиться веселием" (Псалом 105), III — "Радуйся, Равви" (от Матфея),

IV — "И возвратись в дом свой" (от Луки), V — "Внемли се-бе" (почти все цитаты заимствованы Губайдулиной из писем украинского философа XVIII века Григория Сковороды к его другу В.Земборскому). Гутман и Каган стали первыми исполнителями Сонаты. В 1990 году Олега Кагана не стало. Концертную жизнь этой двойной Сонаты продолжили многие исполнители, в том числе Гидон Кремер, который включил ее в цикл "Музыки из Локенхауза" и исполнил произведение также в Москве.

Сонату "Радуйся" Губайдулина задумала как инструментальную мессу: I часть — Kyrie, II — Gloria, III — Credo, IV Agnus Dei, V — Gratias.

Создавая сонату-мессу, Губайдулина продолжает работать над символической наполненностью элементов своего музыкального языка — противоположностью звучания вибрато и флажолетов как образов пребывания "здесь" или "там". Основная идея сонаты "Радуйся" как раз и заключается в том, что возвышенный небесный мир, ассоциируемый с воздушным, лишенным плоти, загадочным флажолетом, появляется путем легчайшего прикосновения к струне. Как размышляла Губайдулина, не надо подниматься на Эльбрус, не надо уходить на тот свет, надо лишь минимально изменить способ соприкосновения со струной.

Другая сторона замысла связана не с приемами звукоизвлечения, а с драматургическим соотношением скрипки и виолончели как партнеров ансамбля. Основную роль играют шесть регистровые и тембровые свойства инструментов-участников. Пятичастный цикл Сонаты построен так, что в нечетных частях инструменты противопоставляются, а в четных они сливаются в общем звучании.

Пятичастный цикл своей "инструментальной мессой" Губайдулина рассматривает как некоторую аналогию сонатному allegro, в котором I и II части выступают в роли экспозиции (главная тема — чередование вибрато и флажолетов в начале I части и в конце II, побочная тема — хроматическое движение во второй половине I части, основном разделе II части), III часть — в роли разработки, IV — интермеццо, V — репризы.

В композиции Сонаты особое значение приобретает линейно-регистровая организация материала. Звуковое пространство произведения из края в край прочерчивается хорошо уловимыми на слух гаммообразными в своей основе ме-

лодическими линиями, которые, в связи с генеральным противопоставлением "здесь" и "там", приобретают символическое значение — воспроизводят на новом уровне семантику музыкально-риторических фигур "anabasis" и "catabasis", действовавших в музыке XVI—XVIII веков.

I часть "Радости вашей никто не отнимет от вас" (Kyrie) открывается главной темой, в которой за звуком, играемым вибрато, следует флажолет. Оба звука берутся в одной и той же точке прикосновения к струне — *cis*<sup>3</sup> (прим. 46).

Мелодический стержень главной темы — диатоническое движение по гамме, прерываемое взлетами звуков в ирреальную смысловую сферу. Так в простой одноголосной мелодии с помощью элементарного флажолета складывается двумерная картина здешнего и нездешнего бытия.

Побочная тема, звучащая у виолончели, принадлежит к противоположному типу выразительности — она полна напряженных усилий, страстей. Мелодия ее движется снизу вверх по тернистым микрохроматизмам и хроматизмам от колючего *ricochet* к беспокойной, бьющейся трели.

Конец I части предвосхищает итог всего цикла благодаря тому, что в совместном звучании инструментов диссонанс вибрато (*c-h*) сменяется консонансом флажолетов (*e-h*).

Во II части "Веселиться веселием" (*Gloria*), основанной на подвижном вихревом движении голосов скрипки и виолончели, трансформируется хроматическая тема виолончели из I части. Как писал Григорий Сковорода, "душа есть *mobile regretium* — подвижность непрерывная"<sup>1</sup>. В коде II части снова появляется главная тема цикла. Голоса ансамбля расслаиваются таким образом, что скрипка продолжает *mobile regretium*, а у виолончели начинается чередование звучностей вибрато повышенной выразительности с флажолетами, расположенными по звукам мажорного трезвучия *a-cis-e*.

III часть "Радуйся, Равви" (*Credo*), соответствующая разработке сонатной формы, наиболее сложно построена. Партии инструментов соотносятся в ней психологически напряженно. Тема с флажолетами и хроматическая тема сопряжены и в последовательном, и в одновременном контрасте. Наиболее экспрессивен долгий мучительный диалог скрипки и виолончели (от ц. 18 до конца части). В партии виолонче-

---

<sup>1</sup> Григорий Сковорода. Соч. в 2 т. — М., 1973. Т. I. С. 350.

ни звучит главная тема с флажолетами, она движется вверх в огромном пространственном диапазоне (грандиозный "anabasis").

IV часть "И возвратись в дом свой" — интермеццо с точки зрения сонатной формы и *Agnus Dei* по аналогии с мессой. В письме Григория Сковороды цитата, использованная в названии этой части, идет вместе с сентенциями: "царство божие внутри нас", "омой прежде внутренность стакана". Это медленная часть цикла, инструменты звучат в ней в мягком согласии. Она основана на редкой в сочинениях Губайдулиной фактуре — мелодии, поддержанной гармонией. При этом в сфере музыкальной экспрессии достигнут необыкновенный эффект как бы свечения музыки изнутри. Оба инструмента звучат в самом высоком регистре — скрипка играет мелодию вибрато, а виолончель дополняет ее гармоническими двузвучиями флажолетов (прим. 47).

Из этой светящейся заоблачной сферы звучность постепенно нисходит к унисону обоих инструментов в среднем регистре на звуке *d* (длительный "catabasis"). Завершает часть инструментальный речитатив.

V часть "Внемли себе" (*Gratias*) выступает в роли типичного финала инструментального цикла и подводит репризный итог тематическому развитию произведения. Главная тема (у скрипки) — подвижный речитатив (прим. 48).

В драматургии цикла V часть Сонаты является ответом на III часть. Если в III части инструменты находились в состоянии острой конфронтации, то в V они мирно дополняют друг друга. Партия виолончели на длительное восхождение в верхний регистр (III часть) отвечает в финале противоположным долгим движением вниз. При этом мелодия скрипки устремляется вверх. В коде финала (ц. 24) отражается первая, главная тема Сонаты с чередованием звуков вибрато и флажолетов. В заключительных тактах происходит последнее символическое преобразование звучности от "здесь" к "там" у обоих инструментов: напряженное диссонлирующее двузвучие *d-cis*, исполняемое *col legno picochet*, сменяется консонирующей терцией флажолетов. Завершает сонату "Радуйся" светлый, "небесный" аккорд флажолетов *Fis-dur*.

В сонате "Радуйся" Губайдулиной воплощение значительных философско-религиозных идей возлагается на чрезвычайно тонкие исполнительские инструментальные средства, которые требуют своего символического, метафорического,

риторического осмысления. Соната должна не только слышаться, но и определенным образом семантически "прочитываться". Как писал Григорий Сковорода, "в вещах можно приметить вечность".

### *"В начале был ритм"*

"В начале был ритм" — одночастная пьеса для ансамбля ударных с семью исполнителями, посвященная Марку Пекарскому (1984). Для заглавия взята крылатая фраза дирижера Ганса Бюлова. Это сочинение продолжило многолетнее творческое содружество композитора с Марком Пекарским и его ансамблем ударных инструментов. Пьеса с "креативным" названием "В начале был ритм" стала первым опусом Губайдулиной, полностью выдержанным в ритмической системе, основанной на числах Фибоначчи. Эту систему Губайдулина начала использовать в "Perception" (1983). Композитор осуществляет данную композиционную идею во всех дальнейших сочинениях 80-х годов, среди которых назовем: "Quasi hocketus", "Посвящение Марине Цветаевой", симфонию "Слышу... Умолкло...", Второй и Третий струнные квартеты, Струнное трио. Автор продолжает развивать и область звуковой экспрессии, в частности, приближает литавры по функции к струнным инструментам (начало этому было положено в "Часе души").

Выбор инструментария в сочинениях для ударных, как правило, индивидуален. В пьесе "В начале был ритм" он экстраординарен — ансамбль ударных включает 7 литавр. Столь многочисленная группа литавр делится в сочинении на две разные по функции подгруппы (4 и 3 литавры) и тем самым напоминает группу струнных в симфоническом оркестре, самую большую и разделенную на первую и вторую партии. Дополняется группа литавр другими мембранофонами — малым и цилиндрическим барабанами, которые все вместе противостоят идиофонам — колокольчикам, маримбе, темплеклокам, деревянной коробочке. При игре на маримбе исполнитель надевает на руки браслеты из бубенчиков.

Основные параметры музыкального языка ударных инструментов составляют ритм и темброартикуляция. И тот и другой параметр Губайдулина организует на строгой функциональной основе, охватывающей все аспекты и масштабные уровни композиции.



Ритмическая организация двенадцатиминутной пьесы ищется на пропорции ряда чисел Фибоначчи, то есть в последовании 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Из "золотой" пропорции используются ряды в виде прогрессий и отдельные звенья. В композиции пьесы они применяются на уровнях и ритмических рисунков, и тактовых группировок, и протяженных построений, и целых разделов формы. Приведем примеры ритмических рисунков: от т. 1 — 1, 1, 2, 3, 5, 8, 5, 3, 2, 1, 1 и т. д.; от т. 5 — 8, 5, 3, 5, 3, 2 и т. д.; от ц. 17 — 8, 5, 3, 8, 5, 3, 2. Примеры тактовых группировок: от ц. 25 — 8, 1, 5, 1, 3, 2, тактов и т. д.; от ц. 47 — 5 тактов, 13 тактов. Примеры протяженных построений и разделов формы: от т. 1 — 55 тактов, от ц. 5 — 21 такт, от ц. 30 — 89 тактов.

В организации ритмовременной стороны данного сочинения Губайдулина не полагается на одни лишь внутренние свойства избранного ряда, которые считает консонансными. Она вырабатывает развитую функциональную систему ритмических соотношений, которые позволяют ей строить крупные блоки музыкальной формы. Обычно в своих произведениях композитор довольствуется "парными оппозициями". Здесь же она прибегает к триаде функций, которые коррелируют со знаменитой триадой функций классической гармонии — *T*, *D*, *S*. В качестве доминанты (*D*) она мыслит ритмические соотношения (в узком смысле этого слова), в качестве субдоминанты (*S*) — алеаторные соотношения, в качестве тоники (*T*) — метрические. Ритмические соотношения — это ритмические рисунки, основанные на пропорциях чисел Фибоначчи, примеры которых были приведены выше. Алеаторные соотношения возникают в построениях без указания темпа и размера такта. По партитуре сочинения видно, что и эти разделы композитор организует на основе пропорций Фибоначчи. Например, в алеаторном построении от ц. 10 располагается 21 короткий мотив, отделяемый всякий раз от других мотивов паузой, а в построении от ц. 49 алеаторная музыка колокольчиков укладывается в 21 записанный такт в партии сопровождающей маримбы. Однако то, что Губайдулина рассматривает как метрические соотношения, оказывается единственным слоем музыки, в котором ощущается периодичность, остинатность, избегаются пропорции Фибоначчи. Например, построения от ц. 1, 6, 12 делятся по 26 тактов, от ц. 23, 45 — по 16 тактов. Основываются эти построения на повторении узнаваемой ритмоформулы. Таков функцио-

нальный центр притяжения всей ритмики произведения, аналогичный тонике в классической тональности.

Еще одна важная система, организующая крупный план композиции, — функциональная оппозиция дискретности — континуальности, которую мы относим к "параметру экспрессии". С этой точки зрения пьеса "В начале был ритм" трехчастна: от начальной дискретности к все большему накоплению континуальности в центральном эпизоде, длящемся 89 тактов (от ц. 30), и снова к дискретности, заключительному рассеиванию музыкальной ткани.

Главная художественная идея произведения связана с еще одним средством "параметра экспрессии" — контрастом способов звукоизвлечения. Губайдулина особое внимание уделяет моменту непосредственного прикосновения руки музыканта к инструменту — будь то струнный инструмент или ударный, принципиально расширяет область применения *pizzicato* (с различными градациями) у струнных, широко пользуется приемом игры *con le mani* (кистями рук) на ударных инструментах. Большая часть пьесы "В начале был ритм" исполняется пальцами по мембранам 7 литавр. И лишь в кульминации (ц. 49) наступает перелом — включается игра палочками, продолжающаяся до конца сочинения. При игре на литаврах приемами *con le mani*, *con le dita* (пальцами), *con unghia* (ногтями), сопровождающимися постепенным накоплением континуальности фактуры, происходит все большая интенсификация звучания, усиление экспрессии. Предельное обострение звучания ударных наступает в тот момент, когда литавры начинают как бы "петь хором". С ц. 48 в партиях ансамбля четырех литавр появляется прием "длинного" глissандо, напоминающий голосовое звукоизвлечение. После эпизода певучего мелодизирования и наступает перелом в драматургии — вступают собственно мелодические инструменты — колокольчики и маримба, игру пальцами сменяет игра палочками (кульминация в ц. 49).

В композиции пьесы Губайдулиной можно заметить и очертания *concerto grosso*, благодаря последовательно проведенному сопоставлению разделов *solo* и *tutti*. В первом из трех крупных разделов (до центрального континуального эпизода протяженностью в 89 тактов) происходит многократное сопоставление солирующей первой литавры и инструментального "хора" трех или четырех литавр. При этом партии участников "концерта" противопоставлены друг другу с

точки зрения функциональной организации: соло основано на ритмических пропорциях чисел Фибоначчи и алеаторике ( $D$  и  $S$  — т. 1; ц. 5, 10, 11, 16, 17, 20, 22), "хор" базируется на метрическом принципе ( $T$  — стабильная ритмоформула, ц. 1, 6, 12, 23). После центрального эпизода принцип *concerto grosso* подхватывается в ц. 45 (до перелома), а затем в ином варианте возобновляется после переломного момента в репризе (ц. 53). Там солирующая первая литавра сопоставляется с мелодическим ансамблем колокольчиков и маримбы, а тихие удары деревянной коробочки — с динамическим нарастанием у смешанного ансамбля мембранофонов и идиофонов. В качестве завершающей "ритмической тоники" используется прямолинейное равномерное движение во всех голосах, складывающееся из уже знакомых секций ряда Фибоначчи, —  $21 + 13$  четвертных (генеральная кульминация).

"В начале был ритм" — сложная пьеса со множеством закономерностей. Новаторски используя тембровые возможности инструментов, автор создала в рамках ансамбля ударных некую модель симфонического оркестра с литаврами в функции струнных. Кроме того, она использовала европейскую барочную форму *concerto grosso*. "Террасы" такой формы ей удалось дифференцировать благодаря функциональным контрастам не только в области инструментария, но также и в сфере ритмики ( $D$ ,  $S$ ,  $T$ ). В "параметре экспрессии" ясно очерчена логика драматургии. В трактовке Губайдулиной ансамбль ударных, типичный для музыки Востока, воспринял характерные свойства музыкальных форм Запада. Ритмическая система, базирующаяся на пропорциях чисел Фибоначчи, охватила все уровни композиции данного сочинения и открыла перспективу для последующих произведений Губайдулиной 80-х годов. "Все сущее является числами или происходит из чисел", — утверждал когда-то, в далекой древности, Левкипп. А Норбет Винер в XX веке считал, что "математика один из видов искусства".

### *"Quasi hocketus"*

Трио "Quasi hocketus" для альты, фэгота и фортепиано (1984) — одночастная пьеса, посвященная Михаилу Толпыго, Валерию Попову и Александру Бахчиеву. Сочинение допускает также иной вариант исполнительского состава — в автографе партитуры указано, что при определенной корректи-

ровке партии фагот может быть заменен виолончелью. Трио возникло благодаря предложению Александра Бахчиева написать произведение для вечера камерной музыки. Круг первых исполнителей музыки Губайдулиной пополнился выдающимся московским альтистом Михаилом Толпыго.

Название трио "Quasi hocketus" говорит об обращении автора к паузирующей манере игры, свойственной средневековому гокету, и символизирует центральную идею сочинения. С техникой пауз связана одна из зон выразительности музыкального языка 50-х — 80-х годов XX века.

Стиль музыки авангарда 50-х — начала 60-х годов был связан, в частности, с разрывностью фактуры, обширным паузированием. На него известное влияние оказали композиции Антона Веберна, поражавшие слушателей психологической значимостью пауз, особым свечением звуков, тембром на фоне пауз. С участием паузирующей, пуантилистической фактуры складывались логические соотношения дискретного и континуального изложения музыкального материала. Этапным произведением стало "Kontra-Punkte" Карлхайнца Штокхаузена, в котором движение от разреженной, пуантилистической оркестровой ткани к плотной, континуальной составило конструктивную основу сочинения. Контрастом дискретности и континуальности (по горизонтали и вертикали) широко пользовались композиторы самых разных национальных школ второй половины XX века — польской, чешской, румынской, советской, итальянской и др. Особенно привлекала идея звука, окруженного молчанием. В этом отношении выделяется струнный квартет Луиджи Ноно "Фрагменты тишины. К Диотиме" (1980).

Губайдулина еще в 70-е годы почувствовала высокую степень конструктивности сопоставления паузированных и непаузированных структур. Например, в "Музыке для клавирина и ударных" (1972) I часть — дискретна, II часть — континуальна. В "Quattro" (1974) путь развития шел от отдельных звуков-точек к протяженным построениям. В 80-е годы композитор пользовалась этим сопоставлением и в "Descensio" (1981), и в пьесе "В начале был ритм" (1984), и в "Quasi hocketus" (1984), и в симфонии "Слышу... Умолкло..." (1986).

В трио "Quasi hocketus", помимо паузирования, действует еще один принцип организации — числовые пропорции Фибоначчи. Написанное в один год с пьесой для ударных "В

начале был ритм", сочинение находится в эпицентре поисков в этой области.

Как и другие произведения, Трио Губайдулиной подчиняется законам драматургической логики. В "Quasi hocketus" линия драматургического развития направлена не от накопления напряжения к его снятию, а, наоборот, от светлого и разреженного звучания в начале к уплотненному и психологически напряженному в конце. Примечательно, что процесс создания этого сочинения шел у Губайдулиной от конца к началу: прежде всего была сочинена кульминационная кода, и затем решался вопрос о ее уравнивании с предыдущей основной частью.

Следует обратить внимание на смысл слова "quasi" в заглавии сочинения. Рассмотрим в связи с этим главную, тождественную тему (прим. 49).

Гокетный разрыв фактуры выдержан в ней не абсолютно промежутки во фразах фортепиано заполняются едва слышимым, тихим звучанием обертонов у альта. Так достигается стереофония в соотношении голосов камерного ансамбля. Благодаря присутствию фона колорит "Quasi hocketus" кажется более мягким и сложным, чем, например, колорит "Quattro" для медных или пьесы "В начале был ритм" для ударных. Найденный способ создания глубинной "звуковой тени" используется Губайдулиной в дальнейшем в Симфонии (в кульминационной VIII части) для более емкого пространственного звучания медных в эпизоде с "трубящими ангелами".

Трио "Quasi hocketus" Губайдулиной принадлежит к числу самых рационалистичных ее произведений. Ради согласования музыкального материала с целостной композицией автор проделала огромную цифровую работу. Материал Трио Губайдулина интерпретирует как сонорный (в нашем осмыслении — принадлежащий "параметру экспрессии"), несмотря на то, что в нем широко представлены трезвучия, но пришедшие не из традиционной мажоро-минорной тональности, а "спустившиеся с небес" — из обертоновых флажолетных созвучий. Сонорика, по мнению Губайдулиной, требует особо точной организации во времени, в крупном "ритме формы". Эта организация приобретает в ее сочинениях характер функциональной системы с соотношениями типа  $T - D$ . Причем время длительности произведения предстает как его пространство, в котором вырисовываются очертания крупного и мелкого ритма разделов.

Крупный ритм, "ритм формы" сочинения рассчитан композитором самым детальным образом. Когда была написана кульминационная кода (от ц. 63) с непрерывно рокочущими пульсирующими шестнадцатыми в партии фортепиано, автор музыки решила сосчитать общее количество этих длительностей — получилось 1008 (987 + 21). Исходя из данного числа она решила так уравновесить всю предыдущую, основную часть "Quasi hocketus", чтобы суммарное количество шестнадцатых во всех проведениях главной, токкатной темы было равным кодовому. Так, начиная с самого крупного "временного уравнения", стал выстраиваться "ритм формы" произведения. За исключением последований в 13 и 21 длительность, непосредственно подводящих к коде (ц. 61, 62), могущих относиться и к "правой", и к "левой" стороне "уравнения", все проведения токкатной темы от т. 1 до ц. 59 насчитывают суммарно ровно 1008 шестнадцатых.

Следующий, также достаточно крупный масштабный уровень организации произведения — временные соотношения проведений главной темы в основной части произведения: т. 1 — 55, ц. 3 — 89, ц. 7 — 233, ц. 18 — 144, ц. 44 — 487. Как мы видим, почти все числа (13, 55, 144, 233) входят в ряд Фибоначчи. Исключение составляют лишь число 487 и суммарное число 1008.

Более мелкий уровень — мотивов и фраз — регулируется только пропорциями чисел Фибоначчи: т. 1 — 5, 3, 13, 34 (= 55); ц. 3 — 5, 8, 21, 55 (= 89); ц. 7 — 5, 8, 21, 55, 55, 89 (= 233); ц. 18 — 8, 13, 21, 13, 34, 55 (= 144); ц. 44 — 152 (местное суммарное число), 2, 8, 3, 21, 55, 8, 5, 144, 8, 13, 13, 21, 34 (= 487). На этом уровне пропорции Фибоначчи охватывают все элементы музыкальной фактуры, включая интермедийные участки, побочные голоса.

Для пьесы "Quasi hocketus" характерны и ритмофункциональный, и фактурно-функциональный типы соотношений всех разделов музыкальной формы. Композиция представляет собой семичастное рондо со следующей структурой: рефрен — т. 1, эпизод 1 — ц. 14, рефрен — ц. 18, эпизод 2 — ц. 28, рефрен — ц. 44, эпизод 3 — ц. 60, рефрен-кода — ц. 63. По мере развертывания формы от начала к концу происходит смена дискретной ритмики и фактуры на континуальную, то есть в системе "параметра экспрессии" Губайдулиной — смена экспрессивного "диссонанса" на "консонанс". В этом функциональном процессе участвует контраст рефренов

и эпизодов. Все рефрены, кроме последнего, дискретны, эпизоды же, в основном, континуальны. Оговорка "в основном" касается первого эпизода (ц. 14), который открывает токстные мотивы, разделенные паузами. Четыре проведения рефрена эволюционируют от наибольшей дискретности к наименьшей и, наконец, к полной континуальности. В первом проведении рефрена содержатся три предложения (34—55—89 длительностей). В третьем проведении рефрена появляются еще более протяженные континуальные поля — 152, 144 длительности. Наконец, четвертое, кодовое проведение рефрена целиком континуально (упомянутые 1008 длительностей). Общий процесс развертывания формы "Quasi hocketus" завершается ритмофактурным "консонансом".

Движение идет от наиболее разреженной, малозвучной фактуры в начале пьесы к особенно плотной и многозвучной в конце. В первых тактах рефрена одnogолосная реплика фортепиано замирает на фоне чуть слышных флажолетов альты. В рефрене-коде, где заняты все три инструмента, плотное многоголосие альты и фагота соединяется с басовым "токатированием" фортепиано, порождающим густое облако обертонов.

Параллельно развертыванию сочинения по горизонтали (по времени) и по вертикали (в пространстве) нагнетается энергия звука от тихого дления флажолетного трезвучия (*dur* в паузах начального "гокета" до напряженно звучащих двойных нот и аккордов альты, *frullato* у фагота и тревожного пульсирования басов фортепиано.

Процесс нагнетания музыкальной энергии очерчивает главную линию драматургии пьесы. Несмотря на рациональные расчеты композитора, музыка "Quasi hocketus" весьма эмоциональна, слушатель невольно вовлекается в ее постепенно меняющееся звуковое пространство, демонстрирующее обратную логику развития — от разреженности к неразрешаемой напряженности.

Как любое произведение Губайдулиной, "Quasi hocketus" примечателен находками в сфере выразительности звука. Особенно привлекает внимание трактовка фортепиано. Губайдулину заинтересовала "вертикаль", содержащая тончайшие обертоновые эффекты. В самом начале пьесы (см. прим.49) композитор соединяет высочайшие обертоны фортепиано с обертонами альты. В предкодовой сольной Каденции фортепиано (ц. 61) она замечательно точно рассчитывает

загадочный эффект "возгорания" обертонов на фоне беззвучно нажатого огромного кластера (половина клавиатуры фортепиано) и аккордов-ударов в басу.

Пьеса "Quasi hocketus" в который раз возвращает нас к проблеме соотношения рационального и спонтанного в сочинениях композитора. Губайдулина, размышляя над процессом своего творчества, полагает, что, если существует предварительно принятый "сюжет", произведение получится лучше. В облюбованных ею пропорциях чисел Фибоначчи она отчетливо видит горизонтальное пространство своего произведения, для нее соотношение временных отрезков, элементов "ритма формы" предстает как своего рода гармония. "Числа звучат и облекаются в музыку", — говорит композитор. После предварительного расчета конструкций музыкальный поток раскрепощается эмоционально.

С математическими исчислениями профессиональная музыка Европы была тесно связана на протяжении многих столетий. Проблему их взаимодействия постоянно обсуждали и математики, и представители творческих профессий. Так, в начале XX века Валерий Брюсов писал: "... древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии". А великий физик Альберт Эйнштейн полагал, что "настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса".

### *Второй струнный квартет*

Второй струнный квартет (1987) — одночастное сочинение. Написан по заказу Фестиваля камерной музыки в городе Кухмо (Финляндия). Посвящен Струнному квартету имени Сибелиуса, ставшему его первым исполнителем. От времени создания Первого квартета (1971) Второй квартет отделяет 16 лет. Во всех своих квартетах, включая Третий (сочинен сразу вслед за Вторым), Губайдулина стремилась не оказаться под влиянием классико-романтических традиций. Тем самым ей удалось избежать состязания с Гайдном, Моцартом, Бетховеном, Чайковским, Бородиным, Шостаковичем и другими великими авторами квартетов.



Второй квартет — редкий для Губайдулиной пример воплощения одной из главных тем творчества не в крупной, а в сравнительно краткой композиции (длится 10 минут). В творческой лаборатории композитора особенно важные музыкальные мысли обычно реализуются в разных произведениях, сочиняемых одно за другим, но в каком-то одном из них они концентрируются. Например, идея ритма на основе числовой "пирамиды" Фибоначчи — в пьесе "В начале был ритм", идея паузирования как исходного композиционного приема — в "Quasi hocketus". Во Втором квартете главная идея контраст вибрато и флажолетов, взятых на одной и той же точке струны, — символизирует здешний и нездешний миры. Она же была весьма существенна для сонаты "Радуйся" (вторая редакция, 1988 год).

Второй квартет — это композиция преобразования звука от "здесь" к "там". Символика двоемирия может быть определена также через контраст двух сходных по звучанию, но различных по смыслу слов: *existentia* (существование) и *essentia* (сущность). Первое отражает мир реального бытия, второе — мир трансцендентный.

В этом произведении продолжают поиски композитора в сфере числовых пропорций Фибоначчи, ритмики вне метра и темпа, дискретной и континуальной фактуры. Символика противопоставлений обусловила функциональную контрастность формы, ее "бинарные оппозиции". Второй квартет состоит из двух разделов, в первом из которых ритмика дана вне метра и темпа; музыка организуется при помощи пропорций чисел Фибоначчи, постепенного уплотнения фактуры и напряжения экспрессии. Второй раздел (с. 21) написан в определенном метре и темпе, следует аккордовой и линейно-мелодической логике формообразования.

Особенность Второго квартета состоит в том, что исходная и заключительная его сферы — это мир флажолетов, пребывание "там", парение в области "сущности", а не "существования". И оттуда, как лучи на землю, падают звукоточки земной экспрессии (вибрато), образуя звуковой контакт двух противоположных миров. Освоение трансцендентного мира во Втором квартете, более полное, чем в предшествовавших сочинениях, потребовало от композитора введения особенно широкими и утонченными звуковыми красками. Достаточно сказать, что весь первый раздел (до с. 21) — это, как сказал бы

Альбан Берг, "инвенция с одним звуком" *g*. Приводим начальное построение Квартета (прим. 50).

От прикасания к звуку *g* в партиях всех инструментов вспыхивают словно искры звучностей вибрато и флажолетов — "горизонтальных" и "вертикальных". Это — реальная "Klangfarbenmelodie", о которой лишь только заявил, но не воплотил в своем творчестве Арнольд Шёнберг. В дальнейшем к остинатному звуку *g* добавляются разрозненные быстрые мелодические фразы, начинающиеся с того же звука. Фактура насыщается этими фразами, звучание охватывает широчайший диапазон и происходит наращивание динамики до *forte* и звуковой экспрессии до трелей.

Второй раздел (ц. 21—27) построен, если продолжить аналогию с Бергом, как "инвенция с одним аккордом", разбросанным в широком диапазоне и представляющим собой созвучие квинт *d-a-e-h-fis-cis* с добавленными тонами. В противовес первому разделу, расширяющемуся от одного звука *d* в обе стороны диапазона, второй раздел Квартета начинается сразу с широкого диапазона. Этот раздел обнаруживает свойства финального, заключительного построения. От ц. 30 начинается медленное восхождение верхних голосов по звукам гаммы, непосредственно переходящее во флажолетный регистр. Этот излюбленный формообразующий прием Губайдулиной в данном случае связывает единым мелодическим движением два символически противопоставленных мира.

Заключительный широкий аккорд охватывает все звуковое и воплощенное в нем символическое пространство Квартета в одновременности. Но аккорд этот — диссонирующий: контрастные миры Второго квартета соединяются в конце в острой неразрешимой дисгармонии.

### *Третий струнный квартет*

Это одночастное сочинение (1987) написано по заказу ВВС и впервые исполнено в Эдинбурге Квартетом Ардитти. Исполнительская судьба произведения тесно переплетена и с американским Муир-Квартетом — постоянным его пропагандистом в США со времени музыкального фестиваля "Sound Celebration" в Луисвилле.

В Третьем квартете счастливо соединилось несколько излюбленных идей Губайдулиной 80-х годов: символизация отдельных способов исполнения (в связи с чем шло дальней-

шее развитие "параметра экспрессии"), организация ритмики и пропорциях чисел Фибоначчи, логика "бинарных оппозиций" в драматургии, неопределенность вывода в концепции. Органичность синтеза всех этих идей позволила пятнадцатиминутному Третьему квартету стать одним из самых совершенных сочинений композитора.

Ко времени написания Третьего квартета автору было достаточно держать под контролем хотя бы одно средство выразительности — ритм или способы звукоизвлечения, а в остальном довериться спонтанному процессу творчества. В Третьем квартете композитор преднамеренно организует способы звукоизвлечения. Поэтому в высшей степени важными стали все детали: берется ли звук путем прикосновения пальцев к струне (*senza arco, con le dita*) или с помощью щипка (*pizzicato*), бьется ли струна о гриф при исполнении *pizzicato*, участвует ли при игре *pizzicato* также левая рука или звук извлекается на открытых струнах только одной правой рукой и т. д. По мнению Губайдулиной, все внимание должно быть направлено на переживание взаимоотношений между исполнителем и отдельными частями инструмента — струной, грифом, смычком, древком смычка.

Генеральный контраст произведения воплощен в двух разных способах звукоизвлечения — пальцами и смычком. Как считает Губайдулина, "обычный для струнных банальный переход от *pizzicato* к *arco* образует двухчастную композицию, где граница перехода трактуется как центральное, главнейшее событие. Для меня, как автора, здесь существует громадное различие между состоянием непосредственного прикосновения пальцев к струне и звукоизвлечением с помощью смычка. Возникает некий инструментальный театр, где воображаемыми "персонажами" становятся отдельные части инструментария и интуитивная частичка моего "я", концентрирующаяся в кончиках пальцев исполнителей"<sup>1</sup>.

Непрерывно обогащая "параметр экспрессии", к концу 80-х годов Губайдулина пользуется уже целыми "гаммами", шкалами экспрессивных элементов, глубоко проникающих в сознание и подсознание слушателей. "Гамма" видов *pizzicato* в первом разделе Квартета включает: *pizzicato* в соединении с флажолетом, *pizzicato vibrato*, *pizzicato molto vibrato*,

---

<sup>1</sup> Из беседы Софии Губайдулиной с автором данных строк в октябре 1987 года.

pizzicato glissando, pizzicato tremolo, con le dita trilli glissandi, pizzicato a la Bartók.

Контраст *pizzicato* и *arco* трактуется в Третьем квартете ярко функционально. Звук *pizzicato* — отрывистый, расчлененный микроцезурами — выполняет функцию экспрессивного диссонанса, а звук *arco* в соединении с *legato* — плавный, непрерывный — функцию экспрессивного консонанса. Отсюда сопоставление двух основных разделов — антиномия двух крупных блоков "диссонанса" и "консонанса", отвечающих основным этапам драматургии.

Первый крупный раздел Квартета состоит из двух подразделов, контрастных с точки зрения организации музыкального времени: первый (до ц. 19) идет вне метра, второй, до взятия смычков в ц. 43, обладает тактовым размером и темпом. Первый подраздел открывается самой простой и разреженной звучностью — *pizzicato* флажолетов по квинтам (прим. 51).

Второй подраздел — важная для драматургии Квартета область нагнетания экспрессии перед моментом перелома. Губайдулина четко организует процесс нагнетания, снова прибегая к пропорциям Фибоначчи. Подраздел от ц. 19 до ц. 43 построен из фрагментов, плотно пригнанных друг к другу, в них происходит либо динамическое нагнетание (Н) от *piano* к *forte* (отрезки по 21, 13, 8 тактов), либо дление местных кульминаций (К) на *forte* или *fortissimo* (2, 3, 5 тактов). Общая структура подраздела такова:

Н—К	Н—К	Н—К	Н—К	Н—К	Н—К	Н	Н
					Н—К		
21	3	13	2	13	5	8	3
8	3	8	5	13	5	2	21
							13

Существен также процесс смены интервалики: вместо широких консонирующих квинт — тесно сжатые напряженные секунды. Наконец, голоса *pizzicato* сплетаются в экспрессивный клубок, становящийся единым сонорным голосом. В этот накаленный момент наступает главное драматургическое и символическое событие Третьего квартета — музыканты берут в руки смычки. Но смычками они первоначально играют все те же секундовые "биения" (прим. 52).

Так, почти неразличимо, происходит переход от "рукотворного" блока музыки к "нерукотворному".

Генеральную кульминацию Квартета составляет следующий эпизод (ц. 48), в котором применены скачки с глissан-

до, — словно молнии полосуют пространство во всех направлениях.

От ц. 49 проходит небольшой аккордовый хоральный эпизод, следует напоминание начальных квинт *pizzicato*, звучит истаивающее *tremolo col legno* вдоль струн, затем пауза, и лишь после нее наступает длительный раздел *arco*, в котором царит "нерукотворная" кантиленная мелодика. Певучая линия движется широкими ходами, сопровождается волнами живого дыхания *crescendo — diminuendo*. Ее характера не разрушает чисто символический момент, наступающий в ц. 53. В квартетной фактуре появляются звуки, образующие монограммы так называемой "московской троицы" композиторов: *g-es — Gubaidulina Sofia, e-d — Edison Denissov, es-c-h-a — Schnittke Alfred*.

Певучая мелодия *arco legato*, начавшись в низком регистре Квартета, проходит огромный путь восхождения через весь диапазон инструментов ансамбля, образуя непринужденную полифонию голосов. В конце I скрипка воспаряет к своему наивысшему регистру, верхние три голоса складываются в легкое сонорное "облако" — наступает "преображение" материала.

Казалось бы, в композиции произведения должен полностью осуществиться путь сквозного развития без заметного возвращения к пройденным ступеням. Тем не менее в последних тактах партитуры, одновременно с заоблачными парениями трех верхних голосов, у виолончели напоминаются начальные квинты скрипки, заключающие все произведение в красивую эстетическую рамку.

За такими композиционными явлениями, как репризность или сквозное развитие, замкнутость или разомкнутость, в музыке стоят определенные философские идеи. Смысл репризы — в утверждении, смысл безрепризности — в текучести и невозможности утверждения. Философия утверждения, веры в Разум была присуща, как известно, эпохе европейского Просвещения. Тогда в музыке, в частности у венских классиков, появилось невиданное количество репризных форм: "Остановись, мгновенье, ты прекрасно" (Гёте). В музыкальном романтизме XIX века резко возобладал процесс, сквозное развитие, умалившее роль реприз: "...сущее можно представить только через изменчивое" (Номинис). Тенденция эта перешла в XX век, значительно при этом усилившись. В музыке сквозные формы стали типизиро-

ванными. И стиль Софии Губайдулиной в этом отношении вполне характерен: длинные цепи разделов, то замкнутых, то не замкнутых репризностью, наполняют ее композиции. Пример Третьего квартета чрезвычайно показателен. Хотя и конце сочинения есть репризное напоминание чисто эстетического порядка, смысловое развитие, приводящее в последнем разделе к "преображению", уходит бесконечно далеко от начала. Если вспомнить еще и Второй квартет, также состоящий из двух различных разделов, завершающийся неразрешенным ожиданием, будет понятно, что композитор демонстрирует процесс, ход, движение, а не конечную цель, не итог. Сама София Губайдулина рассуждает об этом так (в беседе с автором этих строк в 1988 году): "Если посмотреть на наш век — видна текучесть в музыкальном мышлении, которая сопротивляется однозначному формулированию. И стоит сравнить это, скажем, с временами Бетховена, как сразу бросится в глаза то, что там была воля к формулированности, уверенность в своей правоте, способность утверждать — "es muss sein". В XX веке нет утверждения, человек не убежден, что если он скажет: "так должно быть", — то будет прав. Наше время есть процесс, надо пройти целый путь, чтобы прийти к истине. Наше движение — это возможность искупить грех стояния на месте".

### *Струнное трио*

Струнное трио в трех частях (1988) возникло в результате заказа из Франции, где и состоялась премьера произведения. Первыми исполнителями были музыканты из Московского квартета — Евгения Алиханова (скрипка), Татьяна Кохановская (альт) и Ольга Огранович (виолончель). Московский квартет, руководимый Евгенией Алихановой (в его состав входит также Валентина Алыкова, вторая скрипка), — один из лучших современных квартетных коллективов (сейчас работает в США). Наиболее выдающиеся их исполнения связаны с музыкой XX века — квартетными пьесами Антона Веберна, квартетами Альфреда Шнитке, "Фрагментами тишины" Луиджи Ноно и др.

Струнное трио продолжило многие начинания других произведений Губайдулиной 80-х годов. От Второго квартета идет начальная "инвенция с одним звуком" или реальная "Klangfarbenmelodie" со всей "химией" тончайших превращений экспрессии одного звука. От "Descensio" — символиче-

ское нисхождение голосов, от "Радуйся" — тип молитвенно-речитативной мелодии, от "Quasi hocketus" — прием звучания фоновых флажолетов в паузах основных голосов. Из "Радуйся" и Второго квартета заимствована идея двоемирия небесного и земного. Кроме того, в Струнном трио появился еще один, весьма новый для композитора элемент — ритм танца. Возможно, это была дань Франции, где считали, что "ритм — это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить" (Франсуа Куперен).

Три части Струнного трио, как всегда у Губайдулиной, объединены скрытым музыкальным "сюжетом", придающим целостность замыслу и поясняющим символический смысл отдельных музыкальных "жестов". I часть представляет собой некое "предварительное действие", на протяжении которого из одной точки, насыщенной интенсивным внутренним движением, разрастается вся "вселенная" диапазона струнных. Подобное строение имел первый раздел Второго квартета Губайдулиной, однако в Трио картина усложнена введением контрастного элемента — танцевального ритма. Благодаря яркой тематической дифференциации I часть цикла можно представить в виде сонатной формы, где "главная партия" — вариации на экспрессию одного звука (или остинатного двузвучия), а "побочная" — остинатность и вариантность одного ритма. Структура такой "сонаты" очень лаконична: "главная" и "побочная" как экспозиция (до ц. 10), затем "главная" и "побочная" как разработка (от ц. 10 до конца). "Главная партия" в экспозиции представляет собой "Klangfarbenmelodie" на звуке *h*, полную всевозможных движений экспрессии — *staccato ordinario*, *ricochet col legno*, *molto vibrato sul tasto glissando*; динамических нюансов — *piano*, *fortissimo*, *crescendo* и т. д.

"Побочная партия" с ее асимметричной танцевальной формулой в контексте этой музыки кажется неким серафическим танцем — "небесным танцем движущегося космоса", как говорили в XVI веке (прим. 53).

Проведение "главной партии" в разработке (от ц. 10) основывается не на одном тоне, а на остром тритоне, воспринявшем свою терпкость от предыдущего танцевального раздела хореи. Теперь уже это двузвучие наполняется экспрессией смен звукоизвлечения — тех, что были в начале формы. "Побочная партия" в разработке (от ц. 13) возобновляет свой мистериальный танец, который в свободных вариациях раз-

растается во всем звуковом космосе струнных инструментов до кульминации в конце I части. При этом промежутки между ритмическими мотивами заполняются напряженно вибрирующими трелями, и весь растущий звуковой поток организуется длительными поступенными ходами крайних голосов, зеркально расходящихся вверх и вниз. Между тем, казалось бы, "стихийная" музыкальная вселенная этой части движется в ритмах пропорций Фибоначчи (мотивы по 1, 3, 3, 5, 8 звуков), которые присущи всей природе — от микро- до макроявлений.

II часть в новом варианте рисует ту двумерность земного и небесного, которая воплощалась в "Радуйся" и Втором квартете. Противостоящие сферы — это "рукотворная" музыка *pizzicato sempre molto vibrato*, как бы впитывающая в себя биотоки человека, и бесплотные тишайшие флажолеты, возникающие словно дыхание Святого Духа. На фоне чередования разбросанных, однотипных мотивов *pizzicato* музыка "небесного дыхания" флажолетов складывается в линию развития, определяющую формообразование II части. Подобно логике "Quasi hocketus", мотивы флажолетов в этой части Трио сначала разделяются промежутками (фразами *pizzicato* и паузами), а затем становятся континуальными (21 такт непрерывного дления у альты от ц. 10). В конце II части наступает переломный момент в "сюжетном" развитии Трио: в партии альты как бы передается сошествие Святого Духа (8 звуков движутся из верхнего регистра в нижний — ц. 15, т. 2). Это позволяет вспомнить идею губайдулинского "Descensio".

III часть Трио составляет последнюю фразу "сюжета". Главная ее тема — речитирующая, словно неустанная проповедническая речь. По общему облику она близка теме скрипки из финала "Внемли себе" сонаты "Радуйся". Примечательно применение декламационного исполнительского приема *al tasto* (вырабатывался еще в Десяти этюдах для виолончели соло). Приводим главную тему финала Трио (прим. 54).

Форма этого проповеднического финала не случайна и творчестве композитора, хотя пока представлена в единственном числе. Она состоит из 5 инструментальных строф, имеющих идентичную структуру. Состав строфы: речитирующая "проповедь", сонорная интермедия и полифонический "комментарий" (ответная речитация всего ансамбля). Каждая из 5 строф открывается своим инструментальным тембром:



1-я строфа (т. 1) — голосом альты, 2-я (ц. 13) — скрипки, 3-я виолончели, 4-я — "соборным" звучанием всех трех голосов, а последняя, 5-я, — звучанием скрипки в высоком регистре, где тема повторяется остинатно, словно голос, который остался "с вами во все дни до скончания века".

Закругление формы Струнного трио происходит путем напоминания не начальной точки развития, а главного "сюжетного" момента конца II части — нисходящей мелодии альты. В партии виолончели (ц. 50) воспроизводится симфоническое "сошествие Духа" — нисхождение 8 звуков с добавлением 9-го, конечного *C*. Этот момент не становится успокоением, разрешением, ответом. Резко диссонировав с *C* виолончели, нарастает от *piano* до *fortissimo* звук *des* у альты, завершающийся "pizzicato Бартока" с тяжелыми ударами струны о гриф. Как говорит в таких случаях Губайдулина, "опять вопрос, и все должно начаться сначала".

Как мы отмечали, музыка уже давно стала звучащей философией, мировоззрением, мироощущением человека. На примере одного из тысяч ныне создающихся сочинений, каким является Струнное трио западно-восточного композитора Софии Губайдулиной, можно наблюдать соединение в одном сознании полярных крайностей эпохи и человеческой истории. В ауре мышления данного композитора эти полюсы могут быть поняты как противостояние Мейстера Экхарта с его вечным и очищенным от всего небом, над которым не властно ни время, ни пространство, и Серена Кьеркегора с его вечной подругой — печалью и верным другом — сомнением. Здесь видно, как у современного человека, чутко слышащего и мир реальный, и мир трансцендентный, легкое дыхание небесного духа и тяжелое дыхание земного смертного, даже самая большая вера не может не дополняться экзистенциальным недоверием к миру, характерным для XX века. Но *или* "да", *или* "нет" — это великая антиномия философии. А *и* "да", *и* "нет" в одно и то же время — великая антиномия философского искусства.

### 3. Вокальная музыка:

#### "В недвижной точке вращающегося мира"

80-е годы в творчестве Софии Губайдулиной выделяются повышенным вниманием к экспрессии человеческого голоса. Вокальная музыка композитора предстает в этот период в большом разнообразии жанров и тем: произведений на стихи

крупнейших поэтов, на духовные тексты; попури, музыки для кино. На стихи поэтов-классиков XX века Губайдулина написала два посвящения — "Посвящение Марине Цветаевой" для хора а саррелла (в пяти частях) и "Посвящение Т.С.Элиоту" для сопрано и октета инструментов (в семи частях). Стихи ныне здравствующего немецкого поэта Франциско Танцера легли в основу одного из центральных ее сочинений — "Perception" для сопрано, баритона и семи струнных инструментов (в 13 частях). "Аллилуия" для хора, оркестра, органа и солиста-дисканта (в 7 частях) явилась наиболее крупным произведением на духовную тематику. За год до него по заказу священника из Локенхауза Йозефа Геровича был написан небольшой хор (с органом) "Ликуйте пред Господом" (1989). По случаю возникла "Обработка вальса Штрауса" (1987), когда для завершения программы концерта в Кёльне потребовалось срочно сочинить номер для певицы и октета инструментов. С известной исполнительницей цыганских песен, русских романсов, импровизационного "свободного джаза" Валентиной Пономарёвой связаны "Шепталки" из музыки к кинофильму "Кошка, которая гуляла сама по себе" по Киплингу, а также музыка к мультфильму "Балаган" по Гарсия Лорке.

### *"Perception"*

"Perception" ("Восприятие") для сопрано, баритона, семи струнных инструментов и магнитофонной ленты (1983) — крупное произведение в 13 частях на тексты Франциско Танцера. Все части произведения объединены в два раздела и имеют названия. Раздел I: №1 Взгляд; №2 Мы; №3 Pizzicato-I; №4 Декабрь; №5 Pizzicato-II; №6 Встреча; №7 У моря. Раздел II: №8 Col legno-I; №9 Я; №10 Я и Ты; №11 Col legno-II; №12 Смерть Монти; №13 Голоса.

Композитор использовала стихи Танцера из сборника "Голоса": для № 1, 2, 4, 7, 12, 13 — одноименные (для №13 — еще и строки "С рожденья жизнь"), для №9 — стихотворение "В сущности, все мы поэты" с введением также словесных реплик-откликов автора музыки. В №7 композитор добавила к стихотворному тексту строки из псалмов Давида. В №10 словесный текст полностью принадлежит Губайдулиной. Первое исполнение "Perception" состоялось в 1986 году на Фестивале камерной музыки в Локенхаузе под управлени-

ем Денниса Рассела Дэвиса с участием Ютты Гайстер (сопрано), Чарлза Нэйлора (баритон).

"Perception" явилось результатом такого сотворчества композитора и поэта, какое у Софии Губайдулиной сложилось с излюбленными исполнителями, вошедшими в ее творческую жизнь, — с Тонха, Кремером, Пекарским, Липсом. Первоначально Франциско Танцеру предложили записать его стихи на две стороны пластинки. Однако ему захотелось, чтобы они были не просто озвучены чтецом, а сопровождались музыкальным откликом — возник бы диалог поэзии и музыки. Так завязалась долгая квазипереписка: поэт присылал композитору свои стихи, а композитор отзывалась на них сочинением частей нового произведения.

С художественными идеями "Perception" так или иначе связаны концепция творчества Николая Бердяева, психологическая теория Карла Юнга, проповеднические сентенции Мейстера Экхарта, положения некоторых древневосточных учений, философские тезисы труда "Я и Ты" Мартина Бубера, отдельные соображения Отто Вейнингера из книги "Пол и характер" и др.

Центральной проблемой в "Perception" стало соотношение "Я" и "Ты", взятое в философском, религиозном и психологическом аспектах. С упомянутым трудом Бубера данное сочинение сближает мысль о соотношении личного человеческого "Я", на котором сосредоточены все его духовные силы, с некоей высшей субстанцией, ипостасью, олицетворяющей "Ты". Однако для Губайдулиной важна при этом сосредоточенность всех духовных сил на наполнении "Я".

Своеобразные соображения о ментальности мужчины и женщины возникли у Губайдулиной в связи с книгой Вейнингера. В мышлении мужчины композитор выделяет аспект "горизонтальный" (логически развернутый), в мышлении женщины — "вертикальный" (нерасчлененный). У первого — преимущество большей ясности, объективности, у второго — цельности, субъективности, неразрывной связи человека с его корнями. Искусство имеет дело и с тем, и с другим, постоянно переводя один аспект времени в другой. Например, в "Страстях" Баха: время рассказчика — горизонталь, время прии — вертикаль. И эта вертикаль есть лирика, чувство, в котором так естественно пребывать женщине. В текстах "Perception" идет диалог Мужчины и Женщины о Творце,

Творении, Творчестве, Твари в связи с некоторыми идеями философии Бердяева.

Обращение Губайдулиной в "Perception" к человеческим голосам принесло новую волну творческих находок. На примере этой партитуры видно, что композитор так же радикально расширила шкалу вокальной экспрессии, как она это делала в области струнных инструментов, духовых, ударных, баяна. "Гамма" видов голосовой экспрессии составила здесь целый ряд ступеней, обозначенных специальными знаками в нотах: пение с призвуком дыхания; чистое пение; речь с призвуком дыхания; чистая речь; шепот; Sprechstimme; интонированная речь.

Тринадцатичастная композиция "Perception" включает наряду с вокальными также и чисто инструментальные части, обозначенные, как "Pizzicato-I", "Pizzicato-II" (№3, 5), "Col legno-I", "Col legno-II" (№8, 11, причем в №11 добавляется шепот на магнитофонной ленте). Все номера сочинения, как уже было сказано, объединяются в два крупных раздела: I — №1—7 и II — №8—13. №7 "У моря" является финалом раздела I. В разделе II №12 "Смерть Монти" представляет собой наиболее развитую и кульминационную часть всего произведения, являющуюся, кроме того, и репризой цикла. Заключительная часть №13 "Голоса" имеет функцию коды, послесловия и репризного обрамления цикла; в ней повторяются слова "Голоса, везде и всюду голоса" из №1.

Длительное, многочастное и вместе с тем прозрачное по фактуре "Perception" отличается замечательным композиционным единством. Примечательно, что законы музыкальной организации распространяются и на словесный текст. Слова, связанные с определенными тембрами, выступают в функции и кратких мотивов, и развернутых тем. Так, важнейшим скрепляющим лейтмотивом является слово "Голоса" в партии сопрано. Оно присутствует в экспозиционном №1 и в двух финалах — №7 и 13. Значение развернутых тем имеют длительные чтения баритона в №1, 2, 9, 12, 13.

Тематический смысл придан и определенным видам инструментальной тембровой артикуляции. Особенно выделены приемы col legno и pizzicato струнных. Звучание col legno в №1 появляется как краткий мотив, а затем разрастается в целые части цикла — №8 и 11 ("Col legno-I", "Col legno-II"). Pizzicato в тематической роли присутствует в №3 и 5 ("Pizzicato-I", "Pizzicato-II").

Применены и традиционные способы объединения формы — мелодическая лейттема и звуковысотные центры. В качестве мелодической лейттемы выступает оборот, включающий последование секунд и сексты. Он присутствует практически в каждой части с какими-либо изменениями, в которых приобретает особо четкие очертания. Например, в начале №10 — *b-a-as-f-as*. Звуковысотными центрами выступают *c* и *b*. Причем в №1 звук *e* доминирует, *b* — встречается редко, а в финальном №13 тритон *e-b* составляет диссонирующее созвучие, символизирующее неразрешимость смыслового конфликта произведения.

Стройна в тринадцатичастном цикле система реприз. Как уже было сказано, цикл имеет обрамление в виде репризной арки от первой к последней части. В №13 отражается также тихая кульминация №10 на словах "Я и Ты". Первый раздел произведения включает повторяющиеся инструментальные интермедии — "Pizzicato-I" и "Pizzicato-II". Второй раздел — "Col legno-I" и "Col legno-II". Кроме того, Губайдулина пользуется формообразующим приемом, получившим распространение в музыке 60—80-х годов, — "симультанной репризой" (термин Татьяны Франтовой). В кульминационной для цикла части №12 композитор сделала двенадцать репризных вставок с нарастанием пластов по вертикали, в которых отражен и музыкальный материал всех предыдущих частей, всего сорокапятиминутного произведения.

№1 "Взгляд" начинается как бы прологом баритона (прим. 55). В нем целиком "прочитывается" стихотворение Танцера приемом *Sprechstimme* в соединении с пением, включается и мелодическая лейттема. После этого экспонируется инструментальный материал (с включением лейтмотива *col legno*) почти исключительно на одном звуке *e*, как это позднее будет делать автор во втором квартете и в Струнном трио. На звуке *e* произносится и лейтслово "Голоса" у сопрано. Звук *b* встречается лишь изредка, но это имеет существенное значение в последующем. В конце формы приемом чтения с призвуком дыхания сопрано произносит ответную словесную реплику, внесенную автором музыки: "Но этот свет превращается в звуки нашего молчания!"

№2 "Мы" — в основном инструментальная часть с добавлением чтения баритоном стихов в коде. Форма — строфическая, базируется на многократном чередовании соло и ответов ансамбля. Партии всех голосов основаны на мелодиче-

ской лейттеме (секунды и сексты). В звуковысотном отношении часть охватывает движение от начального *e* к кульминационному *b* (ц. 21) и к *e* в конце.

№3 "Pizzicato-I" — первая чисто инструментальная интермедия цикла, вносящая новую и совершенно однородную краску. Часть основана на приеме *pizzicato vibrato*, которым, без обозначения метра и темпа, играется последовательность одних лишь минорных трезвучий арпеджато (прим. 56).

В "многоголосной мелодии" каждой партии преломляется мелодическая лейттема (сексты и секунды). В общем звуковом облике части, исполняемой *pizzicato*, улавливается отдаленная связь с традицией симфонического скерцо, восходящей к скерцо-пиццикато Четвертой симфонии Чайковского.

№4 "Декабрь" продолжает линию №2. Здесь солирует баритон, но это уже настоящее пение. Форма также строфична: инструментальный рефрен чередуется с вокальными строфами. Проведения рефрена (т. 1, ц. 2,5,9) опираются на звук *e*, но обыгрывают его по-новому — с включением трезвучия обертонов *A-dur* (как в репризе-коде "In sogno") в связи с диалогом о красоте. В конце, на фоне светлых бликов флажолетного мажора у всех семи струнных сопрано произносит ответную фразу Губайдулиной "Одушевление кристалла!".

№5 "Pizzicato-II" — вторая, более краткая интермедия, исполняемая *pizzicato secco*.

№6 "Встреча" с точки зрения музыкальных красок выделяется тем, что исполняется сопрано соло без сопровождения инструментов. В нежной мелодии сопрано можно ощутить чрезвычайную конструктивную сгущенность, особенно характерную для "Perception". Здесь нет ни одного оборота, который не был бы связан со всем звуковым целым сочинения. Преломлены и главная мелодическая тема (секунды, секста), и гаммообразный ход, и трезвучие (секстаккорд). При этом главный мотив части отличается новизной — представляет собой ход на тритон (он же встречается и в заключительной каденции). Тритон служит далеким провозвестником финала цикла (№13), в котором так и остается неразрешенным.

№7 "У моря" — наиболее развернутая и сложная часть I раздела цикла, местный финал произведения. В нее включены мотивы из других частей ("Голоса" у сопрано, *col legno* у струнных) и четыре очень контрастные собственные темы —

флажолетных созвучий у струнных, пения баритона, псалмодирования сопрано и широкого пения сопрано.

Сочетание контрастных текстов — лирических стихов Танцера и строк псалмов Давида (№27 "Услышь голос молений моих, когда я взываю к тебе..." и др.) — подхватывает традицию политекстовости мотетов эпохи средневековья и Возрождения.

Музыкальная форма построена по принципу нарастания тематической плотности вплоть до simultaneity пяти слоев перед кульминацией. В ее основе — снова строфичность (в партии баритона). Все строфы начинаются с одних и тех же слов "Я глажу твои волосы". Первая строфа (ц. 5) свободна от наслоения других тем (они окружают строфу). Вторая строфа (ц. 11) оплетается псалмодией сопрано. На третью строфу (ц. 18) постепенно наслаиваются псалмодия сопрано (с контрастным словесным текстом), тема флажолетов, мотивы "col legno" и "Голоса". В примере 57 (ц. 24) приведены четыре из названных пяти слоев (без слова-мотива "Голоса").

В кульминации партии струнных (от ц. 27), основанной на тремоло и глиссандо, стоят авторские ремарки "pervoso", "intenso". А в кульминации партии сопрано соло (в коде) мелодическая лейттема интонационно гипертрофирована: скачок на сексту преобразован в скачок на большую септиму через октаву (прим. 58).

II крупный раздел цикла "Perception" открывается интермедийной частью — №8 "Col legno-I", составленной из двух фактурных слоев: септета струнных, сидящего на эстраде и артикулирующего legato con sordino, и того же септета, записанного на пленку, играющего приемом col legno ricochet. Музыка №8 контрастна по отношению к предыдущей части, поскольку представляет собой "статический мажор" — трезвучие *Es-dur*, почти неподвижное в течение формы. При заданной гармонической статике мобильным элементом формы стал ритм. Здесь Губайдулина и применила пропорции чисел Фибоначчи в качестве основы конструкции. В микромасштабе — со следующей величиной мотивов в восьмых: ц. 11 — 2, 3, 5, 3, 2; 2, 3, 5, 3, 2; ц. 16 — 2, 3, 5, 8, 13. В макромасштабе — на протяжении всей части в тактах (в скобках указаны паузы): 3 (3), 5 (3), 8 (3), 13 (2), 21 (2), 34 (1), 55 (2).

№9 "Я" — медитативная медленная часть, одна из самых своеобразных в цикле. Написанная на стихотворение Танцера "По существу все мы поэты", она представляет собой апо-

логию поэтического начала в искусстве, данную сквозь приему мышления Мужчины и Женщины. В конкретной музыкальной композиции Губайдулина осуществляет одну из своих идей, сопоставляя "горизонтальный" аспект мышления Мужчины и "вертикальный" — Женщины. Но сопоставляет не контрастно, а путем постепенного перехода от одной координаты к другой. "Горизонтальное" мышление выражается в чтении баритоном всего стихотворения Танцера, строчки за строчкой, от заглавия до конца. Далее следует преобразование словесного материала, ведущее к "вертикальному" мышлению. Из стихотворения Танцера извлекаются все слова с корнем "dicht" — "Dichtung", "Dichter" и др., которые начинают все чаще повторяться. Последний этап формы — перевод слов в "вертикаль". С ц.18 Губайдулина строит вариации на слово по принципу логогрифа, знакомого ей со времени создания "Музыки для клавесина и ударных" (1972):

Dichtungen

Dichtung

dichten

dicht

dich

ich

По замыслу автора, это та символическая вертикаль, по которой человек возвращается к своим корням, к своему "ich" ("я").

Постепенная "вертикализация" наглядно проявляется в структуре музыкальной формы, которая развивается от разреженной фактуры к плотной. При этом от верхнего *e* к срединному *b* и от нижнего *e* к тому же *b*, навстречу друг другу, неуклонно движутся скрытые мелодические гаммы, словно две невидимые нити, пока не сплетутся в тугом клубке кульминационного "биения" полутона, который совпадает со словом "dicht" ("плотный") и раскрывает его символический смысл.

№10 "Я и Ты" — самая "вертикальная" по способу мышления часть "Perception". Это как бы исповедь композитора — музыкальная и словесная. На фоне струнных солирует только сопрано. Словесный ряд образован Губайдулиной не по законам грамматики языка, а по музыкальным законам — фонетических созвучий и эмоционально-смысловых волн. Первое слово берется из предыдущей части, а далее слова комбинируются по фонетическому подобию: ich, innig,



innerlich, inwendig, auswendig и т.п. Эмоционально-смысловые волны слов движутся от тревожного углубления в себя (ich, innig) к переживанию угрозы извне (Gift, Stich, Zach) и снова к начальному состоянию (реприза в ц. 10 — ich, innig), затем к выходу в чудесное (тихая кульминация перед ц. 14 — "Ich und Du") и, наконец, к серафическим радостям искусства (от слова "Ton" в ц. 16, где распевается мелизматическая мелодия). Тихая кульминация "Я и Ты" — словно миг восточного сатори, когда человеческое "я" сливается с небом.

№11 "Col legno-II" — интермеццо — дает необходимое отстранение перед самой развернутой и кульминационной частью №12 "Смерть Монти". В №11 в качестве подготовки шепотом проговариваются (на пленке) слова последующего рассказа о Монти. В конце следует словесная реплика — "Степень отравления от руки человека".

№12 "Смерть Монти" написана на развернутый текст баллады Танцера о смерти Монти — коне черной масти, который когда-то брал призы на скачках и был в большом почете, а ныне — предан, забит, мертв. В стихотворении — 11 строф по 13 строк, и каждая начинается словом "Монти". Особенно важны многократные повторения созвучных слов, таких, как alter, zehn, neun, nein; verraten, verschachtet, geschlachtet.

Музыка (основной слой) этой части совершенно однородна. У струнных звучит гетерофонно расщепленный кластер, движущийся только legato, без пауз. На его фоне дискретно проходят фразы баритона. В крупном плане рисунок формы данной части представляет собой огромную эмоциональную волну регистрового подъема у струнных с обрывом в конце. В партии баритона во время подъема в более высокий регистр слово "Монти" звучит все драматичнее.

В более детальном плане форма №12 представляет собой сложную конструкцию, выполняющую функцию репризы всего цикла. Конструктивную роль в организации и горизонтального, и вертикального аспектов формы играет число 12. Собственно говоря, музыка баллады о Монти оформлена в виде 12 эпизодов, каждый из которых начинается с какого-либо одного звука (чаще с унисона голосов) и затем расширяется в виде пучка голосов. "Рост" эпизодов напоминает выдыхание, так что образуется, по словам автора музыки, "сюит из дыханий". Унисоны во избежание остинатности, композитор берет поочередно на 12 разных звуках. На этих 12 уни-

сонных участках и располагаются репризы тем всех предыдущих частей, которые звучат на пленке в добавление к живому исполнению. Моменты репризных включений на унисонах таковы: 2 такта до ц. 7 — *e*, ц. 14 — *b*, ц. 19 — *a*, ц. 22 — *c*, ц. 24 — *des*, ц. 27 — *gis*, ц. 30 — *h*, ц. 33 — *d*, ц. 38 — *es*, ц. 45 — *fis*, ц. 50 — *g*, ц. 56 — *f*. Введение реприз подчинено принципу постепенного вертикального роста слоев в фактуре от двух (2 такта до ц.7) до двенадцати (ц.56); их продолжительность отвечает пропорциям чисел Фибоначчи — от трех тактов (2 такта до ц.7) до тринадцати тактов (ц.56). Таким путем в №12 осуществляется тотальная симультанная реприза всего цикла, а в ц.56 музыкальный тематизм всех частей произведения звучит в столь дорогой для автора-женщины в е р т и к а л ь н о й проекции.

№13 "Голоса" — послесловие, рассеивание, обрамление цикла, но в то же время — установление заключительного диссонанса. Стихотворение "Голоса" — одно из самых совершенных у Франциско Танцера, по нему назван весь поэтический сборник. Музыка части №13 репризно повторяет музыку части №1 вместе с короткими фразами сопрано: "Голоса, везде и всюду голоса". В последнем такте "Perception" появляется слово "verstummen" — "умолкло".

Вспомним, что София Губайдулина в концепциях своих сочинений избегает определенных ответов. В "Perception" Мужчина и Женщина не только не приходят к согласию, но словно перестают слышать друг друга. Обмен текстами и отдельными репликами, имевший место в предыдущих частях, заменяется их параллельным сосуществованием. В то время как сопрано интонирует стихотворение "Голоса, везде и всюду голоса... я и ты голоса жизни", баритон начинает читать иной, далекий по содержанию, текст из другого стихотворения Танцера, заканчивающийся словами "Между страданием и состраданием стоит крест". За три такта до конца сочинения слова "жизнь" и "смерть" сходятся в вертикали звучания. А в партиях струнных на протяжении всей части, не ослабевая, звучит в одновременности тритон *b-e*. И эта вертикаль тритона остается столь же загадочно неразрешимой, как вертикаль взаимоотрицающих слов.

В диалоге о Творчестве, идущем в "Perception", одна из поэтических строк Танцера гласит: "Сочинить самому свою собственную жизнь". Такая мысль созвучна размышлениям Губайдулиной о творческом начале, которым она находи

мощный резонанс у Бердяева: "Если бы было откровение свыше о творчестве, — пишет философ, — откровение, заключенное в священном писании, то не нужен и невозможен был бы свободный творческий подвиг человека. Не осталось бы места для откровения антропологического... В этом скрыта великая тайна о человеке"<sup>1</sup>. Уточним, что творчество, как всякая новизна, есть новая сущность, возникающая при пересечении субстанций, ранее бытовавших порознь. "Perception", прежде всего, — итог художественной амальгамы двух сложившихся индивидуальностей — поэта и композитора. Сотворчество двух личностей втягивает в орбиту семантики произведения дилеммы философского порядка — Я и Ты, ян и инь. Импульс квазипереписки вовлекает в музыкальное пространство интонированные стихи. А стихи приносят с собой целый поток смысловых амальгам: "звуки молчания", "зима в летние ночи", "внутри — вовне", "светлое — темное", "человек — зверь", "жизнь — смерть", "голоса — молчание". Так, пядь за пядью растет здесь древо творчества, древо новизны, внутренне органичное и вмещающее вместе с тем основные антитезы бытия: мужчина и женщина, человек и божество, жизнь и смерть. Творческая же одаренность, как подсказывает лексика русского языка, есть "искра божия".

### *"Посвящение Марине Цветаевой"*

"Посвящение Марине Цветаевой" — сюита в 5 частях для хора а саррелла на стихи Марины Цветаевой (1984). Части имеют следующие названия: №1 "Пало прениже волн", №2 "Конь", №3 "Все великолепье труб", №4 "Интерлюдия", №5 "Сад".

Софию Губайдулину иногда сравнивают с Мариной Цветаевой и Анной Ахматовой — крупнейшими русскими поэтессами XX века. Цветаеву и Губайдулину сближает сила и страстность, заключенные в их артистических натурах, а также неотступный интерес к "параметру экспрессии" в слове и музыке. Стихи Цветаевой богаты яркими фонетическими соизвучиями, аллитерациями, ассонансами, звучной ритмикой. () значимости сонорной и ритмической сторон музыки Губайдулиной мы говорили уже достаточно много. Композитор для своей пятичастной сюиты отобрала четыре стихотворе-

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Цит. изд. С. 330.

ния Цветаевой, а №4 — "Интерлюдия" — составила из отдельных строк №2 и №3. Стихотворения для №1 и №3 она взяла из цикла "Ученик". В тексте №2 ("Конь") несомненно продолжается тема о судьбе коня Монти из "Perception". Стихотворение "Сад", положенное в основу финала сюиты, — трагическое, наполненное глубочайшим чувством, содержит поразительные смысловые антиномии и не приносит их разрешения.

Цикл "Посвящения..." составлен по принципу контраста. Часть №1 — развернутая, молитвенного склада, №2 — пуантилистически-афористичная, №3 — медленная с широкими наплывами волн хоровой звучности, оттененных ритмически четким "скандированием" текста, №4 — гротескное скерцо, подхватывающее этот декламационный ритм, №5 — центр тяжести цикла. Эта финальная часть полна тех выразительных приемов хорового пения, которые можно считать музыкально-психологическим новаторством в произведении для хора.

"Посвящение Марине Цветаевой" было написано вслед за "Perception", в хоровой партитуре композитор указывает уже не семь, как в "Perception", а четырнадцать "ступеней" шкалы экспрессии. К тем, что были в предыдущем вокальном опусе, добавлены следующие: интонированная речь с призвуком дыхания, звуки дыхания — вдох и выдох, звук с приблизительной высотой, звук неопределенной высоты, глиссандированная речь, последовательное повышение высоты при нефиксированной звуковысотности. Эта детально разработанная система включает в ряд музыкальных элементов интонацию актерского чтения, то есть вторгается в область литературно-поэтического искусства.

В №1 "Пало прениже волн" тематизм представляет собой ту "музыку читаемой молитвы", которая сложилась в творчестве Губайдулиной, начиная с финала сонаты "Радуйся", и включает распевание псалмов Давида из "Perception". Композитор применяет здесь полифоническую мотетную технику — группы имитаций на каждую строку текста. Однако полифонические "блоки" ясно разграничены генеральными паузами и строго размерены во времени: 8, 13, 21, 21 четвертных. Композиция части №1 — рондообразная, поскольку на словах "Отче" и "Сыне" мотетное хоровое изложение троекратно сменяется вступлениями солистов, ритмика которых не подчиняется пропорциям числового ряда Фибоначчи.

Музыкальная ритмика №2 "Конь" соотносится с ритмом звучания стиха, построенного на коротких односложных словах: конь — хром, меч — ржав, кто — сей и т. д. Пуантилистическая фактура музыки составлена из терций (больших и малых), разбросанных по контрастным регистрам. В этой части больше пауз, чем звуков. Тем не менее эти звуки организованы Губайдулиной, сообразно "параметру экспрессии": основной текст дан staccato, каденционные завершения — legato (протянутые звуки).

Часть №3 "Все великолепье труб" открывается волнами многозвучных напластований от низких басов до высоких сопрано, использующих поочередно 12 тонов октавы и нарастающих по длительности в соответствии с числами Фибоначчи — блоками по 3, 5, 8 тактов, разделенными генеральными паузами. Но Губайдулина в данной части ничего не утверждает, никого не славит. Контраст с этой пышностью составляет противоположное прочтение "великолепия" — на фоне медленного барабнящего ритма повторений одного звука (ц. 6, 11). От этой темы начинается переход к скерцозно-гротесковой части №4.

№4 "Интерлюдия" вносит перелом в развитие смысловой линии произведения. Ее интонации полны сомнения, иронии, скепсиса и открывают путь финальным антиномиям "Посвящения Марине Цветаевой". В "Интерлюдии" Губайдулина развивает идею музыкально-эмоционального интонирования слов, как тот актер, который может произнести слово "да" сто раз по-разному.

На протяжении всей части №4 повторяются только два слова, заимствованные из предыдущей части, — "все великолепно" (с добавлением в контрапунктах нескольких стихотворных строк из №2 "Конь"). О характере музыкально-эмоциональных вариаций слов в партиях многоголосного хора говорят двенадцать авторских ремарок в партитуре: восхищенно, радостно, восторженно, восторженно до изнеможения, празднично, выкрик, легкомысленно, задумчиво, с большим достоинством и хорошо поставленным голосом, утвердительно, устрашающе утвердительно, утвердительно до остервенения. Последняя из названных ремарок дана в конце, при скандировании шестнадцатиголосным хором слов "всё , всё, всё, всё, всё великолепно!"

Финальная часть №5 "Сад" выдержана в ином музыкально-эмоциональном тоне. Трагический текст Цветаевой — это

моление, обращенное ни к кому, полное горьких сопоставлений: "За этот ад, за этот бред пошли мне сад на старость лет"; "Тот сад? А может быть тот свет? На старость лет моих пошли на отпущение души". Стихотворение Цветаевой так глубоко и совершенно, что требует внимания, прежде всего, к самому поэтическому тексту. Губайдулина дает возможность отчетливо прозвучать поэтическим строкам, проводя наиболее важные из них в партиях солистов на контрастном фоне хора. Благодаря *divisi* хор достигает весьма развитого многоголосия (до 36 голосов), изобилует впечатляющими вокальными приемами, требующими отдельного исследования. Особый эффект применен в конце части, перед словами "на отпущение души" — вдохи и выдохи хора (прим. 59).

"Дыхание" — одно из самых любимых слов Губайдулиной. Она часто употребляет его, когда говорит о своих сочинениях: "дыхание мехов баяна" ("Семь слов", "Et ex-specto"), "сьюита дыханий" ("Perception"), "дыхание Святого Духа" (о флажолетах струнных в "Семи словах") "в них можно дышать" (о пропорциях Фибоначчи), "дыхание цвета" ("Аллилуйя"). В "Посвящении Марине Цветаевой" дыхание хора стало собственно музыкальным приемом. Мотив дыхания присутствует и в строках Цветаевой, вошедших в данное произведение: "два — под одним плащом — ходят дыханья", "борется плащ, двойным вздохом приподнят". Углубление в такую интимно-человеческую подробность, как дыхание, и у Цветаевой, и у Губайдулиной — это лишь один полюс гигантской антитезы, где другой полюс составляют божественные и символические сущности — Отче, Сыне, сад, ад... Произведение искусства тем сильнее, чем более несовместимые крайности оно способно вместить. Цветаева и Губайдулина встретились здесь как "ich und ich".

### *"Посвящение Т.С.Элиоту"*

"Посвящение Т.С.Элиоту" для сопрано и инструментального октета (1987) — цикл из 7 частей на тексты Томаса Стернза Элиота из его "Четырех квартетов". Вокальный голос участвует в частях №3, 5, 7. Возникновение произведения связано с заказом из Кёльна: в одном из концертов в I отделении предполагалось исполнить Октет Шуберта, а для II отделения Губайдулиной предложили написать сочинение с тем же составом, к которому она добавила певицу.

В своем сорокаминутном "Посвящении..." Губайдулина снова обратилась к гениальной поэзии XX века. Композитор очень заинтересовала и личность, и стихи Элиота. Она стала мечтать о сочинении с участием четырех струнных квартетов и чтеца, что могло бы называться камерной мистерией. "Четыре квартета" Элиота (в 1948 году удостоены Нобелевской премии) поразили композитора сплетением воедино всех высших вопросов бытия человека (или лучше, по Бердяеву, "всечеловека", "большого человека"). Число 4 (4 пятичастных цикла стихов) обыгрывается у поэта и как 4 стихии (земля, воздух, вода, огонь), 4 времени года, 4 ипостаси Бога (Отец, Сын, Святой Дух, Дева), 4 времени (прошедшее, настоящее, будущее и "вневремя", то есть четвертое время, простирающееся "до" и "после"). "Вневремя" Элиота стало для Губайдулиной особенно завораживающим. О вечном, божественном времени, равном его отсутствию, учили еще философы Средневековья. Эпиграфом к "Четырем квартетам" послужили слова Гераклита: "Путь вверх и путь вниз один и тот же путь". В стихах Элиота цитируется название рондо Машо "В моем начале — мой конец", лейтмотивом проходит строка о "недвижной точке вращающегося мира".

Для Губайдулиной-композитора, всю жизнь погруженной в текущее время, которое является будто остановленным, и в свернутое произведение, что должно разворачиваться, мысль Элиота о "вневремени" предстала догадкой о сокровенной логике бытия. "Четыре квартета" — как бы четыре вариации на "вневремя". В "Квартете №1" — это "неподвижная точка вращающегося мира", в №2 — точка на движущейся окружности, в №3 — точка пересечения времени и "вневремени", точка пересечения креста, в №4 — иррациональная точка за пределами креста и круга, она вне существования, здесь и нигде, никогда и вовеки веков. Но именно в этой точке человек находит искупление и исцеление.

Хотя Губайдулина использовала лишь небольшие фрагменты крупного стихотворного произведения Элиота и только в трех частях из семи, в "Посвящении..." нашли отражение идеи всех четырех "Квартетов" и претворены они во всех семи частях цикла. Инструментальный же состав октета не является удвоенным квартетом, а соединяет классический квинтет струнных с трио духовых (кларнет, фагот, валторна). Напомним, что такой ансамбль был композитору задан.

Нити связей семичастного "Посвящения..." Губайдулиной с "Квартетами" Элиота таковы. Инструментальная I часть на-

веяна образами "Квартета №1" — сухого водоема, который когда-то был наполнен водой солнца, где цвел лотос, и который снова стал пуст. В намеренно статичной форме I части, несмотря на обозначенный быстрый темп, символизирована идея "недвижной точки". Тонкие, импрессионистические краски (короткие фразы-блики, флажолетный фон) переключаются с элиотовскими образами "звнящего воздуха", "птицы", "роз" и перекидывают воздушный мост к восточному изяществу губайдулинского "Сада радости и печали". Тема — одновременно застывшая и наделенная ритмическими импульсами (прим. 60).

II часть, также инструментальная, в определенной мере связана с рефренной строкой "Квартета №2" Элиота — "в моем начале мой конец". С ней ассоциируется типичная для музыки Губайдулиной форма с обрамлением — II часть начинается и заканчивается соло валторны, обыгрывающей в арпеджио натуральный (обертоновый) звукоряд; между соло располагаются многозвучные обертоновые аккорды кларнета и фагота. III часть, для певицы соло, основана на тексте четвертого фрагмента из "Квартета №2" Элиота — "Время и колокол хоронят день". IV часть, снова инструментальная, продолжает идею статической формы I части и по-своему отражает "относительность времени" — в алеаторической форме. V часть, для октета и певицы, включает фрагмент текста из "Квартета №2" Элиота — "Озноб вздымается от ног". VI часть, без участия голоса, по-новому воплощает идею статики, идущую от I и IV частей, — как погружение в один скорбный аффект. VII часть, для октета и певицы, отвечает образам "Квартета №4" Элиота. В этой части используется заключительная строка "Четырех квартетов" — "Сольются водоедино огонь и роза".

Семичастный цикл построен и по осевому принципу с "недвижной точкой" в серединной IV части, и по векторному принципу с устремленностью к финальной VII части. Алеаторическая IV часть, очень краткая по продолжительности, статична, так как ее музыкальный материал не развивается. Осевой IV части предшествуют три подготовительных экспонирующих этапа, после нее следуют три результирующих ответных этапа. I часть — экспозиция звучания струнного квартета. Вначале она связана со светлым обликом мира — солнечным светом, красочными бликами, а в конце, в символике динамически нарастающего ниспадания мелодиче-



ских голосов, рисует, наоборот, путь к трагедии. Экспозиция духового трио во II части сочинения имеет некоторые жанровые прототипы, благодаря имитации звучания натуральной валторны — зовов, кличей, раздающихся, однако, не на фоне темного ландшафта, а в отвлеченном пространстве и времени. В III части вокальный голос экспонируется в виде абсолютного одnogолосного соло. Диапазон партии женского голоса огромен, включает регистр как меццо, так и высокого сопрано. Кульминационный распев приходится на слова: "свет — свету в ответ и вот: тишина". После осевой IV части развитие цикла переходит в драматическую эмоциональную сферу. Большая V часть, впервые объединяющая весь октет с солирующим вокальным голосом, своим мерным и трагическим ритмом создает образ шествия на Голгофу.

VI часть — словно сцена Пьеты, музыка подобна баховской арии скорби. Финальная VII часть выполняет функцию репризы цикла, благодаря возвращению темы I части. Ее образ двойствен: это не радостный подъем и не смертоносный смерч, а иррациональное объединение того и другого, лежащее за пределами круга и креста, во вне времени. В "Квартете №4" Элиота есть строки: "Пыль, поднявшаяся столбом, выдает разрушенный дом... Так умирает воздух... Вода и огонь дадут завершение нами начатому разрушению... Так умрут вода и огонь...". Но композитор не включает их в текст финала. А когда там появляется строка "Греху быть должно", она сопровождается поступью трагических ритмов. И "разрешающее" финальное слово оказывается самым неразрешимым: "с о л ь ю т с я в о е д и н о о г о н ь и р о з а".

### *"Аллилуия"*

"Аллилуия" — сочинение для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов в семи частях (1990). Написано по заказу "Berliner Festwochen" и исполнено в одном из концертов Фестиваля 1990 года под управлением Саймона Раттла. В финале сочинения цитируется мелодия и словесный текст, заимствованные из древнерусского песнопения "Да исполнятся уста", завершающегося словом "аллилуия"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. — М., 1971. С. 173-174.

Монументальная "Аллилуия" увенчивает и плодотворнейшие 80-е годы, и поиски Губайдулиной в духовно-музыкальной сфере предшествующих лет. До 1989—1990-х годов композитор осуществляла замыслы духовного порядка исключительно в инструментальных жанрах. Начиная с "Ликуйте пред Господа" и "Аллилуии" в ее музыке стало звучать религиозное слово. Замысел "Аллилуии" связан с идеей света в двух значениях слова — светлой слышимой славильности и видимого глазом света (цвета). В этом вхождении музыки в зону цвета — принципиальная новизна данного сочинения и творчестве Губайдулиной.

"Аллилуия" в такой же степени исходит из идеи цвета, как симфония "Слышу... Умолкло..." — из идеи дирижерского жеста. Мысль о цвете появилась у автора во время концерта в Луисвилле (США), в котором состоялась премьера "Pro et contra" и прозвучал "Прометей" Скрябина в цветоцветовом оформлении. Тогда Губайдулина впервые в жизни решила проанализировать свой цветовой слух и обнаружила, что он чрезмерно детализирован: звук *c* в одной октаве имеет одну краску, в другой — иную, звучание флейты окрашено в один цвет, звучание тромбона — в другой. В итоге она отказалась от мелодического, звуковысотного принципа понимания цвета и приняла для себя иную концепцию — свет как ритма. Это был путь не во внешнее пространство музыки, а в глубинное, и он явился органичным продолжением ее поисков новых ритмоструктур.

Изучая специальную научную литературу, посвященную цвету, Губайдулина в механизме образования цвета нашла близкий себе символ. Чтобы возник какой-либо цвет радуги, белый луч, падая на поверхность, должен потерять часть своих составляющих. То есть, любой цвет — это результат жертвования собой белого цвета. Процент этих потерь, обязательных для появления каждого иного цвета, свой, и в итоге композитор составила следующую "гамму цветовых жертв", окруженную с двух сторон синтетическим белым цветом и отсутствующим в природе черным.

белый  
0:8

желтый  
1:7

оранжевый  
2:6

голубой  
3:5

зеленый—пурпурный  
4:4

красный  
5:3

синий  
6:2

фиолетовый  
7:1

черный  
8:0

Данная система чисел-цветов вместе с их жертвенной символикой кладется в основу музыкальной композиции семичастного цикла. На концерте, по замыслу автора, цвет должен включаться экономно, чтобы не мешать музыке, и главный свой эффект произвести в кульминации — в момент специального "соло цвета" в конце VI части.

Цветовая композиция соотнесена не только с музыкальной формой, но и с музыкальной драматургией. "Аллилуия" ассоциирована композитором с Евхаристией — идеей соборного жертвования Тела и Крови Христовых. В драматургии сочинения этот момент символически воплощен в цветовом решении кульминации и финала. К этапу генеральной кульминации в конце VI части исчерпывается развитие линий всех цветов солнечного спектра, остается зияющая чернота, на фоне которой белый луч исполняет ритмическую партию в длительностях "гаммы жертв". Финал, где впервые солист-дискант поет мелодию песнопения "Да исполнятся уста" целиком, окрашивается запредельным для радуги светло-лиловым цветом.

"Аллилуия" принадлежит к числу наиболее суровых и драматичных произведений Губайдулиной. Линия драматургического развития устремлена к VI части, в которой многократно повторено слово "верую". Однако мрачный трагизм этой части близок не императивному "Credo", а катастрофическому "Dies irae". Нити всего произведения ведут к финалу, где темы проводятся в статической целостности: полная мелодия "Да исполнятся уста" у дисканта, фрагментарно зву-

чавшая в I, III, V частях, тема гобоя из II части, тема "больших и малых терций" из III части и другие темообразования. Части II и IV выступают в функции интермедий (во II части хор не участвует, а в IV звучит лишь в самом конце).

В цветозвуковой композиции цикла используется также следующий принцип: цветовые пропорции предыдущей части становятся звуковыми пропорциями последующей. На пример, числовая символика оранжевого цвета I части (6:2) используется как пропорция звуковой продолжительности II части — 94 такта относятся к 31 такту, как 6:2.

I часть сразу же вводит в строгий и суровый строй произведения. Мотив "аллилуия", несмотря на его плавный рисунок, звучит у низких басов, дополняется терпкой гетерофонией струнных, металлическим тембром тромбонов. Однозвучные реплики тромбонов разбрасывают по музыкальному пространству I части одну из фраз цитированного древнерусского песнопения, которая в финале пройдет в партии дисканта. Противовесом басам, начинающим пение "из глубины" своего регистра, становится солирующий тенор, звучным, высоким тембром предвосхищающий финальное соло дисканта. Конструктивным элементом I части является оранжевый цвет с его цифровыми знаками 2:6 (6:2). Часть делится на два основных раздела в ц.13 именно в пропорции 6:2 (учитываются смены и тактового размера, и темпа). В ц. 13 оранжевый луч достигает кульминации в своей интенсивности и в этой зоне звучит высокий голос солирующего тенора на *fortissimo*. Во втором разделе эмоциональные краски меняются на противоположные. Плавные фразы на слово "аллилуия" у вокальных голосов постепенно переходят из высокого в самый низкий регистр, а в противовес им в партиях струнных *divisi* нагнетаются короткие судорожные импульсы дискретной фактуры.

Интермедийная чисто инструментальная II часть более прозрачна и однородна по материалу — включает струнные, орган в качестве фона, поочередно солирующие гобой и валторну. Движущей силой формы выступают струнные, подхватывающие короткие, дискретные импульсы I части. Орган тихими, континуальными двузвучиями заполняет все паузы струнных. Гобой, затем валторна играют тему из квинт и тритонов, которая будет звучать в финале цикла. Ритмика струнных подчинена неквадратному ряду чисел, но уже не пропорциям Фибоначчи, а иной рекуррентной шкале: 3, 2, 5,

7, 12, 19, затем сменяющейся числами другого ряда — 27, 17. Музыкальная форма II части построена как волна нарастания и спада этих величин (от 3, 2 к 19, 27, 17 и снова к 2, 3) с динамической кульминацией перед ц.20 — моментом смены ряда после числа 19. В композиции II части существенны три "дыхания" цвета: голубого (15 тактов: 9 тактам, то есть пропорция 5:3), желтого (21 такт: 3 тактам, то есть 7:1) и оранжевого (18 тактов: 6 тактам, то есть 6:2). Кульминация оранжевого цвета совпадает с главной кульминацией части (перед ц. 20) и членит форму на два неравных раздела. В конце II части вступает новый цвет — зеленый, который переходит в следующую часть.

III часть выделяется скорым темпом, а основную хорovou краску составляет в ней пение с придыханием. Тематически часть весьма насыщена. Она включает: новую начальную тему (опять на слове "аллилуия"), производную от сцепления квинт и тритонов в теме гобоя II части; одну из фраз мелодии-цитаты, разбросанную в виде отдельных пуантилистических звуков у трубы, тему из малых и больших терций, особенно заметную в центральной кульминации у хора (ц. 28), мелизматическую тему, звучащую сначала у солирующего тенора (ц. 14), потом у хора; драматическую дискретную тему струнных. Форма части — сквозная, безрепризная. В ней можно выделить три наиболее важных раздела.

1-й раздел (от т. 1 до ц. 14) содержит несколько вариантов проведения начальной темы, окруженных пуантилистической темой трубы и перемежаемых складывающейся темой больших и малых терций (ц. 12, 13).

2-й раздел начинается в ц. 14 мелизматической темой солирующего тенора, которая развивается в контрапункте с новыми вариантами начальной темы (от ц. 15), пуантилистической темой трубы (от ц. 16), темой больших и малых терций (ц. 17 и др.). Волна нарастания фактурного многоголосия приводит к центральной кульминации III части в ц. 28, где от вершины  $b^2$  следуют фразы темы больших и малых терций.

3-й раздел наиболее насыщен фактурно и приводит к динамичной заключительной кульминационной зоне. Мелизматическая тема, ранее проходившая у солирующего тенора, теперь свободно имитируется голосами хора (*divisi*), достигая сверхмногоголосия. Контрастным контрапунктом к многоголосию хора выступает дискретная тема струнных (ц. 36), знакомая по I и II частям. Ее фразы из 1, 2, 5, 3-х звуков, рас-

сеченные паузами, звучат повелительно и сурово, благодаря чему и весь хоровой пласт на слово "аллилуия" окрашивается в драматические тона. Конструктивная роль цвета важнее всего здесь — в моделировании центральной кульминации (ц. 28), когда делается попытка "творения белого цвета" путем синтеза зеленого, красного и синего цветов. В композиции реализуются следующие цифровые пропорции различных цветов. Зеленый (ц. 4), появляющийся еще в конце II части, прекращается перед "творением белого цвета" в ц. 28 и насчитывает 441 временную единицу (четвертные длительности). Деление этого отрезка посередине (на 221 единицу) приходится на окончание 1 раздела III части (перед ц. 14). Белый цвет в ц. 28 имеет внутреннюю структуру 0:8. Красный цвет (3:5) формирует пропорциональный ряд от ц. 29 до 1 т. перед ц. 39, фиолетовый (1:7) — в последних восьми тактах части. Кроме того, после прекращения звучания III части, в последних трех тактах партитуры выписаны короткие партии желтого, оранжевого, голубого цветов в соответствующих ритмических пропорциях.

IV часть — вторая интермедия цикла — представляет собой вариант музыки II части, но с изменениями, приближающими ее к трагизму кульминационной VI части цикла. Основу развития, как и во II части, составляет сочетание дискретных струнных на первом плане и континуального органа на втором. Присутствует и контрапункт духовых (тромбона, валторны) с темой, включающей тритон, квинту, но также и септиму, нону. Все тематические элементы так или иначе расширены — по диапазону, продолжительности, числу голосов. Так, дискретная партия струнных, ведущая в музыкальной композиции, включает фразы не по 1, 2, 3 звука, а по 7, 19, 31, 50, 81, 131 звуку (числа входят в рекуррентный ряд 3, 2, 5, 7, 12, 19, 31, 50, 81, 131). *Divisi* струнных в кульминационной зоне достигает 28 партий (ц. 11). Форма членится на два крупных раздела, первый из которых завершается указанной кульминационной зоной. Во 2 разделе (1 т. перед ц. 14) вступают ударные и хор, не участвует орган. Направленность этого раздела в целом противоположна направленности 1-го. Если раньше ведущую роль играли струнные, расширявшиеся и во времени, и в регистровом пространстве, то здесь тема струнных идет на убыль, а взамен нарастает звучность группы из 6 ударных (том-томы и большие барабаны). Тембровая краска этой группы ударных суха, жестка и

мрачна. На протяжении 2 раздела мотивы ударных увеличиваются от 3-х до 81 звука (до фактической остинатности), а динамика — от *p* до *fff*. Вступление хора — особенно трагично, поскольку слово "аллилуия" теперь распевается на жестком остинатном тритоне *g-des*. При этом ритмы хора складываются в пропорции 3:5, 6:2 восьмых, сообразно числовым показателям красного и оранжевого цветов в предыдущей III части. Синий цвет, которым окрашена вся IV часть, еще не использовался в цикле. В "гамме жертв" Губайдулиной он принадлежит к числу самых напряженных и к тому же стоящих близко к черному. Цифровые пропорции синего цвета (6:2 или 2:6) реализуются в крупном плане формы IV части: треть ее длительности — до кульминационного перелома перед ц. 13, две трети (от вступления ударных) — после этого перелома. Кроме того, IV часть содержит пять "дыханий" реального синего цвета (нарастаний и спадов) в следующих пропорциях: "синий" (10:30 четвертных), "фиолетовый" (5:35 четвертных или 1:7), затем во все более напряженных — 5:45, 5:55, 5:65 четвертных, или 1:9, 1:11, 1:13.

V часть — краткая, прозрачная, звучащая в высоком регистре, — момент затишья и высветления перед трагедийной VI частью. Участвуют только женские голоса хора (сопрано, альты), их партии основаны на плавном пении в миксолидийском ладу. Сопровождает хор нежная оркестровая педаль маримбы, вибратона, арфы (на звуке *c*). Ритмика этого фона организована на основе пропорций цвета предыдущей IV части: 1:7, 1:19, 1:11, 1:13. В партии трубы V части, как это было в I и III частях, в пуантилистической фактуре излагается еще один оборот мелодии-цитаты "Да исполнятся уста". Цвет V части — пурпурный (равновесный — 4:4) с равномерными нарастаниями и спадами на протяжении всей формы: 12:12, 12:12... четвертных или 4:4, 4:4... такта в неизменном размере 3/4.

VI часть, составляющая центр тяжести цикла и зону трагической кульминации, ассоциируется с судным днем, картиной крушения, разрушения, мирового катаклизма. В тематическом комплексе, открывающем эту часть, важны три слоя: вихревые пассажи органа в сочетании с судорожными ритмами литавр и раскатами очень низкого большого барабана; дискретная суровая тема струнных с обрывающимися мотивами; отвечающие этим пассажирам и мотивам короткие реплики хора — "верую", "верую", "верую". Указанный тематиче-

ский комплекс проходит троекратно с нарастанием числа голосов, динамики и интенсивности реплик хора. Далее следует трагическая разработка (от ц. 18), в которой слова хора "верую, беспредельно верую", исполняемые Sprechstimme, вступают в диалог с тяжелыми, давящими аккордами низких духовых и даже "репликами" цвета, приобретающими здесь рельефный ритм и артикуляцию. Следующая крупная предкульминационная фаза наступает в ц. 25 — от появления у хора слова "аллилуия". Огромное *crescendo* длится до генеральной кульминации VI части и всего произведения, до срыва в черноту, в "творение черного цвета" (ц. 42).

В ц. 35 выделяется вступление органа с траурным минорным трезвучием *f-moll*. В ц. 39 звуковую массу прорезает канон медных с колоколами ("вселенская труба"). Наконец, кульминационное скопление голосов сменяется молчащей чернотой цветового соло. В ц. 42 на фоне черного луча белый цвет вырисовывает основные ритмы "Аллилуии" — 1:7, 2:6, 3:5, а также особо напряженные 1:9, 1:11, 1:13. В ц. 41 радуга стрелтно вступающих семи цветов (желтого, оранжевого, голубого, зеленого, красного, синего, фиолетового) на фоне черного подытоживает всю цветовую "гамму жертв" произведения и открывает путь к финальному катарсису. После радуги тихо вступает тон *b*, готовящий начало финальной части.

VI часть организована пропорциями цвета на всех уровнях — от ритма формы до ритма мотива. В крупном плане форма отвечает трем ведущим соотношениям: 5:3 (110:66 тактам) с границей в момент нарастания слова "аллилуия" у хора; 6:2 (132:44) с границей при нарастании аккордов органа; 7:1 (154:22) с границей в начале соло цвета. На среднем уровне это, в частности, пропорции трех проведенных начального тематического комплекса — 7:1 (21:3 тактам), 6:2 (18:6), 5:3 (15:9). На уровне еще меньших соотношений важна периодичность 11 тактов: 14 "дыханий" по 11 тактов зеленого цвета (от т. 1 до ц. 42), соло цвета (от ц. 42) — 11 тактов, подход к финалу на звуке *b* (ц. 44) — 11 тактов. На самом мелком, собственно ритмическом уровне — это строение мотивов цвета в разработке (с имитациями звука и цвета), в предкульминационной и кульминационной зонах, в соло цвета. Если во всех других частях цвет играет роль фона, то в самой весомой VI части цветовая партия составляет оформленный тематический пласт.



VII часть — светлый эпилог, окрашенный чистым и хрупким тембром голоса мальчика-дисканта. Финал носит статический характер и построен в виде цепи однотипных фраз неторопливого древнерусского песнопения "Да исполнятся уста" у дисканта. Между этими фразами звучат реминисценции важнейших тем предыдущих частей "Аллилуии". Заканчивает сочинение хоровая кода. Композитор цитирует древний источник не механически. Из двухголосного оригинала Губайдулина берет только верхний голос, причем одни фразы мелодии пропускает, другие — переставляет. Приводим начальную фразу VII части (прим. 61).

Тем не менее к финальной мелодии стягиваются обороты из I, III, V частей произведения, уже цитированные или похожие на мелодию-цитату. Однако фраза трубы из V части в партии дисканта опущена.

На протяжении VII части у дисканта проходят 6 фраз мелодии-цитаты. Все они варианты по отношению друг к другу и сопровождаются вариантным многоголосием в партиях двух арф, челесты, колоколов, органа. Между 2-й и 3-й фразами дисканта появляется тема гобоя с квинтой и тритонном из II части, а также гетерофония флейт из построения, подводящего к финалу (ц. 5 VII части). Между 3-й и 4-й фразами дисканта у хора и всех струнных разворачивается тема больших и малых терций из III части (от ц. 8 VII части). Между 4-й и 5-й фразами (ц. 13) в контрапункте соединяются гетерофония флейт, активная дискретная тема струнных, проходившая во всех частях цикла (кроме V части), тема трубы из кульминации VI части. Вокруг 5-й и 6-й фраз, перед кодой все в более широком диапазоне разворачивается мягкая тема малых и больших терций (от ц. 16).

Хоровая кода (ц. 23) централизует гармонию финала на том звуке *b*, с которого начинается VII часть и который опевается во всех шести фразах дисканта. На нем же распевается дискантом и тихое заключительное "Аминь".

Светло-лиловый цвет, разлитый в финале "Аллилуии", выходит за пределы радуги, он не напряжен и "дышит" ровными волнами. На протяжении VII части, до коды проходят девять равномерных подъемов и спадов цвета: сначала семь раз по 50 четвертных, а в коде, с учетом замедления темпа, два раза по 33 четвертных. Подобная мерность цветового ритма отвечает статичной устойчивости финала, воплощенной в нем идее неизменного пребывания, вечности.

"Аллилуия" Софии Губайдулиной глубоко созвучна миру русской иконы — строгому, аскетичному, обращенному к бытию вне времени и лишь окрашенному красками небесной радуги. Семь частей произведения (семь — число сакральное) — словно семь взглядов на святые лики, переданных посредством отрешенного пения, сурового звучания струнных, духовых, органа, ударных, сопровождаемых "гаммой цветowych жертв". В духовной плоскости иконы осуществляются и главные контрасты произведения — деяние симфонии и недеяние песнопения, драма земного жертвования и спасение в небесном свете вечности. Конструктивно произведение охвачено незримой, но могучей силой ритма, оказавшейся способной подчинить себе не только звук, но и свет. Ритм, этот *perpetuum mobile* вселенной, поистине креативен и всеобъемлющ. Свет же, по словам философа Владимира Соловьева, есть "выразитель мирового всеединства".

Музыка XX века все больше становится вокальной. Причину можно увидеть в общем состоянии разных видов искусства в этом столетии, в том, что все они вышли за свои традиционные границы и распространились на территории друг друга. В XX веке образовались новые формы взаимодействия и срастания искусств. Произошло также взаимоперекрещивание музыки и теологии, музыки и философии, то есть соседствующих духовных областей вообще. Мы уже отмечали возникновение в творчестве Софии Губайдулиной "театра и оркестре", "храма в оркестре". На новых началах стал складываться синтез ее музыки и поэзии — словно бы в единой "вокальной поэзии". Вокальная музыка и поэтическое слово синтезируются у нее и со стороны "параметра экспрессии", касающегося мельчайших деталей художественного языка, и со стороны концепции, связанной с содержанием искусства в самом крупном плане. На уровне экспрессии общим моментом стало исполнительское произнесение (интонирование) поэтического слова, превращенного в конструктивный слой музыкальной композиции. Как было отмечено, к 1984 году — времени создания "Посвящения Марине Цветаевой" — Губайдулина применяла свыше десяти приемов голосовой передачи поэтического текста, что и означает срастание ее музыки с художественным чтением стихов. Не менее значим синтез музыки и поэзии на уровне концепционного содержания искусства. Как утверждал Николай Бердяев, "на человеке и судьбе его отпечатаны все наслоения космоса, все сфе-

ры неба"<sup>1</sup>. Оба вида искусства — и поэзия, и музыка — соединяют это космическое и небесное с интимно-человеческим — эмоциональными нюансами голоса, дыхания. Такие образы, как Отче и Сыне, я и Ты, тот сад — тот свет, грех и благо, обретают свое бытие в скорбной молитвенности хора, светлом парении голосов в музыкальном пространстве, шепоте заклинания, эмоциональном вдохе и выдохе, интонациях исступления, страха, восторга и т.д. Поэтому для композитора Губайдулиной становятся постулатами слова поэта Танцера: "Поэзия — корона нашего языка", "сочинять словами, красками, тонами — из любви".

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Цит. изд. С. 299

#### IV. КОНТРАПУНКТ ЗЕМЛИ И НЕБА (1991–2006)

Загадочность Софии Губайдулиной как *духовного явления* стала, пожалуй, вопросом вопросов ее творчества: она не похожа на кого-либо и никто не похож на нее. "Московская тройка" — Шнитке, Денисов, Губайдулина — оказалась столь поливекторной, что сравнения внутри нее скорее напоминают противопоставления. Но как раз изнутри этого содружества, устами Шнитке, пришло и примечательное определение сути Софии-композитора: "Преобладание таинственного — это все более становится не только ее сутью, но и профессиональным качеством. Она — *непонятное*, и поэтому — явление. И притом — не имеющее аналогий"<sup>2</sup>.

Сочинения композитора на пути от ее 60-летия (1991) к 70-летию прозвучали не только в отдельных концертах, но и на посвященных ей фестивалях в разных городах мира: 1991 — Турин; 1992, 1995, 1996 — Москва; 1993 — Петербург; 1994 — Париж, Токио, Канарские острова; 1995 — Локенхауз (Австрия); 1998 — Дорнах (Швейцария); 2000 — Стокгольм, 2007 — Лондон и др. Монументальный фестиваль — в Москве и Казани — прошел в честь 70-летия композитора в 2001 году. Среди ее исполнителей — эпохальные имена: М.Ростропович, Г.Кремер, Ю.Башмет, Кронос-квартет, Г.Рождественский, В.Гергиев.

Пресса разных стран держит ее имя на самой высокой линии отметки. Появилось несколько новых книг: В.Ценовой<sup>3</sup>, М.Курца<sup>4</sup>, семейная хроника, составленная сестрой и племянницей композитора<sup>5</sup>. Последнее издание полно драматических описаний жизни в советское время татарского муллы Масгуда Губайдуллина и его потомков.

---

<sup>2</sup> Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В.Ивашкин. М., 1994. С. 97.

<sup>3</sup> Ценова В. Числовые тайны музыки С.Губайдулиной. М., 2000; немецкая версия: Zenova V. Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina. Berlin-Hamburg, 2001.

<sup>4</sup> Kurtz M. Sofia Gubaidulina. Eine Biografie. Stuttgart, 2001.

<sup>5</sup> Оживающие страницы ушедших лет. Из семейной хроники Губайдуллиных / Сост. И.А.Губайдуллина, Е.Р.Ватсон. М., 2005.

Локализовать творчество Губайдулиной в истории культуры не так просто. Справедливо считается, что культурная парадигма музыки, ведущая к настоящему времени, сложилась в эпоху барокко. Тогда оптимально высокого уровня достигли и музыкальные эмоции, и живописное начало, и символика. Сильнейшее выражение этот триумvirат нашел в музыке И.С.Баха. Но ведь "родным домом" великого Баха была церковь, и большая часть его музыки адресовывалась ей. У Губайдулиной же, при всей важности религиозной темы, музыка для церкви практически отсутствует (единственное исключение — малозаметный хор "Ликуйте пред Господа", 1989, написанный по просьбе священника). В барочный период произошло становление оперы — жанра, увлекавшего почти всех композиторов XVIII и последующих веков. Губайдулина этот жанр, к которому охотно обращались и Шнитке, и Денисов, и Щедрин, избегла полностью. В молодости она писала лишь балеты, и в 1991-м в Генуе на ее музыку был поставлен хороспектакль "Молитва к эре Водолея"<sup>1</sup>. Вместе с тем, отказавшись от сценической музыкальной драмы, она поставила себя вне ведущего жанра европейского искусства.

Если не церковь и не театр, то что же? Остается только концертная эстрада. Но и с ней "отношения" нельзя назвать привычными.

Чисто концертных произведений, с блестящими виртуозными концовками, прямо «направленных» на аплодисменты публики, она не писала никогда. А функцию музыканта-исполнителя на эстраде преобразовала в нескольких направлениях. Одно — реальное физическое расширение исполнительского пространства: звучание из далеких точек зала, с движением по нему, то есть с мобильным стерео- (квадро-, окто-) звуком, как в кантате "Теперь всегда снега", в пьесе "В ожидании". Другое направление — использование многомерного художественного поля с помощью добавления магнитной ленты, а также генератора света, как в Четвертом струнном квартете, написанном для Кронос-квартета. Следующее направление — введение в оркестр "виртуального" слоя звучания, со сдвигом на четверть тона — например, струнного квартета в партитуре Альтового концерта. Еще одно — создание полностью иллюзионной, беззвучной пьесы; такова "Ночная песнь рыбы" в "Висельных песнях", где певица мимирует пение, а инструменталисты — свою

---

<sup>1</sup> На музыку сочинений "Аллилуйя", "Pro et contra" и "Lauda".

игру. Еще радикальнее — вовсе не концертная обстановка исполнения: премьеры пьесы "...Рано утром перед самым пробуждением..." для 7 кото состоялась в японском каменном саду, слушатели сидели на подушечках.

Импровизация в группе "Астрея" — также непривычная трактовка функции музыканта на эстраде. В 90-е годы в Германии постоянными членами группы были София Губайдулина, Виктор Суслин и его сын, контрабасист Александр Суслин. Все участвующие договорились: музицировать только на экзотических инструментах, на которых не учат играть в консерватории, дабы обойтись без влияния какой-либо профессиональной школы. "Астрея" выступает в разных странах мира (Германия, Австрия, Япония и др.), но самые фантазийные импровизации возникают во время музицирования дома, в сельском Аппене, без публики. Здесь, как в фольклоре, исчезает различие между исполнителями и слушателями.

В итоге в творчестве одного лишь композитора, в период одного лишь последнего десятилетия XX века мы имеем дело с существенно изменившейся *культурной парадигмой*, по сравнению с традицией: культурно-духовная функция музыки заметно преобразовалась.

В своих экспериментах Губайдулина, конечно, не одинока. При всем своеобразии ее творчества, в нем есть "симпатическая" связь с поисками многих композиторов XX века, и нити связей многоцветны.

Среди фигур, определяющих музыкальный XX век, она называет Веберна, Мессиана, Лигети<sup>1</sup>. Особые взаимоотношения установились у С.Губайдулиной и Л.Ноно. Помимо некоторых эстетических моментов — оба высветились как "дети Веберна", хотя и разной «масти», — их объединило новое осмысление тишины (паузы) в музыке, крайне важное для обоих. Итальянский коллега среди композиторов советской страны особо выделял Губайдулину. В письме к В.Суслину от 6 октября 1986 года он писал следующее: "...И постепенный уход от дурной схоластики (музыка — программа — музыка: годится для киномузыки), как это, к сожалению, часто бывает в Советском Союзе. Исключение: *София Губайдулина*. Совершенно чудесно как внутреннее знание, умение, сила, высокая степень музыкальности"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> На встрече со студентами МГК 10 апреля 1996 года.

<sup>2</sup> Из архива В.Суслина. Цит. в его переводе с немецкого.

В 1986 году он присутствовал на берлинской премьере ее симфонии "Слышу... Умолкло..." и был так взволнован произведением, что пришел за кулисы, и они, не владея общим языком, сидели, держась за руки. Восхищение Ноно личностью Губайдулиной сказалося и на его музыке. В 1987-м Ноно завершил "No haу caminos, haу que caminar" ("Нет дорог, но надо идти") для 7 групп инструментов, в котором очевидны отголоски впечатляющей кульминации губайдулинской Симфонии (эпизод с "трубящими ангелами"), с резкими контрастами громких "медных гласов" и тихих промежутков-фондов между ними. Эти связи-ассоциации не случайны: сочинение посвящено русскому кинорежиссеру Андрею Тарковскому.

Губайдулина же в память Ноно написала свою часть коллективного мемориала с длинным названием "Слышишь ли ты нас, Луиджи, вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка" для ударных инструментов.

Столь же двунаправленной стала и линия Губайдулина — Кейдж. Ее "Ночная песнь рыбы" (из "Висельных песен") — чисто символическая музыка, без единого звука, восходит к кейджевскому "4' 33"". Со своей стороны, Дж.Кейдж, впервые оказавшийся в России (в Петербурге) за три года до своей смерти, встретился здесь с Софией. Для точного указания времени исполнителям ему нужны были часы. София спросила: "Для чего Вам требовались часы? Ведь есть же и внутренние часы". Встречу эту Кейдж настолько хорошо запомнил, что когда несколько позднее он написал произведение для двух роялей, то предварил его следующими словами: "Эта пьеса есть ответ на разговор с Софией Губайдулиной в Ленинграде. "Имеются внутренние часы"..."<sup>1</sup>

О творческих связях А.Шнитке и С.Губайдулиной необходимо сказать особо. Не случайно данную главу начинают именно его слова о ней. А вот симметричное движение. "Фигура Альфреда Шнитке была очень близкой и важной, производила на меня ошеломляющее впечатление. Вспомнить хотя бы его симфонию — это такой подарок, такой взлет. Но в моей музыке, мне кажется, нет следов его влияний. Я могу почитать, любить, а писать совсем независимо. Хотя, может быть, что-то и есть"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Приведено по буклету Фестиваля музыки Губайдулиной в Дорнахе. 1998. С. 9.

<sup>2</sup> На встрече в МГК 10 апреля 1996.

Не должна остаться в стороне еще одна близкая фигура — Виктор Суслин. Неизменный компаньон по "Астрее" — и в СССР, и в Германии — именно он в критический момент жизни Софии помог ей переехать в Аппен (под Гамбургом), в соседний с ним дом. В 1995 году он организовал "на дому" даже свой музыкальный фестиваль — "Appen-Classics". Суслин стал писать о Губайдулиной одним из первых на Западе, умея больше видеть и на расстоянии, и вблизи. Вот ее лаконичный, емкий портрет, выполненный его пером: "Впервые женщины встает во весь рост в музыке, не переставая при этом быть женщиной. Губайдулина — живое отрицание тезиса "Запад есть Запад, Восток есть Восток", неразрывное слияние западной и восточной духовности, выстраданное, прошедшее испытание огнем христианство; устремленная в будущее попытки построить новую основу для музыкального ремесла, базирующаяся на математических рядах в области макро- и микроритмики. На этой основе — возможность нового развития в области мелоса. Осознание новых закономерностей во взаимосвязи звука и цвета"<sup>1</sup>.

Покидая в 1981 году СССР, уверенный, что больше никогда не увидит драгоценную Софию, он посвятил ей одно из лучших своих сочинений — "Leb' wohl..." ("Прощай...") для большого оркестра (1982). А когда на родине уже можно было упоминать Суслина, Губайдулина устроила в Союзе композиторов показ его важнейших сочинений с собственным сопровождающим словом (14 ноября 1990 года). И оно было разительно не похоже ни на какие другие речи о композиторах. "Мы вместе учились у Н.И.Пейко, — сказала она, — и затем общность судьбы оказалась более глубокой. Нет ничего более родственного, более сильного, чем общение через звук". Далее она поделилась своей взлелеянной мыслью о "делателе" и "ссытеле". "Что в нем больше всего привлекает? Он очень чуток к духу эпохи, духу времени, актуальности времени, к музыкальной материи. Он чувствует развоплощение времени, дематериализацию, развеществление. Причин для этого — много. Например, то, что каждый творец дает сами ответы, когда требуется не воплотить, а развоплотить дух. Одни — через *peine Sachlichkeit* [нем. — новую вещественность], через отчуждение окружающего контекста. Но есть позиция активного художни-

---

<sup>1</sup> Русский текст датируется 1993 годом. Опубликовано в буклете: Lockenhaus Festival ASTRAEA. Kremerata Musica IV. 1995.



ки, который участвует в развоплощении и доходит до цели — но область стихии воды, воздуха. А есть переживание тишины (как у Л.Ноно), которое можно сконструировать, как храм. 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" (запись моя. — В.Х.). "Развоплощение времени", "развоплощение духа", "стихии", "переживание тишины", "храм, сконструированный из тишины", "дух вещный", "вещь духовная" — все это озонные слои духовной атмосферы самой Губайдулиной, которые она "открыла" в своем близком товарище-музыканте.

Для Губайдулиной оказались ценными находки Суслина-теоретика: "Хотя пишет мало, но всегда имеет новую теоретическую (музыковедческую) идею" (1996). Он первым проводил в жизнь некоторые "воплощения звука", которые открывались ими в коллективных импровизациях "Астрей". Например, впечатляющий прием извлечения флажолетного мажорного трезвучия путем глиссандирования появился у Суслина в "Каприччио на отъезд" для двух скрипок в 1979-м — и в том же году этот прием поразил слушателей в коде губайдулинского "In cose" для виолончели и органа. Способ игры наперстками по струнам Суслин применил в Сонате для виолончели и ударных (1983), Губайдулина — в "Quaternion" (1996). А катаение шарика по струнам (эффект легчайшего звукового шелеста) вообще придумал пятилетний сын Суслина Александр, после чего прием опробовали в "Астрее".

Самой перспективной для Губайдулиной оказалась идея применить функциональную четвертитоновую систему. Суслин решился перейти рубикон в пьесе "Переход границы" для флейты, виолончели и контрабаса (1990). Губайдулина на основе строго построенной 24-ступенной четвертитоновости вступила в эту тончайшую сферу в "Музыке для флейты, струнных и ударных" (1994; одна половина состава струнных играет на  $\frac{1}{4}$  тона ниже другой), нашла богатейшие по краскам новые созвучия в "Quaternion", использовала другие варианты системы в Альтовом концерте и других сочинениях. В аннотации к "Музыке для флейты, струнных и ударных" она указывает: "Одной из самых привлекательных идей мне показалась возможность сопоставить мажорные и минорные трезвучия, взятые в противоположных настройках. Идея, которой я обязана счастливой фантазии композитора Виктора Суслина".

Однако в собственной музыке, плодотворно использовав эту идею, она стала "большей роялисткой, чем сам король".

Продолжались живительные нити контактов не только с композиторами, но и с художниками, поэтами. Например, на фестивале в Дорнахе "София Губайдулина и превращенное время" художник Игорь Ганиковский представил абстрактную картину, написанную маслом, с коллажными окошками, из которых вопрошающе выглядывали кусочки рукописной партитуры Губайдулиной без единого полного мотива.

Губайдулина и поэты — тема, достойная романа. Ее загадочная музыка, как и она сама, словно магнит притягивают самое фантазийное в поэтическом творчестве: Марк Ляндо (первый муж Софии) — самобытный поэт-мыслитель, живущий в Москве, Николай Боков (второй муж) — уехал за границу, Франциско Танцер — хорошо известен в Европе (какой-то неразобравшийся американский критик назвал его в газете также мужем Губайдулиной, после чего пришлось писать опровержение), Геннадий Айги — ее средневожский "соплеменник".

Георгий Комаров, не будучи лично знаком с композитором, слушая ее музыку то по радио, то в магнитофонной записи, создал большой цикл стихов "Звуковые пространства Софии Губайдулиной" (1990–1993), с кратким эпиграфом:

*Звук,  
как проем  
меж туч  
в синеву...  
Тремолируя в звуке озноб души,  
равно как  
процарапывая непрерывным звуком борозду*

*(его укол и в глубину, и вдоль, —  
условно, правда, направление:  
эфир — внемерен!),  
звука вникновенье — рану!*

*Временна ли?  
Или...  
в с е — памятью?*

*(Навечно запечатлевает боль?)*

Изошрен визуальный рисунок стихов поэта — структурные соответствия складываются порой, как вращения строк вокруг звуков-аллитераций. Например, следующее стихотворение, снова без названия, все целиком "прикреплено" к точке-центру в виде буквы-звука Т:

*...Вошел  
во  
что-То,  
что  
само...  
Не мнимо.*

*Не мнимосТЬ.*

*Трепет.*

*ТО  
описаТЬ  
словами невозможно!*

*Свое, свое,  
взволнованное ТЕМ,  
назваТЬ —  
бездонносТЬ  
всколыхнуТую,  
"акусТику —  
кусТа" —  
купины огонь —  
в себе услышаТЬ,  
величье храма Духа,  
корабля,  
чТо — к Богу!..*

Поэт уловил и органичную для Губайдулиной логику вечного круга развития с приходом к концу-началу (первые строки стихотворения "Еще на библейскую тему"):

*Не жди в Ожиданьи. Не жди!  
Единость  
Конца и начала.  
Некуда устраниТЬся!  
Вечен возврат и ожиданье  
ОБРАТНО.*

Духовность творчества Губайдулиной, идущая от глубочайшей пронизанности ее сознания духовностью в прямом смысле слова — потребностью в вере и идеями веры, охватила широчайший комплекс "объектов".

Крещеная в православие по собственному выбору, во взрослом состоянии (1970), свою религиозность она не замкнула в рамках одной конфессии и всегда искала общее в разных (христианских) вероисповеданиях: и в плане обращения к частям богослужебного чина (офферторий, аллилуия), и в плане стилистики (тема струнных в "Семи словах" — общая для византийской, григорианской и знаменной монодии). "Страсти по Иоанну", завершенные ею в 2000 году, написаны на русский текст, потому что слова общехристианского Евангелия именно на русском языке представлялись ей более экспрессивными. Через все ее долголетнее творчество пунктирно проходят идеообразы Бога-вечности, вселенной-творения, человека-твари, апокалипсиса-расплаты. Назовем сочинения 90-х годов, где значима идея Апокалипсиса: камерная (но динамически интенсивная) пьеса "В ожидании" для 4 саксофонов и 6 ударников, "И: Празднество в разгаре" для виолончели с оркестром.

Губайдулина затронула и совсем не разработанные в русской музыке аспекты религиозной тематики. Один из них — апофатика<sup>1</sup>. В кантате "Теперь всегда снега" для хора и оркестра на слова Г.Айги имеются две части (II и IV) под одинаковым названием "Запись: АРОНАТИС". Обе они — чисто инструментальные, но перед IV частью чтец читает одноименное стихотворение Айги. Именно эта часть становится кульминацией-разломом, словно на нее падает огромная черная тень божественного неприсутствия.

По-иному тема "темноты" раскрывается Губайдулиной в ее сочинении "Из Часослова" для виолончели, мужского хора и речитатора (женский голос) на слова Р.М.Рильке. Здесь сплетаются символы темноты — как ночной службы Часов и как божественной тайны-темноты рождения и смерти всего сущего.

---

<sup>1</sup> Апофатическое (отрицающее) богословие, в противоположность катафатическому (утверждающему), — "богословская система, построенная на признании принципиальной непознаваемости Бога и его важнейших проявлений в реальном мире. Богословие апофатическое отвергает рационалистическое обоснование догматики, признавая лишь один способ богопознания — мистическое озарение, почему и называется также мистическим" (Христианство. Словарь. М., 1994. С. 60).

Губайдулина, можно сказать, вслед за Шнитке обращается еще к одному известному религиозному источнику. Это "Son-nengesang" — переведенная на немецкий язык знаменитая лауда Франциска Ассизского, основателя ордена францисканцев (по-русски "Кантика брата Солнца, или Похвала творению"). Текст лауды, славящей все созданное Богом, вдохновил ее на создание сочинения для солирующей виолончели, камерного хора и ударных, посвященного 70-летию М.Ростроповича.

Парадоксальным образом сложилось ее отношение к мусульманству. Ведь ее дед — Масгуд Габдулгалеевич Губайдуллин — был видным татарским муллой, которого под конец жизни прочили на пост муфтия. Казалось бы, сам Аллах велел ей пойти по этому пути. Но не будем забывать про антирелигиозные акции советской власти. Отца Софии, Асгата Масгуловича, всю жизнь преследовали как сына муллы, изгоняли с работы и т.д. Путь ислама был для нее практически закрыт, но свои восточные корни она ощущала всегда. К исламу же как религии (ислам — букв. "покорность") Губайдулина приобщиться не смогла: ее не устраивало то место, которое отводилось в его постулатах женщине, тем более женщине-творцу. Иное дело — мусульманский ритуал, чтение Корана в мечети. Когда София услышала самую традиционную манеру чтения, с огромными многозначительными паузами в концах строк, на нее это произвело столь большое впечатление, что она ввела этот сакральный восточный эффект в свою музыку. Тем более что паузы — вообще важнейший конструктивный и психологический элемент в ее музыкальном языке. Однажды, в 1996 году, беседуя с китайским музыковедом Гань, композитор пришла в восторг от следующей ее мысли: "В паузах пространство думания расширяется".

Губайдулина-творец нашла прибежище своему мироощущению и в философии такого нестандартного философа, как Н.Бердяев. Его книга "Смысл творчества" стала для нее настоящим духовным учением. Бердяев привлекал ее, в частности, тем, что внес в старый христианский канон истинно гуманистическую новацию. "Но наступает пора писать *оправдание человека — антроподицею...* Книга моя и есть опыт антроподицеи через творчество... *Творчество — не допускается и не оправдывается религией, творчество — само религия*"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 261, 339.

Будучи верующей, но не догматически, Губайдулина прониклась расположением к антропософии — духовному течению, вовсе не благословляемому христианской церковью. Оно, в частности, в целях создания новой духовности оккультно истолковывало то же христианство ("христософия") и устами Р.Штайнера критиковало католическую церковь. Антропософия декларирует определенный стиль и образ жизни (особые детские школы, лечебные учреждения, виды художественного творчества). Созвучность духа губайдулинского творчества многим существенным сторонам этого учения очевидно обнаружилась на ее фестивале, проведенном в Дорнахе (1998, Швейцария), международном антропософском центре, где музыка звучала в самом "храме" антропософии — фантастическом Гётеануме, на вершине холма. Наиболее общим ментальным свойством и этой философии, и музыки композитора является произрастание духовных интенций из природной первичности. Имеет смысл сказать о примечательных атрибутах дорнахского быта: особая антропософская пища — растительная, с немолотыми зернами, специфические ткани для одежды — только натуральные, без синтетики, особые букеты — не роскошные розы и тюльпаны, а скромные полевые цветы и колосья, благодаря селекции вырастающие до огромных размеров; деревья черешни, разбросанные по территории возле Гётеанума, с которых каждый проходящий может сорвать ягоды. Чистейший воздух и "глухая" тишина, из которой выплывает музыка... Ситуация первичной натуральности — и есть самая естественная среда для бытования музыки Губайдулиной: в ней — только натуральные, не электронные инструменты, самостоятельна жизнь флажолетов, вибрато, всевозможных пиццикато, творимых человеческой рукой, экспрессивных, но естественных способов пения и говорения... А с другой стороны, казалось бы, совсем противоположное — рафинированный интеллектуализм: пифагорейского толка операции с числами, вера в мистику и символику цифр. Именно в 90-е годы последнее составило особую предкомпозиционную задачу, когда Губайдулина начала оформлять целые цифровые "предпроизведения".

Чуть ли не завистливое восхищение вызвал у нее путь в музыке Манфреда Блефферта. В молодые годы он был в числе тех, кто окружал К.Штокхаузена. Однако, обучаясь электронике, почувствовал тяготение к деятельности совершенно иного рода. Он уехал в деревню, купил кузницу и начал делать соб-

ственные инструменты — металлофоны, ксилофоны, струнные. Губайдулина рассказывает о нем так: "Когда Манфред отливают свои пластины, он жжет определенное дерево в определенный день недели, у него целая система изучения растений и трав. Манфред, кстати, антропософ. Насколько я поняла из его рассказа, для него большим переживанием является само изготовление, делание. Инструмент (а изготавливаются даже духовые) рождается как живое существо, из которого потом "вынимается" звук. <...> И в один из вечеров Манфред дал нам сольный концерт. Я, наверное, на всю жизнь запомнила эти тихие звуки, извлекаемые им из каждого инструмента, — сначала дерево, затем металл, струны... в такой концентрации, с таким вниманием, в абсолютной тишине и при характерном освещении в кузнице! Подобной сосредоточенности на музыке в концертной практике мы не встречаем"<sup>1</sup>. Блефферт подарил Губайдулиной свою коллекцию "поющих камней", которые он нашел высоко в Альпах, сказав при этом: "Я очень не хочу, чтобы звукотехника вмешивалась в музыку камней, я хочу, чтобы они пели так, как поют, не надо их записывать на пленку"<sup>2</sup>.

Итак, концерт *в кузнице* представляется Губайдулиной более естественным для существа музыки, чем на эстраде! Еще один способ ухода от традиционного концерта...

Как видим, в вопросах верования Губайдулиной руководит индивидуально-личностный выбор, открывающий ей самые разнообразные духовные сферы. Та же позиция у нее — и по отношению к национально-региональным культурам мира, с их устоявшимися свойствами.

Секрет здесь в том, что культивируемые ею природность, натуральность делают ее творчество, применяя выражение М.Глинки, "равнодокладным" для культур разных наций и континентов, обнажают родство корней всякой человеческой культуры, наподобие антропологической устойчивости самого человека. Как свою ее воспринимают в Германии и России, в Японии, США и Австралии. Особенно с 90-х годов, после переезда в Германию, ее композиторская фигура становится своеобразным *пунктом связи Запада с Востоком*.

В Германии и Америке ее, родом из Восточной Европы, стали объединять с неевропейцами, представителями азиатских куль-

---

<sup>1</sup> Губайдулина С. "Дано" и "задано". Беседа с О.Бугровой // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

тур. На одном фото в "Westdeutsche Zeitung" (1994) запечатлены двое: София Губайдулина и японская баянистка Миэ Микки. Губайдулина смотрится здесь совсем как восточный человек. Примечательную связь культур позволил себе Кронос-квартет: на их компакт-диске сразу вслед за Вторым струнным квартетом Губайдулиной следует подлинное пакистанское пение с сопровождением национальных инструментов<sup>1</sup>.

Симметричный отклик последовал и с "восточной стороны". Инициатором стала японка — руководитель ансамбля кото и исполнительница на этом инструменте Казуэ Саваи. Она уговорила Софию написать для нее сочинение, пригласила пожить в своем доме в Японии. Примечательно, что Губайдулина не только освоила новое семейство инструментов, но и показала японской специалистке, как надо извлекать флажолеты, играть наперстками, стаканчиками. Совершенно пораженная, хозяйка дома восклицала: "О! профессор, профессор..." В 1993 году последовала пьеса для 7 кото "...Рано утром перед самым пробуждением..." (первоначально «...Сегодня утром перед самым пробуждением...»), а в 1998-м — концерт "В тени под деревом" для кото, бас-кото и чжэна (китайской разновидности этого многострунного инструмента) с оркестром.

Однако язык музыки Губайдулиной резонирует восточному слуху и без прямого обращения к национальному инструментарию. Показательна реакция китайского композитора Лю Чаньюаня на исполнение "Из Часослова". В коде хор начинает воспроизводить немецкий текст Р.М.Рильке "Ich glaube an Nächte" ("Ночам я верю") способом интонированной речи, в нюансе *pianissimo*. У китайского коллеги возникли ассоциации с бормотанием молитв монахами-буддистами.

На восточное звучание музыки Губайдулиной обращали внимание и китайские музыковеды:

Бихуа Гань пишет: "Творчество С.Губайдулиной имеет сильную восточную окраску, например, в таких ее сочинениях, как "Музыка для клавесина и ударных", "Сад радости и печали" (это поистине восточный сад). Но в них нет никакой восточной мелодики. То есть, в ее произведениях мы не можем найти никаких следов искусственного подражания музыке Востока. С.Губайдулина только естественно сливает образы восточных и западных ощущений и мыслей в одно

---

<sup>1</sup> Правда, соседство со столь прямолинейным этнографизмом перечит утонченности музыкального письма нашего автора.



новое целое, как сливаются в ее крови две крови — Востока и Запада..."<sup>1</sup>

Восточное ощущение звука — поиск музыкального значения в нем самом — близко ее собственным ощущением, как, впрочем, и сонорика — находка музыкального авангарда второй половины XX века. Для Губайдулиной звуковое изобретательство — одна из основ ее стиля — важно своей натуральностью, словно самопроизвольностью. И в этом смысле ее позиция прямо-таки противоположна позиции Шнитке, любившего опираться на готовые, кристаллизовавшиеся в культурной традиции артефакты, наделенные богатой семантической нагрузкой. Правда, ее творчество так широко, что и в нем можно найти примеры использования чужой музыки: в 90-е годы к юбилейному году Шуберта она написала Экспромт для флейты, скрипки и струнного оркестра, с опорой на хорошо известный Экспромт Шуберта *as-moll* (для Г.Кремера и И.Графенауера). И все же в течение десятилетий она находит "разогрев" для своего творчества именно в импровизации (в группе "Астрея" с отцом и сыном Суслиными), где звуко сочетания появляются непредсказуемо. Первозданность же в искусстве тяготеет к широчайшим пространственным и временным протяжениям — к космическому и вечному, к растворению в них индивидуально-единичного. И к этим сущностям Восток, в силу более древней культуры и цивилизации, стоит, безусловно, ближе, чем Запад. Через восточное мироощущение к подобным идеям подступает и Губайдулина. Ей приходилось размышлять о том восточном мудреце, который, став известным, *сменил свое имя*, чтобы снова стать неизвестным...<sup>2</sup>

Широкая духовная позиция Губайдулиной, позволяющая ей делать свой отбор в мировом океане культур, цивилизаций, религий, верований, обуславливает стилистическую широту ее музыки. Она не чувствует ограничений — например, принадлежности к каким-либо творческим школам: "Мне нужны все музыкальные средства, какие существуют на свете. Для меня не так важно стоять в какой-то одной определенной традиции"<sup>3</sup>.

Став непреложным "Treffpunkt'ом" Запада и Востока, она осуществляет ту же функцию, что суждена и ее родине — Рос-

---

<sup>1</sup> Гань Бихуа. Воплощение образа восточного ощущения в произведениях С. Губайдулиной. М., 1997. С. 8.

<sup>2</sup> Об этом она говорила в беседе со мной. — В. Х.

<sup>3</sup> Sofia Gubaidulina und die Verwandlung der Zeit. Musik- und Kulturfesttage 10. bis 14. Juni 1998 am Goetheanum Dornach. Programm. S. 10.

сии. "Соединительная" миссия России не раз декларировалась русскими философами. Но может быть, как раз на границе XX–XXI веков эта миссия начнет раскрываться "изнутри", и тогда ее духовно-национальной многослойности.

Обратим внимание еще на одну творческую личность, чрезвычайно родственную Губайдулиной, — поэта Геннадия Айги. В 90-е годы на его тексты на русском языке было написано одно из лучших ее сочинений "Теперь всегда снега" для камерного хора и камерного ансамбля, род кантаты в 5 частях. Кроме того, образами Айги вдохновлено "И: Празднество в разгаре" для виолончели с оркестром. Композитор заимствовала у Айги название, ставшее символической темой сочинения — абсурдное празднество накануне Страшного Суда, общий контур драматургии, из ритма поэтических строк выведен символический ряд чисел, используемый в ритмических и архитектурных пропорциях музыки.

Поэзия Айги (в основном на русском языке), далекая от сюжетной повествовательности и классических правил стихосложения, — словно поток заклинаний, медитаций. В стихах избегаются рифмы, свободно нанизываются образы-слова. Поэт изобрел и свою пунктуацию, графику строк (применяются ритмические пробелы).

При размышлении над природой столь странной поэзии приходят на ум ее связи с *шаманскими заклинаниями* — действием звуко-тембро-ритма на подсознание, а не логически выстроенных понятий на сознание. Ведь родословная и биография поэта ведут как раз к искусству языческой магии: Геннадий Айги родился в чувашской деревне Шаймурзино (1934); дед его был последним шаманом этой деревни; мать и тетя знали языческие заклинания и моления. Их своеобразные ритмы произвели на юношу глубокое впечатление — с юных лет он проникся представлением о поэзии как "искусстве священнодействия". На его "сверхобычное" дарование обратил внимание Борис Пастернак, посоветовал избрать русский — языком своей поэзии. Поэта Геннадия Айги читают в десяти странах мира.

Сопоставим личности и судьбы Софии Губайдулиной и Геннадия Айги. Она родилась в 30-е годы в Татарии, он — в 30-е годы в соседней Чувашии, столица Татарии Казань расположена на левом берегу Волги, столица Чувашии Чебоксары — на правом берегу той же Волги. Ее дед был муллой, его дед — шаманом. Оба в своем творчестве прикоснулись к двум

полюсам — природной первозданности и рафинированному авангарду (молчание пауз, так расширяющее психологическое пространство звучания, было слышано ими у Веберна). Примечательно, что они нашли общую почву в антропософии. И на фестиваль 1998 года в Дорнахе были приглашены оба: ее музыку исполняли в концертах, а он читал свои стихи на немецком, русском, чувашском — равномедитативно и равнозаклинательно для всех. Айги и Губайдулина стали как два берега одной реки — великой русской Волги. Берега эти в самом центре России оказались способными в одном течении соединить два берега мировой культуры Запада и Востока.

Самый большой парадокс и сушая загадка творчества Губайдулиной 90-х — ограничение свободного полета ее интуиции стальной клеткой рационального цифрового расчета, уникальное обручение *шаманства с пифагорейством*.

"Пифагором" оказался Петр Мещанинов, пианист и дирижер, всю жизнь создававший разветвленные математические системы акустической высоты и длительности музыкального звука. Еще в начале их совместной работы с Губайдулиной в Московской электронной студии он посвятил ее в тайны обертоновых структур, познакомил с достоинствами "ряда Фибоначчи". Особенно много предложений с его стороны по цифровым закономерностям в музыке последовало в Аппене, куда они переехали в 1992 году после заключения брака. Мещанинов показал Губайдулиной возможности других рекуррентных математических рядов<sup>1</sup>, в симметричных расположениях их чисел со знаками — и +. Например, ряд Люка:

... — 11 | + 7 | - 4 | + 3 | - 1 | + 2 || 1 || 3 | 4 | 7 | 11 | 18 | 29 | 47...

От каждого основного ряда можно получить производный. Например, от ряда Люка — с увеличением или уменьшением на 1 единицу чисел, окружающих ось, число 1:

... + 3 || 1 || 4...

... + 1 || 1 || 2...

При последовательном проведении этого принципа в единую таблицу соответствий вводятся ряды и Люка, и Фибоначчи, и так называемый "баховский ряд", с участием символического числа имени ВАСН — 14. Рассмотрим фрагмент следующей числовой таблицы Мещанинова:

<sup>1</sup> Рекуррентный, то есть возвратный ряд, предполагающий, что сумма двух предыдущих чисел равна последующему.

Свободное производное	...+17 -11 +6 -5	1   -4 -3 -7 -10
Баховский ряд	...+14 -9 +5 -4	1   -3 -2 -5 -7 -12...
Ряд Люка	...+11 -7 +4 -3	1   -2 -1 -3 -4 -7 -11...
Ряд Фибоначчи...	...+ 8 -5 +3 -2	1   -1 0 -1 -1 -2 -3...
Ряд Фибоначчи...	-8 +5 -3 +2 -1	1   1 1 2 3 5...
Ряд Фибоначчи...	+13 -8 +5 -3 +2 -1 +1 0	1   1 2 3 5 8 13...
Ряд Фибоначчи...	-8 +5 -3 +2 -1 +1 0 +1	1   2 3 5 8 13 21...
Ряд Люка...	-29 +18 -11 +7 -4 +3 -1 +2	1   3 4 7 11 18 29...
Баховский ряд...	+12 -7 +5 -2 +3	1   4 5 9 14 23 37...
Свободное производное...	-10 +7 -3 +4	1   5 6 11 17...

Новые возможности ритмовременной организации захватили воображение Губайдулиной. По ее твердому убеждению, в новейшей музыке, где сделано множество находок "вширь" — в комбинациях тембров, фактуре и т.д., совершенно необходимо идти "внутрь", к контролю над ритмовременем — от малых структур до ритма формы. Интуиция всегда уводила ее от самых элементарных природных ритмов — шага, маршевого движения, основанных на двудольности, четырехдольности, "квадратности". А все "мещаниновские" ряды как раз гарантировали организацию особого губайдулинского ритмовремени, благодаря действию принципа рекуррентности.

И Губайдулина начала строить свои произведения на новых цифровых расчетах, используя некоторые соотношения не только для ритмических структур, но и для звуковысотных (номера обертонов). Так, "Silenzio" ("Молчание"), трио для баяна, скрипки и виолончели, где исполнителей, словно ангелов в "Троице" Рублева, объединяет символическая идея безмолвного общения, было задумано как серия ритмических этюдов на ряды из приведенной выше таблицы. "Размышление о хорале И.С.Баха "И вот я пред троном Твоим"" для ансамбля инструментов было вдохновлено поразительными числовыми соответствиями, найденными Губайдулиной в самом хорале Баха.

Особо тщательные расчеты отличают "Теперь всегда снега" (в двух редакциях) и "И: Празднество в разгаре" — крупные, объемные композиции. Губайдулина написала для них настоящее предкомпозиционное теоретическое обоснование на десятках листов, каллиграфическим почерком, в трех цветах. Она взвалила на себя тяжелейший труд привести все переменные размеры, колебания темпов и свободные построения *senza metrum* к общему знаменателю, исчислив единой временной единицей. Тем самым поставила под строгий рациональный

мономерный контроль, подвластный глазу и слуху, временные соотношения в условиях темпо-тактовой переменности.

О том, каким образом на предкомпозиционном уровне организуется ритмовременная последовательность произведения, свидетельствуют расчеты, которые можно увидеть в автографе композитора. Кружками обведены те количества средних единиц в темпе  $\downarrow = 54$  (24, 60, 5, 26, 6, 12 и т.д.), которые в их сумме на протяжении произведения составляют число 1364:

*"Ч. Прозрачность в размере"* -1-

*Все единицы длительностей произведены с единицу темпа:  $\downarrow = 54$ .*

$1364 = 987 + 377$   
 $987 = 677 + 310$   
 $377 = 267 + 110$   
 $16:27$   
 $(4:16) \times 27 = 23,525$   
 $(67:10) \times 9 = 60,3$

$1364 = 660 + 44 + 660$   
 $660 = 417 + 243$   
 $44 = 27 + 17$   
 $16:27$   
 $4:3$   
 $10:8$

$1364 = 677 + 687$   
 $677 = 417 + 260$   
 $687 = 417 + 270$   
 $16:27$   
 $4:3$   
 $10:8$

$1364 = 161 + 121 + 108 + 94$   
 $161 = 110 + 51$   
 $121 = 77 + 44$   
 $108 = 77 + 31$   
 $94 = 77 + 17$   
 $16:27$   
 $4:3$   
 $10:8$

Вычисляется главное членение произведения — по принципу золотого сечения: число 1364 из ряда Люка раскладывается на два числа из ряда Фибоначчи:  $1364 = 987 + 377$ . В точке золотого сечения помещается главная кульминация произведения (ц. 94). А для расположения ровно в центре формы яркого звукового эпизода (от ц. 63) композитор составляет пропорцию  $1364 = 660 + 44 + 660$ , где четвертная равна 54.

Несмотря на "пифагорейство", Губайдулина вовсе не заигнотизировала себя магией чисел, видя в ней даже и определенную опасность: "Я действительно сейчас (с 1983 года) много думаю о пропорциях в форме музыкального сочинения. У меня постепенно складывается определенный взгляд на красоту художественных произведений в зависимости от структурной чистоты в выполнении взятых "числовых" обязательств. Но это — труднейшая задача. И очень опасная, так как может привести к тому, что будет задавлена спонтанность интуитивного слышания... Это — эксперимент, который только ставится"<sup>1</sup>.

В те же 90-е годы появилось одно из лучших сочинений Губайдулиной — Концерт для альты с оркестром, посвященный Ю.Башмету (1996). Концерт, по словам автора, написан "свободно, интуитивно". Однако ритмика числовых рядов,

<sup>1</sup> Из материалов, предоставленных автору в 1998 году.

столь глубоко внедрившаяся в ее слух, обнаруживается и здесь, например: ритмо-числа вступительного соло альты — 1, 2, 8 звуков, ударных — 2, 5, струнных — 5, 1, 2 (все числа относятся к ряду Фибоначчи).

Грянувшая, как вселенский колокол, граница двух тысячелетий христианской эры призвала Софию Губайдулину написать в этот год свои монументальные Страсти Христовы (по заказу Баховской академии в Штутгарте, премьера прошла в Штутгарте и затем в Санкт-Петербурге, 2000). Композитор выбрала Евангелие от Иоанна, сплетя с ним фрагменты Откровения св. Иоанна Богослова, Апокалипсиса (того же апостола). Сочинять же начала с конца Евангелия — набросала музыку к воскресению Христа. Создавая потом партитуру последовательно и не нарушая установленный лимит времени (90 минут), она довела события до смерти Христа. Вскоре Губайдулина завершила и начатое ранее сочинение — "Пасху по Иоанну" (50 минут, 2001). В итоге сложился крупный диптих под общим названием "Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну", в котором "Пасха" может исполняться только в составе всего диптиха. Монументален и исполнительский состав: четыре солиста (сопрано, тенор, баритон, бас), два смешанных хора, орган, большой оркестр и партия синтезатора в звучании через динамик. Авторами четырех "Страстей", представленных на Штутгартском фестивале-миллениуме 2000 года, были В.Рим, Тан Дун, О.Голихов и С.Губайдулина. Сочинение Софии оказалось самым религиозно-духовным.

Лабиринт творчества Софии Губайдулиной 90-х годов, где сходятся такие сущности, как антропософский "храм перво-зданной тишины", языческое по смыслу звучание-заклинание, исламская "пауза, расширяющая думанье", фонизм буддистских молитв, восточная импровизация, западная драма контрастов, экстатический танец, рвущийся прочь от земли, театр абсурда с калейдоскопом "любви как к жизни, так и к смерти", пифагорейская выстроенность ритмов и форм, дуализм христианской катафатики и апофатики, новозаветное, в русском слове данное повествование о Богочеловеке на земле и видении конца Света на небе — репрезентирует музыкальное искусство уже не как концерт, а как некий духовный ритуал, в котором реализуется человеческое бытие, сверхбытие и инобытие.

*"Из Часослова"*

"Из Часослова" ("Aus dem Stundenbuch") для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора (женский голос) на слова Р.М.Рильке — монументальное одночастное сочинение, посвященное В.Тонха (1991). Оно написано на стихи из книги "О монашеской жизни" (1-я часть "Часослова"), созданной Рильке после поездки в Россию, где героем является исповедующийся Богу русский монах. Губайдулина работала над этим произведением в Ворпсведе (Германия), в доме, где иногда гостил и Рильке.

Символически в произведении прорисовывается "житие" виолончели В. Тонха. Инструмент пережил "смерть и возрождение": он хранился как экспонат в Государственной коллекции, потом был реконструирован для концертной жизни; купленный в 1970-м, он по-настоящему зазвучал к 1980-му, а в 1991-м был написан этот концерт. Отсюда — ряд символов композиции: конструктивное значение чисел 10 и 11, эмблематика регистровых движений вверх и вниз, обрыв этих путей. Музыкальный инструмент идентифицируется с исповедующимся монахом. Автор музыки говорит: "Виолончелист, уходя в подсознание своего инструмента, все ближе подходит к Богу. И это — тоска по высшей реальности, которая есть у Рильке в 1-й части "Часослова" — "О монашеской жизни". Я люблю все эти тексты в подлиннике, в их немецком варианте. Такой тоски по высшей реальности больше не знаю нигде".

Поскольку сама христианская служба часов идет в воспоминание о суде Пилата, распятии, крестных муках и смерти Христа, отобраны стихи Рильке о терзаниях монаха перед лицом смерти. В них явственно читается мотив темноты — как великой божественной тайны:

*Ты — тьма, что родила меня,  
Люблю тебя сильнее огня,  
Что грани мира окружает  
И блеском ярким озаряет  
Один какой-то круг,  
Откуда выхода никто не знает<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Перевод Г.Забезинского.

В "Часослове" Губайдулина усилила значение всего, что связано с низким регистром: здесь основной тембр — солирующей виолончели, используются звучание мужского хора, сверхнизкий регистр у отдельных инструментов.

Композиционно произведение построено как семь крупных "строф". Каждая открывается монологом виолончели с символическим восхождением от низкого регистра к высокому, и только в последней "строфе" самое долгое восхождение приводит к завершению произведения. Хор вступает на гранях строф: "Склоняется день...", "Ничто мне не мало. Я все люблю", "...Над всеми вещами парят...", "...Я пространство для той вневременной, широкой жизни"; в генеральной кульминации — "Когда моей наступит смерти срок, скажи, что будешь делать Ты, мой Бог?..", затем "Ты — тьма". Наконец, в коде (7-й "строфе") — "Ночам я верю" — пение хора а саррелла сменяется многоголосной речитацией на те же слова веры.

### *"Чет и Нечет"*

Пьеса "Чет и Нечет" для ударных и клавесина (1991), посвященная Марку Пекарскому, была заказана г. Турином, где впервые и исполнена Ансамблем ударных инструментов Пекарского с участием Губайдулиной в качестве исполнительницы на клавесине и других инструментах. Композитор назвала сочинение по незаписанной импровизации (1984) на основе древнекитайской "Книги гаданий" ("И-цзин"). Пьеса предназначена для 7 ударников, а 7 — известное сакральное число.

Состав инструментов в "Чет и Нечет" — по существу "оркестр ударных" с мелодико-гармоническими, ритмическими и сонорными партиями. Сюда введены пока еще редкие инструменты: агого (латиноамериканский ритмический инструмент) и темпель-гонги. Согласно "Книге гаданий", Чет и Нечет заключают в себе символику Тьмы и Света: "Свет и Тьма стоят рядом, как два и три". В композиции использованы ритмические ряды, в которых последование нечетных чисел обязательно разнообразится включением четных: 3, 2, 5, 7; 5, 7, 12, 19 и т. д. Драматургия пьесы разворачивается как контраст разделов, лишенных явной внешней ритмической пульсации, и разделов с нарочито равномерной, жречески повелевающей ритмикой. В динамически сильной кульминации, с утрированными равномерными ритмами, сливаются вибрации священных, храмо-



вых инструментов, какими являются многие ударные — там-гамы, гонги, колокола, африканские барабаны и др. Заключение пьесы — символически ритуальное: перед семью чашами гонпель-гонгов, таинственно "поющих" голосами своих объемов, все исполнители собираются в круг и падают ниц.

### ***"И: Празднество в разгаре"***

"И: Празднество в разгаре" — чисто инструментальное одночастное сочинение для виолончели и оркестра (1993). Написано по заказу фестиваля "Musica de Canarias" и посвящено виолончелисту Давиду Герингасу, который впервые исполнил его на Канарах. Название сочинения таит в себе намеренное несоответствие содержанию. Заимствовано оно из стихотворения Г.Айги того же названия (из цикла "Пора благодарности", 1968–78), где, как во сне, предстает видение толпы, собравшейся на празднество накануне Страшного Суда:

- (1) мы как во сне*
- (2) пред домом Бла-Суда!..—*
- (3)*
- (4) о не забыть нам эту улицу:*
- (5)*
- (6) где вязы*
- (7) будто облаками*
- (8) в-сон-превращающимися —*
- (9)*
- (10) потрескивают — нас окружая.*

В поэтическом тексте Айги Губайдулину заинтересовало также и ритмическое членение с "веберновскими" паузами между строками — в "космической" пропорции известного цифрового ряда Фибоначчи. Оттолкнувшись от них, она заранее вычислила все "время" сочинения, с генеральной кульминацией в точке золотого сечения — 987:377 среднеарифметических единиц.

Стихотворение Айги не стало для композитора литературной программой. Но вопль предапокалиптического предостережения проник из стиха в музыку. И зыбкий образ сна оказался вплавленным в музыкальную драматургию: солист и оркестр — как "сновидец и сон", смены разделов — как "переходы в сле-

дующие слои сна в нашем подсознании". Развернутое произведение состоит из шести эпизодов и коды, а моменты перехода между ними (как бы "растворение сновидений") отмечены хрупким звучанием двух арф и колокольными перезвонами.

Всю мелодию солирующей виолончели, от первого вступления инструмента, пронизывает мотив вопроса, остающийся мучительно неразрешимым. В первой половине произведения — это вопрос как бы перед хаосом жизни, а во второй половине, после того как в мощном октавном унисоне всех духовых узнается символ трубящих ангелов Апокалипсиса, он наполняется смятением перед Страшным Судом. Один из этапов композиции — торжественный хорал низких духовых, на фоне которого виолончель совершает постепенное восхождение "от земли до небес". Генеральная кульминация катастрофична по силе: тутти оркестра с "адскими вихрями" флейт и флейты пикколо, "завываниями" струнных, "криками" труб фруллато и оглушительным "боем" ударных. Итог развития подводит голос солирующей виолончели, который после нескольких «вздрагиваний» падает к своему самому низкому тону.

"Празднество" — одно из самых трагических произведений Губайдулиной.

### *"Теперь всегда снега"*

"Теперь всегда снега", род кантаты для камерного хора и камерного ансамбля на стихи Геннадия Айги на русском языке в пяти частях (1993). Принадлежит к числу лучших сочинений Губайдулиной начала 90-х годов. Оно было заказано Голландским фестивалем и впервые исполнялось в Амстердаме. Части хорового цикла имеют следующие названия: I — "Ты моя тишина"; III — "Теперь всегда снега"; V — "О да: родина"; II и IV — "Запись: АРОРНАТИС". В стихах, отобранных композитором, можно уловить лирические "воспоминальные" образы родины. Возникают ассоциации с поэзией Николая Рубцова, его знаменитым стихотворением "Тихая моя родина".

Поэтический образ тишины отвечает глубинным основам стиля Губайдулиной: ее музыка — звучание на фоне тишины. В этом отношении она продолжает найденный А.Веберном "контрапункт звука и молчания". Так же и для Айги пауза — выразительный и конструктивный элемент поэтической ткани.

В сравнении с другими крупными сочинениями Губайдулиной "Снега" отличаются высокой внутренней гармонией и экспрессией красоты.

При этом композиция "Теперь всегда снега" — одна из наиболее рассчитанных в творчестве композитора. Используя числовые ряды Люка, Фибоначчи и производные от них, она организует и ритм фраз, и крупный "ритм формы" каждой ее части. Удивительно, но этот скрупулезный расчет нисколько не подавляет в сочинении живой выразительности музыкального "дыхания".

Цикл имеет концентрические очертания, в середине — часть "Теперь всегда снега". Части I, III и V основаны на поэтическом тексте, части II и IV не содержат поющего текста. Центральная III часть выделяется своим активным вихревым движением, со стремительными инструментальными пассажами.

Для музыкального языка произведения характерны разнообразные приемы вокальной экспрессии и стереофония. В хоровых партиях применены пение, пение с "примесью" дыхания, шепот, речь, Sprechgesang с приблизительной высотой звука и без определенной высоты. Певцы и инструменталисты располагаются по-разному в каждой части: в I женские голоса наиболее отдалены от эстрады, во II они бесшумно перемещаются, в III поют вблизи эстрады, в IV все музыканты собираются на эстраде, в V в глубине зала звучат только флексатоны. В условиях стереофонии каждый отдельный звук и краткий мотив обретает глубинную пространственность.

I часть открывается словами:

*ты моя тишина о тебе говорю  
я крайним звездам прозрачной зимы: "О как можно  
быть такой тишиною?.."*

Разреженная музыкальная ткань усложнена тончайшими тембровыми "подцветками" каждого звука. Сложенная из точек, бликов, она достигает 16–18-голосия и стереофонически наполняет звучанием зал. И весь "снегопад" точек, "хлопьев" проходит в молчащем пространстве пауз.

II часть, чисто инструментальная, ярко оттеняет первую решительным звучанием трубы, тромбона и других духовых. Название "Запись: АПОФАТИК" говорит о мистической непредставимости Бога и оборачивается здесь неконкретизированной идеей отрицания.

III часть — осевая в цикле. Ее название, как и всего произведения, взято из слов:

*как снег Господь что есть  
и есть что есть снега  
когда душа что есть  
снега душа и свет*

Благодаря трелеобразным фигурам струнных с добавлением стремительных гамм духовых, звучание начинает вызывать ассоциацию с картиной очищающей снежной бури. А за "вьюжными" всполохами прослушивается торжественное песнопение мужских голосов хора.

Перед IV частью ("Запись: АПОФАТИК") читается следующее стихотворение Айги:

*а была бы ночь этого мира  
огромна страшна как Господь — не — Открытый  
такую бы надо выдерживать  
но люди-убийцы  
вкраплены в тьму этой ночи земной:  
страшно — простая  
московская страшная ночь*

IV часть, где все исполнители собираются на эстраде, — кульминационная в цикле. На вершине подъема голосов оркестра и хора (без слов) компактная масса "разламывается" на резко разделенные мотивы, врывается даже музыка "снежной бури" из III части. Но сфера "апофатики" в произведении — лишь грозное оттенение "катафатики". Следует "обратный перелом", ведущий к финалу.

V часть со словами:

*была как лужайка страна  
мир — как лужайка  
там были березы-цветы  
и сердце дитя*

приносит катарсис через по-детски чистый образ. В музыке финальный итог подводит бесконечно-плавная, всеочищающая мелодия солирующей скрипки. Заключительные слова, пропеваемые солистом-басом, — "мир — чистота".

**"Размышление о хорале И.С.Баха  
"И вот я пред троном Твоим""**

"Размышление о хорале И.С. Баха "И вот я пред троном Твоим"" ("Meditation über den Choral "Vor deinen Thron tret ich hiermit"") для чембало, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1993) написано по заказу Баховского общества (город Бремен).

Мелодия этого протестантского хорала принадлежит Гийому Франку (XVI век) и известна с другим, первоначальным текстом — "Wenn wir in höchsten Nöten sein". Сделанная Бахом обработка хорала вошла в его последний хоральный сборник — 18 хоралов для органа, в качестве последнего номера, оставшегося незавершенным (BWV 668a). Окончательный же вариант был помещен в "Искусство фуги"<sup>1</sup>; вместе с ним он появился в качестве последнего произведения Баха. Для Губайдулиной была важна также монограмма ВАСН, на которой обрывается и композиция всего "Искусства фуги", и — символически — жизнь самого Баха (хотя это легенда: он прожил еще несколько месяцев).

Как никогда раньше, Губайдулину увлекли числовые соответствия, которые она увидела и в мелодии хорала, и в ее обработке. В мелодии первая фраза насчитывает 14 звуков, а вся мелодия — 41 звук. Оба зеркально-симметричных числа идентичны буквенным алфавитным символам *Vach* и *J.S.Vach*. В структуре же баховской обработки Губайдулина обнаружила "золотую пропорцию" 114:73 с границей на самом высоком звуке мелодии хорала. Это побудило ее построить симметричный числовой ряд и для собственного сочинения:

...-51| +37 -14 +23 ||9 || +32, 41, 73, |114...

Кроме того, она ввела и символ *Sofia* (48), выраженный алфавитными числами: S = 18, O = 14, F = 6, I = 9, A = 1 (= 48).

Пронизанную такого рода "пифагорейством" композицию Губайдулина построила по модели баховской обработки, чередуя участки собственных свободных "плетений" на основе интонаций хорала с мелодическими фразами подлинной хоральной мелодии. Первая фраза хорала (из 14 звуков) явственно звучит в низком регистре у контрабаса соло. Последним же проведением становится весь хорал, из четырех фраз, в много-

---

<sup>1</sup> Баховская хоральная обработка "Wenn wir in höchsten Nöten sein" включена в VII том органных сочинений композитора в девяти томах (№ 58).

голосии струнных, с восхождением в высокий регистр. Однако это слаженное, как бы хоровое, "пение" прочерчивается остро-экспрессивными трелями чембало, устремляющимися в противоположном направлении — к низкому регистру, они ведут к заключительному аккордовому мотиву-монограмме — как к истине. По словам Губайдулиной, "чембало прорезает хорал сверху вниз, вплоть до ужасных тремоло кластеров в самом низком регистре, чтобы затем привести к формулированному слову: ВАСН".

## Аннотации С.Губайдулиной

### "Silenzio" (1991)

"Silenzio" ("Молчание"), пять пьес для баяна, скрипки и виолончели.

Сочинение посвящено замечательной исполнительнице на баяне, большому мастеру, художнику, человеку блестящей эрудиции и высокой нравственной позиции — Эльсбет Мозер. При сочинении я в сильнейшей степени была 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.

Композиция называется "Тишина", потому что большая часть музыки исполняется *pp*. Но, конечно, я не ставила себе задачу изобразить тишину или создать впечатление тишины.

Для меня — это та почва, на которой нечто рождается. Но что? А рождаются некие ритмические соотношения. Они проявляются во всех 5 миниатюрах то скрыто, в виде соотношений эпизодов в форме, то открыто, как соотношение длительностей.

В финальной же пьесе это "тайное" и "явное" приходит к объединению: на всем ее протяжении мы слышим ясно сформулированную ритмическую последовательность в партии баяна (как бы вариации на один ритм). И тот же самый ритм мы слышим в соотношении эпизодов в форме целого: 7–2–5.

1991

## *Четвертый струнный квартет (1993)*

В этой вещи меня интересовало, как "реальное" возникает из "нереального":

1) нормальная игра на струнных инструментах агсо или pizzicato — из прозрачных звучаний при игре пластиковым шариком, укрепленным на тонкой металлической струне pîcochet вдоль струн;

2) "реальная" игра реально присутствующего квартета на сцене — из "нереальной" игры тех же исполнителей в магнитофонной записи;

3) "реальный" сюжет партии цвета — из "нереальных" (с творческой точки зрения) белого и черного цвета (белое и черное — это ведь отсутствие цвета, цвет теряет в них свою реальность).

Получилось три триединства: а) звучание струнного квартета на сцене — и две его магнитофонные ипостаси; б) реальная форма — и два ее "магнитофонных спутника"; в) реальность игры цвета — и две ее обыденных (= нереальных) протагониста: полный свет и полная темнота.

Квартет ли это? Или здесь уместно какое-то иное название?

Как бы то ни было, все частности вещи, как ее материального сюжета, так и ее композиционной фабулы, обусловлены этой исходной идеей: рождение "реального настоящего" из "нереального ненастоящего".

Квартет посвящен совершенно замечательному ансамблю — Кронос-квартету.

*12.01.1994*

## *"Танцовщик на канате" (1993)*

Сочинение для скрипки и фортепиано.

Название происходит от желания вырваться за рамки обыденной жизни, постоянно связанной с риском и опасностью. Желание взлета, воодушевления в движении, в танце, в экстатической виртуозности.

Человек, танцующий на канате, — это и есть метафора такого противопоставления: жизнь как риск — и искусство как взлет в инобытие.

В этой пьесе мне было интересно создать ситуацию игры контрастов, где четкий танцевальный ритм скрипки преодолевает свою включенность в событийный ряд партии фортепиано.

Например, это — деформация этого же ритма при игре на струнах рояля стеклянным стаканом; постепенное превращение этих призрачных флажолетных звучаний в агрессивное // на басовых струнах рифленным дном этого стакана; угрожающее звучание этого же ритма, когда он исполняется пианистом с помощью металлических наперстков, и, наконец, главное событие в форме пьесы: переход пианиста с игры по струнам на клавиатуру.

Все эти события преодолеваются скрипачом в экстатическом танце, чтобы в конце концов вознестись в верхний регистр своего инструмента к тремолирующим двойным флажолетам: риск, преодоление, взлет фантазии, искусство — танец.

*21.01.1994*

***"...Рано утром, перед самым пробуждением..."***  
***(1993)***

Пьеса для ансамбля семи кото посвящена совершенно замечательной и абсолютно неординарной исполнительнице на кото — Казуе Саваи.

Мои впечатления об ее даровании и мастерстве обогатились чрезвычайно, когда мне посчастливилось жить в ее доме в течение целой недели. Обогатились от личного общения с ней и от общения с ее инструментами.

То время невозможно забыть: все семь дней я провела наедине с двумя инструментами — кото и бас-кото.

Радость моя превышала все возможные словесные определения. Я прикасалась к струнам своими грубыми, неумелыми пальцами. Но инструменты были ко мне так доброжелательны и отзывчивы, что постепенно я обнаружила глубокую, можно сказать, интимную связь с ними. Они были со мной и днем и ночью. И вот однажды я проснулась и услышала, как они беседуют. И тут-то я и догадалась, что перед самым моим пробуждением они играли мою пьесу.

*1993*



## *"В ожидании..." ("In Erwartung") (1994)*

Пьеса для квартета саксофонов и шести ударников написана по заказу Раше-квартета саксофонов (The Raschèr Saxophone Quartet) и Кроумата-ансамбля ударных инструментов (The Kroumata Percussion Ensemble).

Само объединение этих двух ансамблей подсказывало мне некую музыкально-театральную фабулу: ожидание и встреча. В моем распоряжении имеются два разнородных способа звукоизвлечения — самое непосредственное (дыхание исполнителей на духовых инструментах) и опосредованное (извлечение звука с помощью палочек, смычков, упругих пластиковых шариков и т.п. при игре на ударных).

При всей контрастности этих типов возникает и возможность компромисса между ними, возможность схождения в общую точку.

Эту возможность я и выбрала для основной линии сюжета: от внешне сходного звучания ("pizzicato" на саксофонах напоминает звучание темпле-блоков) постепенно прийти к открытой контрастности и затем, пройдя некую опасную зону, дойти до их подлинной природной общности, до их "тембрового консонанса": в диалоге между мультифонными звучаниями саксофонов и игрой смычками для контрабаса на флексатонах и подвешенных тарелках. Непредсказуемые аккордовые сочетания призвуков нелинейного спектра свойственны как трехмерным пластинам ударных, так и извилистым формам труб саксофонов.

Таким образом, сюжет вещи осуществляет некое развитие отношений между линейным и нелинейным спектрами. Первый в качестве результата дает расхождение, контрастность, а второй — схождение, общность.

В ожидании этой общности и разворачивается композиционная фабула пьесы, создавая в итоге ее форму.

*Аппен, 12.01.94*

**"Фигуры времени"**  
**(симфония в четырех частях) (1994)**

Однажды я проснулась от какого-то странного толчка. И в этот момент со всей ясностью осознала: вот — перевернулось ВРЕМЯ. Во сне оно протекало как бы вертикально, в состоянии же бодрствования оно превратилось в горизонталь.

Переживание было очень сильным. Не удивительно, что подобные ощущения захватывали почти всех художников и писателей. По существу весь смысл художественного произведения заключен именно в этом желании: превратить вертикальное время вневременного воображения в линейное существование формы. Первозданный момент истины — в реальный процесс. И любое художественное произведение — это своя, вынужденно особенная форма времени. (Как любая река имеет свое особенное русло, и вода течет в ней по-своему.) Фигура этой формы зависит от очень простых и конкретных данностей: соотношения темпов, типов движений, насыщенности звуковой ткани. И прежде всего от того, в каком месте музыкального пространства расположено важнейшее звуковое событие.

Желание когда-нибудь сочинить вариации на разные фигуры времени и отразилось в сочинении "Фигуры времени", которое состоит из четырех частей:

- 1) важнейшее событие — в начале формы;
- 2) в точке золотого сечения;
- 3) в самом конце;
- 4) точно в центре.

От этого зависит, естественно, и драматургия каждой из частей.

Почему-то в моем сознании эти формы превращались в геометрические фигуры: квадрат, треугольник, пятиконечная звезда и крест.

И я не смогла устоять перед искушением подчеркнуть это мое видение равномерным ритмом ударных, расположение которых на сцене позволяет вообразить чисто визуально движущееся звучание по линиям этих геометрических фигур.

1994

## "Музыка для флейты, струнных и ударных" (1994)

На протяжении XX века многие композиторы стремились расширить существующее 12-звучное пространство, деля октаву на большее число звуков. Поддалась этому искушению и я.

Настроив одну половину струнных на  $\frac{1}{4}$  тона ниже другой, я получила возможность играть двумя пространствами, звуки которых не совпадают. Здесь возникает множество возможностей. Одна из них — трактовать эти две половины как свет и тень. При этом солирующий инструмент консонирует с той половиной струнного оркестра, которая настроена нормально, и резко диссонирует, попадая в "тень", то есть в ту половину струнных, которая настроена на  $\frac{1}{4}$  тона ниже.

Одной из самых привлекательных идей мне показалась возможность сопоставить мажорные и минорные трезвучия, взятые в противоположных настройках. Идея, которой я обязана счастливой фантазии композитора Виктора Суслина. Тогда одно трезвучие как бы вкладывается в другое. Ни один звук не совпадает. И поэтому в каждом из них возникает тяготение, разрешающееся в противоположном пространстве:



цифры 10, 19, 54, 58–67, 118.

Но где-то должна найтись точка соприкосновения. Такой точкой оказывается "нейтральное" трезвучие, с терцией на  $\frac{1}{4}$  тона меньше, чем большая, и на  $\frac{1}{4}$  тона больше, чем малая:



цифра 11.

У струнных с нормальной настройкой этим общим звуком является только флажолетный звук 11-го обертона, который в наибольшей степени приближается к звучанию на  $\frac{1}{4}$  тона ниже темперированного. В струнной группе существует 5 разных струн. Следовательно, я имею 5 звуков, общих для обеих настроек. И значит — 5 "нейтральных" трезвучий.

Отсюда форма пьесы: период из 5 предложений, каждое из которых завершается сопоставлением трех трезвучий: ма-

жора в одной настройке, минора в другой и "нейтральным" трезвучием, как бы примиряющим эти противоположности.

"Музыка" посвящена замечательному флейтисту нашего времени Пьеру-Иву Арто и в высшей степени инспирирована его личностью и манерой игры.

*Декабрь 1994*

### **"Висельные песни" (1996/1998)**

"Висельные песни" — цикл вокальных и инструментальных пьес на стихи Кристиана Моргенштерна. Сочинены две версии: 1) для женского голоса, контрабаса и ударных — посвящена итальянской певице Патриции Адкинс-Кити (а3); 2) для женского голоса, флейты, баяна, контрабаса и ударных. Эта версия посвящена ансамблю "That", вдохновительницей которого является баянистка Эльсбет Мозер (а5).

Сам Моргенштерн всегда утверждал, что между двумя его типами поэзии (антропософско-мистической и бурлескно-юмористической) нет противоречия. Высокая бессмыслица, нонсенс, абсурд являются только продолжением и, может быть, еще более глубоким аспектом мистического познания.

Для моей чисто артистической задачи это свойство двойственности было чрезвычайно привлекательным, так как давало повод для внезапных модуляций из одного состояния в другое. Мне очень нравится, когда после гротескного номера "Das Knie" ("Колено") певица поет очень серьезно о том, как червяк редкостной породы, живущий в раковине, открыл ей (певице) свое сердце.

Или: после № 13 "Nein!", где веревка преувеличенно экспрессивно плачет и тоскует по висельнику, внезапно наступает совершенно серьезное и просветленное настроение финального номера "Mondschaft" ("Лунный барашек" или "Лунный агнец").

В этой поэзии очень привлекательны симпатия, любовь (любовь тихая, непоказная) — к тварному миру: к зверям, предметам, вещам (вещам в рильковском понимании, когда ВЕЩЬ рассматривается также и изнутри, как нечто эссенциальное, а не только внешне существующее). При этом мир тварный становится одушевленным и начинает соприкасаться с важными философскими проблемами жизни.

Но великолепно то, что эта серьезность, которая светится изнутри, внешне — только наполовину серьезность. Она всегда остается игрой: игрой с языком, игрой с поэтическими закономерностями и игрой как фантастической возможностью выйти за пределы повседневности, за пределы нашего технизированного и ангажированного мира. Выйти и войти в мир прекрасной иллюзии, нежности, любви, просветления и очень часто — печали. Но это всегда — игра...

Для композитора — это тоже прекрасная возможность выдумать артистическую, почти театральную ситуацию, где чередуются игра, веселость, фантазийная выдумка исполнителей и... серьезность любви к миру, к жизни, и... к смерти.

01.02.1997

### *"Кватернион" ("Quaternion") (1996)*

Сочинение для четырех виолончелей посвящено московскому виолончелисту Владимиру Тонха, который создал уникальный по профессионализму ансамбль из четырех виолончелей.

Слово "Кватернион", стоящее в заголовке, похоже на привычное "квартет". Но есть разница.

Используя этот термин, я хотела подчеркнуть именно "четверо-единство" ансамбля — ансамбля, состоящего из четырех одинаковых инструментов. Инструмент как бы один, но он "расчетверен".

Термин заимствован из математики. У.Р.Гамильтон в середине прошлого века так обозначил некие "четверо-единные" числа, состоящие из одного действительного и трех "мнимых" (как бы воображаемых) компонентов.

Это позволило мне представить себе метафору: с одной стороны — реальная звуковая высота агсо или *pizzicato*, а с другой — разные состояния звуковой неопределенности: рикошет древком смычка, игра пальцами по струнам, игра наперстками по струнам, разного рода глиссандо и, наконец, в коде сочинения — игра смычком на подгрифнике.

Основной темой является "драма" интервалов, расширяющихся по  $\frac{1}{4}$  тонам. Ответы на это расширение образуют некий сюжет, который завершается объединением всех четырех инструментов в одном, едином звуке (ведение смычков по подгрифникам). Звук этот не имеет строгой определенности. Он — как бы есть, но его, в сущности, — нет.

## *Концерт для альты с оркестром (1996)*

Сочинение посвящено великому альтисту нашего времени — Юрию Башмету. Исполнителю, который обладает удивительным богатством красок и громадным диапазоном эмоциональных состояний — от крайней экспрессии до глубочайшей мистики звука.

Но сочинение посвящалось не только исполнителю, но и его инструменту.

Особая таинственность и приглушенность тембра альты всегда была для меня некоей акустической загадкой и предметом восторга. Именно это свойство альты побудило меня включить в исполнительский состав еще один персонаж, который создавал бы отличное от оркестрового, совершенно другое звуковое пространство — солирующий струнный квартет, настроенный на  $\frac{1}{4}$  тона ниже, с тем, чтобы солирующий альт мог время от времени погружаться в тень этого второго пространства и затем вновь возвращаться к более светлому (то есть настроенному на  $\frac{1}{4}$  тона выше) пространству оркестра: переход из одного, как бы реального пространства, в другое — виртуальное.

Для этого я выбрала очень простые интервальные соотношения: малая секунда в одном из этих пространств превращается в большую секунду в другом при противоположном движении голосов на  $\frac{1}{4}$  тона; большая секунда превращается в малую терцию; малая терция — в большую терцию; тритон — в чистую квинту.

Это соединение интервальных пар приводит музыкальную ткань оркестра в вибрирующее, иногда в мерцающее, а иногда в огненное состояние. И как следствие этой вибрации возникает определенная ритмическая фигура, которая затем несколько раз повторяется и отчленяет разделы формы: вступление, двойная экспозиция, разработка, состоящая из трех эпизодов, и кода — всего 7 разделов.

*16.11.1996*

## *"Экспромт" (1996)*

Это сочинение для флейты, скрипки и струнного оркестра написано специально для Ирены Графенауэр и Гидона Кремера, к юбилейному году Шуберта.

Формальная канва событий обеспечивается опорой на наиболее узнаваемую и общеизвестную музыку Шуберта — его Экспромт для фортепиано *as-moll* — *As-dur* op. 90 № 4. Точнее, на некоторые мотивы этого экспромта. Одни из этих мотивов использованы как исходное данное (или даже как эпиграф) — нисходящие трезвучные пассажи, отданные здесь флейте. Другие мотивы даны, наоборот, в скрытом виде — как недостижимый предел, к которому стремится развитие: хроматический мотив средней части экспромта.

Между этими двумя полюсами возникает музыкальное действие.

12.11.1996

### *"Sonnengesang" ("Похвала творению") (1997)*

Пьеса для виолончели, камерного хора и ударных посвящена величайшему виолончелисту XX века — Мстиславу Ростроповичу в год его 70-летия.

И конечно, связана по своему смыслу и характеру с его личностью, которая в моем воображении неизменно озарена солнцем, солнечным светом, солнечной энергией.

Необыкновенная мощь и глубина звука его виолончели побуждала мое воображение к какому-то очень важному музыкальному жесту и позволяла мне отважиться на то, чтобы взять для этого сочинения текст гимна Солнцу Святого Франциска Ассизского.

Конечно, это было очень дерзко с моей стороны. Но очень важно для того, чтобы открыть солнечность личности гениального музыканта — Мстислава Ростроповича. Я понимала, что этот текст ни в коем случае нельзя распевать. Ни в коем случае нельзя с помощью музыки усилить экспрессию этого гимна. 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.

Поэтому я старалась сделать партию хора очень сдержанной и даже скрытой. И всю экспрессию отдать в руки виолончелиста и ударников. Участники же хора очень часто являются теми, кто отвечает на эту экспрессию. Именно поэтому в цент-

ре пьесы поставлен эпизод "Респонсорий": солист своим жестом (*glissandi* смычком на флексатоне) вызывает ответы хора.

Форма сочинения членится на 4 эпизода:

- 1) Прославление Творца и Его творения — Солнца и Луны;
- 2) Прославление Творца — создателя четырех стихий: воздуха, воды, огня и земли;
- 3) Прославление жизни;
- 4) Прославление смерти.

Но в сочинении имеются еще 4 момента, членящие форму. И это связано с мотивом обертонового ряда, с достижением на всех четырех струнах виолончели 11-го обертона:

I. ц. 70: на струне *A* — соотношение *ре-диез* темперированного с *ре-диез*, пониженным на  $\frac{1}{4}$  тона (как бы звучание 11-го натурального флажолета на струне *A*). Это — начало эпизода "Прославление жизни".

II. ц. 94: на струне *D* — соотношение *соль-диез* темперированного с *соль-диез*, пониженным на  $\frac{1}{4}$  тона. Это — после кульминации эпизода "Прославление жизни".

III. ц. 107–110: на струне *G*. Это — *до-диез* и *до-диез* пониженное. В конце эпизода "Жизнь".

IV. ц. 141–143: на струне *C*. Это *фа-диез* и *фа-диез* пониженное в эпизоде "Прославление смерти", то есть перед кодой сочинения.

Этот же мотив обертонового ряда членит всю форму в целом на два раздела: в ц. 111–113. Это эпизод, когда виолончелист покидает свой инструмент. Мотив обертонового ряда играет на струне *C*. Затем виолончелист перестраивает эту струну, постепенно достигая самого низкого возможного строя; в этом строе достигает самого края своего инструмента, играя сначала у подставки, затем на самой подставке (палочкой от малого барабана), за подставкой, на подгрифнике и, наконец, вообще покидает свой инструмент. Теперь он играет на большом барабане (*legato* фрикционной палочкой), а затем — на флексатоне смычком для контрабаса, вызывая своими *glissandi* ответы хоровой группы. И только после этого эпизода, «Респонсория», вновь возвращается к своему инструменту, чтобы в эпизоде «Прославление смерти» достигнуть своего самого высокого регистра.

5–6.08.1997



## *"Ritorno perpetuo" (1997)*

Пьеса для клавесина соло, с обязательным микрофонным усилением инструмента, написана специально для уникальной клавесинистки Элизабет Хойнацкой и ей посвящена. Главная особенность пьесы — постоянное возвращение к архаическому звучанию диатонических ходов параллельными квинтами и им противопоставленному пентатоническому пассажиру.

Этой архаике противостоят мелодические эпизоды, использующие звуки хроматического звукоряда, завершающиеся каждый раз пассажами кластеров.

Таким образом, сюжет вещи представляет собой как бы драматизацию интервальных соотношений.

04.09.1997

## *"В тени под деревом" (1998)*

Сочинение для японских кото, бас-кото и китайского чжэна с оркестром. Рассчитано на японскую исполнительницу Кацуэ Саваи.

Эта вещь имеет музыкально-композиционный сюжет. Исходная его пружина в следующем: как инструменты солистки, так и весь оркестр разделены на две группы; одна из них настроена на  $\frac{1}{4}$  тона ниже другой. В оркестре так противопоставлены струнные I и струнные II; у солистки чжэн настраивается на  $\frac{1}{4}$  тона ниже, чем кото и бас-кото.

Эта особенность настройки дает возможность трактовать оба 12-звучковых состава как противоположные звуковые сферы, как "пространство света" и "пространство тени".

Играя с этими двумя пространствами, "теневым" и "световым", можно попытаться приблизиться к музыкальному пониманию и ощущению тени. Сам процесс приближения представлен здесь как музыкальная игра, в конце которой нам открывается: тень — это та область существования, из которой рождается жизнь и излучается свет.

1998

*"Две тропы"*  
(посвящение Марии и Марфе) (1998)

Это концерт для двух альтов и оркестра.

Откуда название "Две тропы"? Своим возникновением сочинение обязано дирижеру Курту Мазуру. Он предложил мне написать вещь для двух альтов и оркестра. Дело в том, что в его оркестре на первом пульте альтов сидят две прекрасные исполнительницы, которые заслуживают того, чтобы их игрой восхищались не только слыша их в оркестровой группе. Обе эти персоны должны иметь сольный репертуар. И дирижер заказывает специально для них сочинение.

Таким образом, с самого начала я имела в качестве солистов два одинаковых струнных инструмента, в которых проявляют себя два женских персонажа.

В этой ситуации было очень естественно выбрать тему, которую знает многовековая художественная практика: тему двух типов любви — Марии и Марфы, два способа любить: 1) любить, взяв на себя все житейские попечения и обеспечить тем самым основу жизни; и 2) любить, посвятив себя главному и наивысшему, — пройти вместе с Возлюбленным крестный путь ужасающей боли, чтобы в результате добыть для жизни свет и благо.

Конечно, музыка не передает нам эти метафизические побуждения буквально, впрямую, да это и не ее дело. Зато она способна создать метафору, некое скрытое от конкретности уподобление. Например, разные направления движущихся звуков, движения вверх или вниз, — уже могут образовать достаточно читаемую метафору двух различных психологических установок, двух троп в неведомом лесу бесконечного разнообразия жизни.

Оркестр в этом сочинении играет иницирующую роль: в нем происходит ряд драматических ситуаций, иногда весьма агрессивных и жестоких. Каждая из этих ситуаций оборачивается для солисток вопросами, на которые они должны отвечать.

Процесс становления таких ответов — это и есть сюжет сочинения, который предопределяет форму вещи.

Она представляет собой цепь вариаций, на протяжении которых изменяются взаимоотношения двух солирующих персон друг к другу и обеих — к оркестру.

I. В 1-й вариации они отвечают оркестровому *ff* контрастным *pp*. При этом их стремления предельно ясны: Viola I — движение вверх, Viola II — движение вниз.

II. Во 2-й вариации первоначальная определенность сменяется более сложными взаимоотношениями. Это скорее диалог, чем противопоставление.

III. В 3-й вариации картина усложняется тем, что в диалог 2-х альтов включаются и оркестровые солисты.

IV. В 4-й вариации картина становится все более сложной. Однако этот процесс приводит вновь к первоначальной ясности: Viola I — движение вверх, Viola II — вниз.

V. 5-я вариация: в оркестре — статично колеблющееся движение *pp*, у солисток — предельное *espressivo*. Попытки сблизиться в центре диапазона. Но достигают они лишь того, что каждая проходит свой путь: одна сверху вниз, другая снизу вверх — мимо друг друга, крест-накрест.

VI. Это приводит в движение статику оркестра: два противоположных слоя, в высоком и низком регистрах, двигаются навстречу друг другу, достигая каждый своего крайнего предела.

Одновременно с этим перекрещиванием, которое идет в медленном темпе, начинается моторный, динамический эпизод (*crescendo* от *pp* до *ff*), приводящий к главной кульминации вещи — *tutti* оркестра.

VII. 7-я вариация — это как бы заключение, итог поисков: Viola I постепенно завоевывает свой предельно высокий регистр; Viola II остигательно утверждает свой самый низкий регистр.

Декабрь 1998

### "Страсти по Иоанну" (2000)

Для меня было большим счастьем получить заказ от Баховского общества на сочинение "Страстей по Иоанну" (для солистов, двух хоров, органа и оркестра). Сочинить вещь предстояло на русском языке. Премьера должна была состояться как на родине заказчика (Германия), так и на родине автора (Россия).

С самого начала я осознавала, что писать "Страсти" по-русски будет особенно трудно:

Традиция русской православной церкви не допускает применения музыкальных инструментов — ни в богослужении, ни в иных церковных ритуалах. Никаких внешних технических посредников между человеком и Богом — только твой голос и свеча в руке.

Главное же: в русской церковной служебной практике нет исторической традиции "Страстей". "Искусство представления" всегда было для русского сознания вторичным по сравнению с "искусством переживания". И церковная практика избегает малейшего намека на представление в лицах, на любую театральность.

Выход из этой трудности все-таки нашелся: повествование о Страстях Христовых вовсе не обязано быть ни драмой, ни представлением. Оно может быть дано именно как ровное и почти что бесстрастное повествование (как тому и подобает быть в церковном ритуале).

Однако эту ровную повествовательность, протекающую во времени, можно сопоставить с абсолютно вневременной концепцией. Она должна быть для текстового материала "Страстей" нечужеродной и качественно равноценной. Желательно, чтобы в обоих текстах чувствовались бы не только одна рука, но и один дух. К счастью, такое существует. Это Откровение св. Иоанна Богослова, или Апокалипсис.

Небольшое отступление: слову "вневременной" можно придать четыре разных значения — эстетическое, этическое, философское и религиозное. Если речь идет о времени либо "утраченном", либо "вновь обретенном" (Пруст), то вневременным здесь оказывается *«нелепо бесплодное время / Между концом и началом»*, о котором говорит в своих "Квартетах" Т.С.Элиот и о котором повествует тибетская "Книга мертвых"; слово «вневременной» имеет здесь либо пререлигиозный, либо эстетический смысл. Если время преодолевается, то речь идет о действенно-моральной точке зрения; слово "вневременной" приобретает этический смысл. Если время "снято", то мы занимаем философскую позицию. Наконец, есть случай, когда время не просто утрачено, не просто преодолено и не просто "снято". Отказ еще глубже: время поглощено (в том смысле, в котором апостол Павел говорит в Послании к Коринфянам: "Поглощена смерть победою"). В этом случае мы оказываемся в мире религиозных ценностей.

Надо сказать, что соединение этих двух разделов Евангелия — повествования о Страстях Христовых и рассказа ясновидаца Иоанна Богослова о его видении Страшного Суда — осуществлялось в искусстве многократно. Достаточно вспом-

нить фрески Джотто в Падуе (Capella degli Scrovegni) или росписи Микеланджело в Сикстинской капелле в Риме. Да и сама форма храма, и основанное на этой форме храмовое действо воплощают этот лейтмотив, этот сквозной конструктивный принцип — противопоставление временной горизонтали и вневременной вертикали. События рассказа о Страстях (они представлены на боковых стенах храма) оказываются как бы ступенями лестницы, ведущей к алтарю — на восток, к Солнцу, где и происходит главное событие-вспышка (Vision), некое "длящееся мгновение". Но по-настоящему видеть, слышать и воспринимать всю эту временную историю можно только, если у тебя за спиной находится и постоянно подталкивает тебя на Восток, к алтарю, картина озаренного видения Конца (= эсхатология), картина Страшного Суда на западной стене храма.

Мне оставалось немного: сделать в музыке то, что давным-давно и многократно делалось до меня средствами архитектуры и фресковой живописи. В своем сочинении я тоже постаралась соединить два этих текста так, чтобы постоянно сосуществовали и пересекались два типа событий — события на земле, протекающие во времени (Страсти), и события на небе, развертывающиеся вне времени (Апокалипсис).

Это пересечение подчеркивается и в оркестре: длящиеся звуки одного инструмента пересекаются глиссандирующим звучанием другого; точка пересечения каждый раз акцентируется. Особенно это заметно, когда вступают два тромбона *frullato ff*.

Вся вещь построена как переплетение рассказа о Страстях Христовых и комментария. Получается своего рода "респонсорий", где роль вопросов играют эпизоды "Страстей по Иоанну", а роль реакций на вопросы отведена соответствующим разделам Апокалипсиса (по Иоанну же). Именно реакций, а не ответов! Ибо Ответ един; им оказывается весь Страшный Суд в целом.

Произведение идет без перерыва и состоит из 11 эпизодов; все в целом можно рассматривать как двухчастную форму:

I. Приготовление (№ 1–7).

II. Центральное событие (№ 8–11).

В свою очередь, эти два больших раздела членятся на эпизоды, рассказывающие:

1) о событиях на небе (№ 1 — "Слово"; № 6 — "Литургия на небе"; № 9 — "Жена, облеченная в солнце"; № 11 — "Семь чаш гнева");

2) о событиях на земле (№ 2–5 — "Омовение ног", "Заповедь веры", "Заповедь любви", "Надежда"; № 7 — "Предательство, Отречение, Приговор"; № 10 — "Положение во гроб");

3) в центре же стоит № 8 "Шествие на Голгофу", где события из Страстей и из Апокалипсиса полифонически пересекаются; на фоне этого "Креста" разворачивается как бы «двойная спираль» всего процесса — шествие народа и споры в народе.

Шествие приводит к самому важному моменту формы: "Смерть Иисуса" — "Жена, облеченная в солнце".

Далее следует эпизод "Положение во гроб". И как итог произведения — "Семь чаш гнева".

Здесь можно увидеть все этапы судебной процедуры: показания свидетелей (бас и баритон), столкновение обвинения и защиты (два хора), суд (соло органа в эпизоде "Семь чаш гнева"), приговор ("В начале было Слово").

Представленное мной на суд публики сочинение — это попытка так раскрыть дошедшее до нас и живущее в нас Слово, чтобы его плоть (временная, событийная "горизонталь", то есть Страсти) и его дух (вневременная смысловая "вертикаль", то есть Страшный Суд) были бы воссоединены, взаимно соотношены и взаимно уравновешены. При этом все страшные, то есть последние, вопросы Страстей не должны быть отодвинуты; такое эстетическое отодвигание в сторону — неправда. Они, эти вопросы, настолько велики, что не могут быть и морально преодолены; такое моральное преодоление — иллюзия. Тем более не могут эти вопросы быть "сняты"; "снять" такое — значит взять грех на душу. Ни первого, ни второго, ни третьего ответов недостаточно. Реакция, на которую здесь необходимо решиться, не может быть менее "страшной" (последней), чем сами вопросы. В Апокалипсисе потребовано коротко и ясно: "Съешь книгу; она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка как мед". Действительно, временная горизонталь должна быть поглощена смысловой вертикалью — иначе последние вопросы остаются. Ибо потому-то вопросы эти и последние, что ответить на них в разговоре или в обсуждении невозможно; они должны быть поглощены и претворены Ответом, как свеча в храме поглощена и претворена огнем.

**"Пасха по Иоанну" (2001)**  
(к премьерe 16.03.2002 в Гамбурге)

"Пасха по Иоанну" написана для сопрано, тенора, баритона, баса, двух смешанных хоров, органа, большого оркестра; на библейский канонический текст на русском языке.

Исходная концепция всего сочинения включала первоначально и "Воскресение по Иоанну". Оно в наибольшей степени, чем все остальные разделы, построено на взаимодействии двух текстовых слоев — евангельского повествования по Иоанну и Откровения Иоанна. Этот бывший в начале конец задавал тон всей вещи и определял весь ход событий, как евангельских, так и апокалиптических.

Но в ходе работы мне пришлось отделить исходный конец от начала. Я почувствовала: рассказ о земном пути Христа никак не может оканчиваться "разрешением драматического конфликта"; после **такого** может произойти только одно — знамение и предвестие Страшного Суда. То есть — предельный диссонанс, своего рода крик. А после этого заключительного крика мыслимо только одно — молчание. Продолжения нет и не может быть. "Es ist vollbracht"<sup>1</sup>.

Однако концепция в целом требовала завершения. И я решила довести дело до настоящего Ответа, каким бы психологически невозможным он ни казался. По счастью, узнав о моих планах, NDR<sup>2</sup> сочло возможным поддержать их, заказать мне эту работу и устроить премьеру объединенными силами русских солистов, русско-немецкого хора и немецкого оркестра (NDR). Дирижирование взял на себя снова В.Гергиев, которому и посвящено всё сочинение в целом.

При работе над завершением, которое получило название "Пасха по Иоанну", ко всем уже описанным мною проблемам добавилась еще одна трудность:

а) в каком-то смысле всё уже произошло, всё свершилось, происходить больше нечему, продолжения нет и не может быть; смысловым итогом Страстей оказался неразрешенный вопрос о земной судьбе Слова — вопрос, сопряженный с видением апокалиптического всепожирающего огня;

б) в ином же смысле дело обстоит прямо противоположным образом: **всё только начинается**. Ибо всё, что произош-

---

<sup>1</sup> Нем. «свершилось».

<sup>2</sup> Norddeutscher Rundfunk — Северонемецкое радио.

ло и свершилось со Словом на земле, не только было, но и есть, и будет "в начале"; смысловым итогом Пасхи оказывается поглощение временной горизонтали (с ее причинно-следственными зависимостями) вневременной вертикалью: начало временно преобразуется в начало иерархическое.

Композиционно-сюжетный выход из этого кажущегося противоречия следующий: всё, что происходит в "Пасхе", — это не *продолжение* уже свершившихся событий, а их *преображение и претворение*. Если "Страсти" определяют и замыкают в круг земной путь воплощенного Слова, то "Пасха" — это *раскрытие* нашей души, ее выход в иное измерение. И потому задачей моей было написать завершение всей вещи так, чтобы ни события, ни музыка не продолжались бы: никаких "и так далее", никаких "продолжение следует" — вообще никакой внешней сюжетности. Тем больше и весомее становится роль апокалиптического слоя, то есть внутренних событий, открытых нам в видении.

Эта разница между "Страстями по Иоанну" (1-е отделение концерта) и "Пасхой по Иоанну" (2-е отделение концерта) становится особенно ощутимой, если сопоставить центральные персонажи "Страстей" и "Пасхи". В "Страстях" это Петр, его отречение; в "Пасхе" это Фома, его неспособность поставить веру прежде видения. Поворотный пункт "Страстей", после которого *внешний* ход событий уже неостановим, — троекратное отречение Петра: от Слова, от Любви, от своей личности. Поворотный пункт "Пасхи", после которого неостановим и предопределен *внутренний* ход событий — троекратный отказ Фомы: от веры — в пользу мнимо ясного видения; от надежды — в пользу надежности; от любви — в пользу мнимо твердого знания. Спасением здесь оказывается страшная и неподъемная благодать, посланная Фоме, — позволение "вложить персты в рану".

Только после этого поворотного пункта становится возможным ряд событий, который можно назвать "Установление Третьего Завета". Его последовательные этапы:

1. **Возвещение** (Soprano solo, № 7, на текст из 1-го послания ап. Иоанна: *"Тьма проходит, и истинный Свет уже светит"*).

2. **Испытание и завещание**. Троекратный вопрос Христа к Петру *"Любишь ли ты Меня?"* и троекратный ответ Петра (положительный ответ предполагает твердую веру спро-



шенного в истинную реальность Спросившего). За каждым из трех вопросов следует: *"Паси овец Моих"*.

3. **Третье причастие.** Первое причастие: Святым Духом — № 3. Второе: Хлебом — № 8. И теперь следует **причастие Книгой**. Звучит повеление Ангела Иоанну: *"Съешь книгу сию; она будет горька в чреве твоём, но в устах твоих будет слаще меда"* — № 10.

4. **Клятва Ангела**, "что времени больше не будет".

Все дальнейшее — это процесс *поглощения*: смерти — победой; неизбывной скорби и оцепенения — светом; неразрешимых вопросов — последним Ответом. Это происходит и в евангельском, и в апокалиптическом слое. Причем, четыре ступени "Установления завета" соответствуют четырем же ступеням финального раздела (№ 12, *"И увидел я новое небо и новую землю"*):

1. Многократное возвешение *"Христос воскрес из мертвых"*, стих из русской церковной службы. Соответствует "Возвешению" из № 7.

2. Слова Христа: *"Я в Отце, и Отец во Мне, и вы во Мне, и Я в вас"*. Соответствует троекратному вопросу Христа к Петру и троекратному завещанию *"Паси овец Моих"*.

3. Завершающее, данное теперь в новом свете *"В начале было Слово"*. Соответствует повелению Ангела *"Съешь книгу"*.

4. И, наконец, итоговый возглас *"Свят, свят Господь Бог вседержитель"*. Соответствует *преображению времени*.

Все свечи поглощены огнем. Все огни претворены в Свет.

Этой апологией начального Слова и изначального Света и завершается сочинение. *"В моем конце — начало"*.

*Гамбург, 16.03.2002*

### ***"Всадник на белом коне" (2002)***

Это сочинение — как бы оркестровый экстракт большой диалогии ("Страсти по Иоанну" и "Пасха по Иоанну"), написанной в 2000–2001 годах. Как и там, здесь сохранен постоянный внутренний диалог между двумя текстами из Нового Завета: "Евангелие от Иоанна" (линия Страстей) и "Откровение св. Иоанна Богослова" (линия Апокалипсиса); этот респонсорий придает мистическому действию Апокалипсиса психологическую

наполненность, а земным страданиям Воплощенного Слова — высший смысл.

Однако линия Страстей здесь сжата до такой степени, что она превращена как бы в точку — в своего рода "turning-point" ("поворотный пункт"). Этой точкой является средний раздел вещи, Интермедия. В "Пасхе по Иоанну" Интермедия звучит после слов Вновь Пришедшего, обращенных к Фоме Неверующему: "Поддай руку твою, и вложи в ребра Мои, и не будь неверующим". То, что происходит потом, — поворот от неверия к вере, от смотрения к истинному видению, от злоупотребления словами к служению Слову. В этой "недвижной точке вращения мира" сфокусирована вся суть Страстей.

Что касается первого и третьего разделов исполняемого сочинения, то они взяты из апокалиптического слоя дилогии. Певцы-солисты и оба хора здесь отсутствуют, состав оркестра оставлен практически без изменений. Первый раздел соответствует приходу на землю и воплощению (господствует стихия земли), а третий — преображению и вознесению (всё охватывается огнем и светом).

### ***"Мираж: Танцующее солнце" (2002)***

Пьеса посвящена Октету виолончелей города Бовэ.

Необычный состав — восемь солирующих виолончелей — дает множество фактурных возможностей звучания. Особенно привлекательными для меня оказались яркие натуральные флажолеты. Они мне потребовались для того, чтобы выразить образ пляшущего солнца. Представим себе картину солнечного диска, который очень быстро вращается вокруг собственного неподвижного центра, разбрасывая при этом в разные стороны стрелы-вспышки. Этот образ возникает в последней трети сочинения.

24.04.02

### ***"У края пропасти" (2002)***

Это одночастное сочинение для семи виолончелей и двух аквафонов (Waterphon) посвящено композитору Виктору Суслину.

Пропастью я здесь называю зону между грифом и подставкой у струнных. По звучанию это самый высокий регистр инструмента.

Стремление к этой звуковой области и является основным сюжетом вещи: сначала достигается верхний регистр двойных флажолетов *pizzicato*, затем идет движение к тремолирующим двойным флажолетам *arco* и, наконец, появляется высочайший регистр *arco espressivo*.

Сочинение членится на 7 разделов. Но его форму в целом можно рассматривать как период из двух предложений, обрамленный вступлением и заключением.

### *"Свет конца"* *для большого симфонического оркестра (2003)*

Мне очень нравятся те художественные произведения, которые имеют в своем завершении нечто светлое, светящееся, непротиворечивое.

С другой стороны, мне хочется выразить в художественном слове трагическое, которое лежит в основании всего существующего. (Неразрешимое противоречие позитивного и негативного. Но именно этот конфликт и является первопричиной существования мира.)

В данном сочинении эта конфликтная ситуация находится в сфере музыкально-акустической.

Наша привычная житейская ситуация — это темперированная звуковая настройка всей музыкальной ткани. Равномерное деление октавы на 12 равных полутонов, достигнутое в истории музыки с большим трудом (ситуация в XVI–XVII веках была остродраматической), дало прекрасные результаты. Мелодическое начало стало очень богатым, так как оно стало основываться на непротиворечивой равномерности. Это был большой выигрыш.

Но в области аккордовой интервалики мы пошли на компромисс, искусственно приравняв диатонический и хроматический полутоны. Расстояние между *до* и *до #* мы приравняли к *до* и *ре b*.

Здесь мы искусственно вторглись в природную структуру звука, состоящего из основного тона и его натуральных призву-

ков. И заплатили за этот грех тем, что теперь мы не имеем ни одного чистого (то есть натурального) интервала, кроме октавы.

Мы выиграли чистоту линейную, но потеряли чистоту гармоническую. Всё наше аккордовое мышление — компромиссно.

С другой стороны, если пользоваться чистыми, то есть натуральными звуками, составляющими интервалы, чтобы их отношения стали чистыми и непротиворечивыми, то тогда линейная ткань окажется неравномерной, а значит, и не чистой. Она не будет способна развиваться.

Итак: или мы имеем чистоту аккордовую, и тогда мы будем вынуждены быть не чистыми в области линейной, или мы имеем чистоту линейную, но тогда надо идти на компромисс в области аккордовой.

Конечно, музыкальная практика выбрала второй вариант. И согласилась на известный компромисс. Жесткая проблема была снята. И музыкальное развитие получило громадные возможности свободного обогащения музыкальной ткани. Конфликт был снят.

Тем не менее скрыто он продолжает существовать: та боль звука, боль, которую переживает звук, проходя процедуру искажения его природы, она же осталась!

И лично я чувствую эту боль, когда пишу и знаю, что музыкант, например исполнитель на валторне или тромбоне, извлекает свой натуральный звук и затем губами подправляет его, приспособлявая к темперированному звуку.

Когда-то эта боль и эта конфликтная ситуация неразрешимости должна была превратиться в метафору и стать темой художественной вещи. Так оно и произошло с моим сочинением "Свет конца".

Персонажами его стали два типа слышания, два типа экспрессии мелодических фраз, состоящих из темперированно настроенных звуков и состоящих из натуральных звуков.

Эти два персонажа появляются с самого начала сочинения как противопоставление мелодии альтовой флейты и мелодии валторн.

Но самый большой конфликт между ними возникает позже, перед концом сочинения, когда мелодия виолончели и валторны (мелодия, состоящая из одних и тех же звуков) играет виолончелью в темперированной настройке, а валторной — в своей натуральной настройке.

К одиннадцатому обертому различие между ними приходит к совершенно невыносимому диссонансу, почти невыносимой боли (разница на  $\frac{1}{4}$  тона).

Но заканчивает пьесу эпизод, преодолевающий эту неразрешимость, этот неразрешимый конфликт: глиссандирующие натуральные звуки валторн и тромбонов образуют аккорд из абсолютно чистых натуральных звуков.

Их сменяют пассажи из натуральных флажолетов у всех струнных — бескомпромиссно чистый аккорд, светлая, непротиворечивая чистота.

*Январь 2003*

***"Под знаком Скорпиона"***  
***(вариации на шесть гексахордов для баяна***  
***и большого симфонического оркестра) (2003)***

Меня очень привлекают свойства некоторых инструментов, которые позволяют совершать переход из одного измерения звукового пространства в другое, не меняя позиции пальцев на струне или клавиатуре.

Например, мы извлекаем терцовый флажолет при легком прикосновении пальца к струне. Но стоит только это легкое прикосновение сменить на экспрессивное vibrato, как мы попадаем в совершенно другой звуковой мир. Палец на струне остался на том же месте. Изменилось лишь наше отношение к этому месту, наше прикосновение.

У баяна это свойство — превращать одно измерение в другое — существует при переключении выборной клавиатуры, где каждая кнопка соответствует одному звуку, на готовую клавиатуру, где каждой кнопке соответствует аккорд. Это свойство инструмента я использовала в центральной части сочинения: три мелодических звука выборной клавиатуры при переключении оказываются семи- или пятизвуковыми аккордовыми комплексами.

Но главной для меня оказалась другая возможность готовой клавиатуры: если нажать две кнопки (соответствующие мажорному и минорному трезвучиям) и идти постепенно вверх или вниз по всему диапазону инструмента, не меняя позиции пальцев, то мы получаем шесть различных гексахордов.

Шесть гексахордов дали всей вещи структурное обоснование материала и формы: вариации на шесть гексахордов — тактов подзаголовков сочинения.

Имя же этой вещи — "Под знаком Скорпиона" — связано с посвящением одному из самых глубоких музыкантов нашего

времени, Фридриху Липсу, который родился под этим знаком (и скобках могу сказать, что это также и мой знак).

### *Триптих "Надейка" (2005–2006)*

Триптих "Надейка" состоит из трех произведений:

1. "Лири Орфея" (для скрипки соло, струнного камерного оркестра и ударных), 2006.

2. "Меж ликом надежды и ликом отчаяния" (для флейты соло и большого симфонического оркестра), 2005.

3. "Пир во время чумы" (для большого симфонического оркестра), 2005.

Надейка — это домашнее имя моей умершей дочери Надежды.

Все три сочинения объединены одной общей темой, которую я и моя дочь вместе горячо обсуждали и мечтали о том, чтобы когда-нибудь эта тема выявилась в музыкальном сочинении.

Тема эта — чисто акустического свойства. Но именно то, что в самой физической природе звуковых соотношений метафорически содержится глубинная связь процессов во времени и процессов в звуковом пространстве, волновало нас обеих в сильнейшей степени.

Речь идет о возникновении комбинационных тонов при одновременном взятии двух звуков. Любые два звука, взятые одновременно, порождают два комбинационных тона — суммарный и разностный. Практически это открыл еще Дж.Тартини.

Чем уже исходный интервал, тем дальше от него (вниз) расположен его разностный тон.

В низком регистре контроктавы интервал малой секунды порождает разностный тон, который уже не тон, а метроритмическая пульсация.

Частоту 20 герц мы слышим как слитный звук. Дальше (вниз) идет как бы "ничейная земля". А начиная с 10 герц звук превращается в чисто временную последовательность импульсов.

Опуская исходный интервал всё глубже и глубже, мы получаем разностные тоны в такой звуковой зоне, где их пульсация уже не слышна в доступной нам звуковой области.

Но она существует физически!

I. Таким образом можно представить себе некое воображаемое пульсирующее пространство, где пульсация разностных тонов будет соответствовать исходным интервалам, породившим эту пульсацию.

II. Чем уже исходный интервал и чем ниже он взят по регистру, тем медленнее темп пульсации его разностного тона. И наоборот, чем шире интервал, тем скорее темп пульсации.

Ускорение пульсации в определенный момент приводит к превращению пульсации в частоту уже реально слышимого звука. Здесь мы имеем действительное превращение временного явления в явление пространственное. Рождение звука из пульсирующего времени.

Замедление же приводит к постепенному исчезновению звука, а затем и слышимого пульса. Метафора творения и исчезновения.

III. Но если ускорение происходит последовательно (то

есть , то эта линия ус-

коряющихся метро-единиц будет соответствовать ходу по обертоновому ряду. А интервалы, породившие этот ускоряющийся ряд, будут расширяться.

При этом ускорение темпа пульсации разностных тонов увеличивает напряженность, а удаляющиеся друг от друга звуки исходных интервалов, напротив, уменьшают напряжение.

В этом противоречии лично я вижу некий закон компенсации, сохраняющий жизнеспособность системы в целом.

Нарушение этого закона грозит катастрофой.

Именно эти три идеи содержатся в трех створках "Триптиха":

### *I. "Лира Орфея"*

Соответствие ускорения пульсирующей ткани (как бы проецируемой из воображаемого пространства разностных тонов) исходным интервалам, порождающим эти разностные тона, я использую как членящий форму фактор.

Таким фактором мне слышались два интервала, взятых одновременно: малая секунда и чистая квинта.

И я искала такую высоту этих двух интервалов, при которой их разностные тоны образовывали две разные пульсирующие скорости, укладываемые в одну метрическую единицу.

И я нашла их только в двух случаях:

1)

$$\begin{array}{r} 622,254 \text{ герц} \\ \underline{587,330} \\ 34,924 \text{ герц} \end{array}$$

= 34,924 герц

$$\begin{array}{r} 659,255 \text{ герц} \\ \underline{440} \\ 219,255 \text{ герц} \\ = 219,255 \text{ герц} \end{array}$$

$$219,255 : 2^7 =$$

$$= 1,7129296 \text{ герц}$$

Затем мы опускаем эту частоту на 5 октав ниже (в воображаемое пространство):

$$34,924 : 2^5 =$$

$$= 1,091375 \text{ герц}$$

(2 – это октава:  $\frac{2}{1}$ )  
(5 – это количество октав)

$$= 1,7129296 \text{ герц}$$

Затем мы умножаем это число на 60, чтобы получить количество ударов в минуту. Это — показатель метронома.  $1,091375 \cdot 60 = 65,4825$

$$1,7129296 \cdot 60 = 102,77577$$

$$\text{♩} = 65$$

$$\approx \text{♩} = 104$$

Это значит, что, например, в темпе  $\text{♩} = 52$  мы получаем ритмическое соотношение 5 к 8:

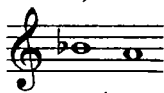


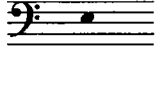
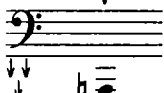

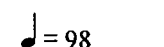
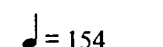
$\text{♩} = 52$

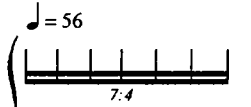
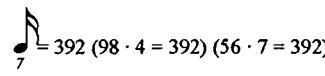
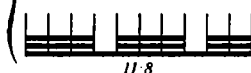
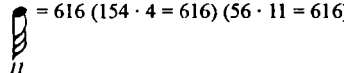
$\text{♩} = 260$  ( $65 \cdot 4 = 260$ ) ( $52 \cdot 5 = 260$ )

$\text{♩} = 416$  ( $104 \cdot 4 = 416$ ) ( $52 \cdot 8 = 416$ )

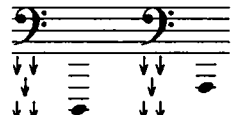
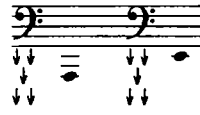


2)

	$\frac{466,164}{440}$		$\frac{493,883}{329,628}$
↓	26,164 герц	↓	164,255 герц
	= 26,164 герц		= 164,255 герц
↓	$26,164: 2^4 =$	↓	$164,255: 2^6 =$
	= 1,63525		= 2,5664842
↓	= 1,63525 герц	↓	= 2,5664842 герц
	$\text{♩} = 98$		$\text{♩} = 154$

	$\text{♩} = 56$		$\text{♩} = 392 (98 \cdot 4 = 392) (56 \cdot 7 = 392)$
	$7:4$		$= 616 (154 \cdot 4 = 616) (56 \cdot 11 = 616)$
	$11:8$		$11$

При этом я обнаружила, что разностные тоны этих интервалов образуют соотношение чистой квинты:

1)		2)	
----	---	----	---

Получившиеся две пары разностных тонов дают нам в итоге (если свести их в пределы одной октавы) последовательность



Я была поражена тем обстоятельством, что мои спонтанные поиски простых целостных соотношений внутри одного темпа привели меня к звукоряду "лиры Орфея".

Это — основные интервалы пифагорова строя: звучание  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  и  $\frac{3}{4}$  струны монохорда.

И это — "тетрактис", соотношение чисел 6, 8, 9, 12:



То есть структурная основа, которой восхищались такие художники Возрождения, как Рафаэль (его знаменитая "Афинская школа") и которая легла в основу будущей эволюции европейского музыкального мышления.

Принято считать, что так звучали струны легендарного певца Орфея.

## II. "Меж ликом надежды и ликом отчаяния" <sup>1</sup>

Здесь идея ускорения и замедления пульсации разностных тонов, соответствующих расширению и сжатию исходных интервалов, трактуется как метафора рождения и исчезновения.

При сжатии исходных интервалов темп их разностных тонов замедляется. И если исходные интервалы опускать всё глубже и глубже, то мы приходим в те области, где слышание реального звука нам уже недоступно. Там остается только пульс и его постепенное исчезновение.


При расширении исходных интервалов темп пульсации разностных тонов, наоборот, ускоряется. И тогда мы можем прийти к той границе, где пульсация превращается в звуковую высоту (20 герц).

Вот этот-то момент и можно рассматривать как метафору рождения звука из пульсирующего пространства. И это — наша надежда.

И наоборот, постепенное сжатие исходных интервалов и соответствующее ему замедление пульсирующих разностных тонов означает тенденцию к исчезновению звучания. А в конечном счете — и пульса. И это — наше отчаяние.

<sup>1</sup> Фраза из поэмы Т.С.Элиота "Пепельная среда".

### Последовательное ускорение

 →) и последовательное замедление пульса звуковой ткани

 →) — это основная тема этого сочинения.

Эта тема начинает вещь, она же звучит в кульминации, и ею же завершается пьеса: замедление, которое исполняется с большим увеличением интенсивности (*crescendo* → *fff*), — отчаянное стремление с помощью динамики затормозить исчезновение пульса.

### III. "Пир во время чумы"

Мне кажется, что название этой вещи оправданно: не только я, но многие люди нашего времени видят и ощущают надвигающуюся на человечество беду — снижение нравственного уровня в обществе и накопленную в душах ненависть.

Контраст между этой картиной болезни и тем фактом, что большая часть людей желает только пировать и веселиться, создает типичную ситуацию, множество раз описанную в художественных произведениях. Возникает то состояние духа, от которого невозможно уйти. Его хочется изжить и преодолеть.

Но такое видение — только самый верхний слой сочинения. На самом деле смысл вещи заключен не столько в выражении этого состояния духа, сколько в создании чисто музыкальной, то есть звуковой метафоры, уподобления этому состоянию.

И возможность такой метафоры существует в музыке: ведь в сущности принцип возникновения и принцип исчезновения мира метафорически содержится в самой акустической природе звуковых соотношений.

Уже то, что каждое сочетание двух разных тонов порождает два дополнительных звука — разностный и суммарный комбинационный тоны, может быть трактовано как метафора творения.

Но кроме этого существуют и другие аспекты, которые могут быть рассмотрены как отражение космических принципов.

Например, интервал малой секунды в очень низком регистре рождает разностный тон такой частоты, которая слышна как удары пульса. Интервал *A* – *B* субконтроктавы создает разност-



Ответы на эти три вопроса:

1. "Чума" — это состояние прогрессирующего распада ткани наших ощущений, чувств, мышления и самой жизни (скрытое, как правило, за состоянием лихорадочного веселья).

2. Преодолеть "чуму" можно, лишь воссоздавая постоянно распадающуюся ткань жизни. Это — тот духовный стержень, без которого род человеческий обречен либо на вымирание, либо на нечто еще худшее — на мутирование в армию клонов.

3. "Выжить при чуме" можно лишь имея свои корни и свой дом. "Bestelle dein Haus!" ("Устрой дом свой!") — не зря эти слова являются ключевыми у И.С.Баха в его кантате "Actus tragicus".

Таким образом, мы приходим ко всё тому же старому, как мир, вопросу: что лучше — видеть или закрыть глаза? Знать или не знать? Быть или казаться существующим? Однозначный ответ невозможен (как, кстати, и у А.С.Пушкина в его "Пире во время чумы").

Дело художника — "всего лишь" увидеть проблему в полный рост и донести это свое видение до слушателя.

Художник не судит; его обязанность, даже в условиях непрекращающегося истерического пира, — создать реальное видение.

Есть оно — есть и надежда.

## SUMMARY 2

Typical of Gubaidulina's mentality is a combination of East and West: philosophy of Confucio, Lao-Tzy and Aurobindo, Egiptian and Tibetan "Books of Deads", the Bible, sermons of Meister Eckhart, philosophy of Wilhelm Friedrich Hegel and Nikolai Berdjayev, theosophy of Rudolf Steiner. She is an orthodox christian, but she champions union of all religions. Many of her works have religious themes: "Seven Words" for violoncello, bayan and strings, "Introitus" for piano and chamber orchestra, "Offertorium" for violin and orchestra, "De profundis" for bayan, "Jauchzt vor Gott" for chorus and orgel, "Alleluja" for chorus, orchestra, orgel, discant solo, "Aus dem Stundenbuch" for violoncello, orchestra, male chorus.

The symphonic character of her music is evidence of the Western tendency: she employs dramatic contrasts, a high dynamic tension, traditional instruments of the symphonic orchestra, and also the principle of "points" in the pitch class. But many features of her music speak of the influence of the East: the idea of unity of man and the world (in the finales of some of her works), use of many eastern percussion instruments, application of "zone" principle in the pitch class.

The use of the binary contrasts is typical of her musical idiom and she calls it "binary oppositions". Hence such antithetic titles as: "Vivente - non vivente", "Rumore e silenzio", "Light and Darkness", "Garden of the Joy and Sorrow", Symphony "Stimmen... Verstummen...", "Even and Odd", "Pro et contra".

She prizes individual freedom: "Freedom is possibility to fully realize one's essence to perceive one's own self, the role assigned a person by the historical situation".

Gubaidulina avoids traditional means and methods in her musical language: supremacy of melody, of vertical complexes in harmony, as well as classical musical forms. In her composition technique she develops rhythm (the figures of "Fibonacci's row" and other mathematical rows), the linear melodic technique "additio", the dramatic method of musical organization. Especially important is the development of a new parameter of musical language, which Valentina Kholopova describes as "expression

parameter". This parameter is based on methods of articulation and sound production, but it includes elements of melody, harmony and texture too. The "expression parameter" in Gubaidulina's music has a strictly functional organization and its means are divided into "consonance" and "dissonance" of the expression. Her harmonic system includes three subsystems: chromatics (hemitonics), microchromatics and diatonics.

Gubaidulina's style is quite homogenous. It is first revealed in the Five Etudes for harp, double bass and percussion (1965). There is one landmark in its evolution, about 1978: as the composer admits, she began to give symbolic meaning to different elements of her compositions ("Introitus" 1978, "In Croce" 1979).

On the whole the major periods of Gubaidulina's creative work are the following: the formation of style – till 1965; mature style – first period, since 1965, second period, since 1978.

A master of drama in her symphonic and chamber music, Gubaidulina nevertheless always avoided the musical stage: she wrote neither operas, nor ballets. But from time to time ballet producers used her music for ballet, especially the Concerto for two orchestras (symphony and jazz band). In 1991 Mstislav Rostropovich produced and conducted Gubaidulina's ballet-oratorio (mysteria) "Prayer to the Era of Aquarius" with the music of her two earlier works ("Alleluja", "Pro et contra") and one new part "Lauda".

In 1965–1977 Gubaidulina created various individual works. In these years she wrote two cantatas with eastern texts "Night in Memphis" and "Rubayat", the symphonic "Steps" with associations from Gradual proprium missa, "Hour of the Soul" with poems by the Russian poet Marina Tsvetayeva, the Concerto for two orchestras (symphony and jazz band) with rock music, the oratorio "Laudatio pacis" (in collaboration with Marek Kopelent and Paul-Heinz Dittrich) to texts by Johannes Amos Comenius.

Like in all her creative work most of the compositions written in this period are chamber music. Those were either non-traditional ensembles or non-traditional musical ideas. Among them there are homogenous ensembles: Trio for three trumpets, Duo-Sonata for two bassoons, Quartet for four flutes. The ensembles "Quattro" (two trumpets and two trombones) and First String Quartet have got elements of "instrumental theater". The piece "Concordanza" was first organized as a drama of "consonance" and "dissonance" of the musical expression. Gubaidulina recreated the style of tatar folk-music sound in the 15 pieces of "On Tatar Folk Themes" for soprano, alto and bass domra and piano.

In the period since 1978 up to the present time Gubaidulina's work has been marked by an emphasis on associative meaning and symbolism in large compositions and vocal genres.

Symbol is conceived by Gubaidulina as a concentration of many associative senses. Different pitch classes (quarter tones, semitones, diatonics, pentatonics) get symbolic meanings in the "Introitus" for piano and chamber orchestra (1978). The different registers of the instrument get their symbolic meanings in the "In Croce" for violoncello and orgel (1979), the development of musical form on the bases of a musical quotation gets its meaning in the "Offertorium" for violin and orchestra (1980), the musical instruments themselves get it in the "Seven Words" for violoncello, bayan and strings (1982), the different sound production devices – in the First and Second String Quartets (1987). Characteristic of the composer in this period is also interest in new rhythmic systems.

The basis of Sofia Gubaidulina's musical mentality as always, are polar contrasts: chaos vs cosmos, the rational vs the irrational, man vs woman, West vs East.

Of the two kinds of literature (prose and poetry) Gubaidulina prefers the latter. The beautiful and great poetry in different languages is her choice: the German of Francisco Tanzer and Reiner Maria Rilke, the Russian of Marina Tsvetayeva and Gennadi Aigi, the English of Thomas Stearns Eliot. One of her works "Perception" for soprano, baritone and seven strings is the result of quasi-correspondence between the composer and the poet Tanzer.

In her musical language she enriches the "expression parameter" with new vocal devices: while in the "Perception" (1983) she used 7 sound production devices, the "Hommage a Marina Tsvetayeva" (1984) employs 14.

In the Symphony "Stimmen... Verstummen..." (1986) Gubaidulina includes the gesture in her musical language. It is a solo cadenza of the conductor during a long silence in the orchestra, after the dynamic general climax of this work.

In the "Alleluja" for chorus, orchestra, orgel and discant solo (1990) the composer employs rhythmically organized light. She invents a solo cadenza of the light in the climax, before the finale.

Without doubt Sofia Gubaidulina is a philosopher in her music. She not only reads and absorbs the most important philosophical literature, but she has her own philosophical ideas and her own conception of the man's existence in the XX<sup>th</sup> century. Nikolai Berdjayev's idea of creative work is most appropriate for her: "Creative work continues Creation".



In the 1990s Gubaidulina's perception of the phenomenon of music in concerts broadens: she becomes attracted to the effect of the musicians moving on stage ("Now Always Snows", "In the Anticipation"), adding sounds on tape and color effects (The Fourth Quartet), performance in a Japanese garden ("Early in the Morning before the Very Awakening"), a continued interest in improvisations in the group "Astreia". Also important were the artistic contacts with composers Luigi Nono, John Cage and Victor Suslin and poet Gennady Aigi. The broadening of Gubaidulina's spiritual interests is also remarkable: they began to encompass such features of Christianity that were new to Russian music as well as various non-Christian beliefs, including pagan religions. Apophatic theology found a reflection in her cantata on the poems of Aigi "Now Always Snows" as a contemplation of the Lord in His Unrevealed form and in her composition "From the Book of Hours" on the texts of Rilke for cello, male chorus and reciter as the divine mystery of darkness. She has found kindred moods in anthroposophy in its cult of the initial, primeval spirit of nature. In the non-traditional poems of the Chuvash-Russian poet Aigi she was drawn by the shamanistic invocatory element hidden in them, the art of pagan magic (Aigi's grandfather was a shaman). Gubaidulina's ties to the East were reinforced. Upon the invitation of K.Savai the composer lived in her Japanese house and, having mastered the technique of the seven-stringed koto, composed her work "Early in the Morning Before the Very Awakening" four kotos, followed by a concerto "In the Shadow under a Tree" for koto, bass koto and Chinese zheng with orchestra. The composer demonstrated to her Japanese colleague the new means of performance on a traditional instrument which he herself had discovered. At the same time Gubaidulina aspired to organize the temporal aspect of her compositions with the utmost precision, for which she utilized not only the Fibonacci series but also the mathematical set of Luca, the Bach numerology, and other numerical models, carrying out a work of thoroughly calculating the organizational parameters of some of her compositions before setting out to compose them (such as, for instance, her composition "And: The Festivities at Their Height"). On the threshold between the Second and Third Millennia she created a monumental diptych "The Passions and the Resurrection of Jesus Christ According to St.John" (upon the offer of the Bach Society in Stuttgart), consisting of "The Passion According to St.John" and "The Easter According to St.John". In order for the second edition of the book to demonstrate in the best way the compositions of Gubaidulina written after 1990, short annota-

tions of all of her compositions through 2006 exclusively are placed in chapter 4; they are placed in chronological order, not classified into genres. The texts feature short articles from Valentina Kholopova's guidebook "Sophia Gubaidulina" (M., 2001) as well as program notes to concerts, written by Gubaidulina herself. In this manner the following compositions are presented: "Aus dem Stundenbuch", "Even and Uneven", "Silenzio", "Dancer on a Tightrope", "Now Always Snow", "Meditation on the Bach Chorale "Vor Deinen Thron tret ich hiermit", "And: The Festivities at Their Height", "String Quartet No. 4", "In Anticipation", "Figures of Time", "Music for Flute, Strings and Percussion", "Gallows Songs", "Quarternion", "Concerto for Viola and Orchestra", "Impromptu", "Sonnengesang", "Ritorno perpetuo", "In the Shadow of the Tree", "Two Paths (dedicated to Maria and Martha)", "St. John Passion", "St. John Easter", "Mirage: the Dancing Sun", "On the Edge of Abyss", "The Light of the End", "Under the Sign of Scorpio", Triptych "Nadeyka": "Die Leier des Orpheus", "...The Deceitful Face of Hope and Despair", "Feast During a Plague".

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ: "Творчество продолжает дело Творения"

Когда XX столетие, приближаясь к своему исходу, изобрело, наконец, "машину счастья" (прибор для снятия стресса), механизм ее был основан на звуке, изменении звуковых колебаний. Между тем, музыке из всех "братьев и сестер" оказалось суждено вернее всего привести человека к тому состоянию сатори, которое когда-то было идеалом дзэн. "Я брел куда-то. Внезапно не стало ни тела, ни ума. Все, что я мог чувствовать, было великим сияющим Целым — вездесущим, совершенным, ясным и возвышенным. Это было подобно всеохватывающему зеркалу, из которого возникали горы и реки..." (текст дзэн XVI века)<sup>1</sup>. Или, как говорил Федор Тютчев, — "все во мне, и я во всем".

В сотворении музыкального сатори непредсказуемую роль может сыграть композитор-женщина. Женщины-писательницы, поэтессы известны с незапамятных времен. Так, первой писательницей в истории человечества считается принцесса Энхедуана, написавшая религиозную поэму "Нинмэ-шарра" в 2300 году до н.э. Первой женщиной-композитором, вошедшей в мировую историю, была... — кто? Женщину как композитора практически раскрепостил лишь XX век. Конечно, музыка не имеет рода (пола). Но мироощущение женщины отличается от мироощущения мужчины. И в искусстве, на уровне крупнейших талантов, это сказывается в обостренной, "подкожной" чувствительности автора-женщины к художественному материалу. Можно вспомнить творческий почерк современной женщины-кинорежиссера Киры Муратовой. Например, ее фильм 1987 года "Перемена участи" оказывает воздействие на все органы чувств человека, предельно напрягает их, и сила его — в том контакте с человеком через тончайшие капилляры средств экспрессии, который так существен и для музыкального стиля Губайдулиной. Недаром Виктор Суслин в одной статье по поводу кон-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Померанц Г. Парадоксы дзэн // Наука и религия. 1989. № 5. С. 38.

црта Губайдулиной подчеркивал: "Публика не просто аплодировала из вежливости, а была затронута в своем жизненном нерве" (материалы Berliner Festwochen, 1982).

Но вопрос о креативной роли женщины в XX веке гораздо более широк. У Софии Губайдулиной по этому поводу сложилась своя концепция. По ее мнению, для творческого раскрепощения женщины помимо бытовых, экономических, социологических причин существуют и какие-то тайные поводы, связанные с внутренней сутью истории культуры и ее эволюции. Не переживает ли западноевропейская культура, которая в общем является культурой мужской, тот высокий момент в своей эволюции, когда она может искать комплементарного соединения с неким свойством, имеющим противоположный знак?

Художники, как считает София Губайдулина, бывают двух типов: одни плывут в существующем русле искусства, другие продлевают это русло. Или, по отношению к нации: "бывают художники, которых делает нация и которые сами делают нацию". София Губайдулина принадлежит уже сейчас к художникам, которые "сами делают нацию" и не только русскую или татарскую, но — всеобщую нацию людей. Музыка же создает условия для соборного переживания, для внутренней общности людей. И, как всякое творчество, она приносит приращение к уже созданному бытию. Губайдулина говорит о себе: "Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* — восстановление связи, восстановление *legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность — это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки"<sup>1</sup>. А как утверждает один из духовных отцов Софии Губайдулиной Николай Бердяев, "творчество не есть только борьба со злом и грехом — оно создает иной мир, продолжает дело Творения"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Хололова В. София Губайдулина. — М., 1992. С. 4.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Цит. изд. С. 331.

## ***ПРИЛОЖЕНИЕ***

# НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

Largo (♩ = 60)  
C. b. pizz.

*p*

a tempo

*f*

poco accel. poco rit.

Detailed description: This musical example shows a single bass line in 4/4 time. It begins with a half note G2, followed by a quarter rest, then eighth notes G2 and F2, and a quarter rest. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamic is 'pizzicato' and 'piano' (p). The piece then transitions to 'a tempo' with a half note G2, followed by a quarter rest, then eighth notes G2 and F2, and a quarter rest. The dynamic becomes 'forte' (f). The tempo is then marked 'poco accel.' followed by eighth notes G2 and F2, and a quarter rest. Finally, it ends with 'poco rit.' and eighth notes G2 and F2, and a quarter rest.

2

♩ = 98

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Perc.

V. no

V. la

V. c.

C. b.

*pp* < *mp* > *pp*

*pp*

*pp* < *mp* > *pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Detailed description: This musical example shows a full orchestral score in 4/4 time with a tempo of 98. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) has melodic lines with triplets and quintuplets. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a simple harmonic accompaniment. The percussion and brass sections (Cor Anglais in F) are mostly silent. Dynamics range from pianissimo (pp) to mezzo-piano (mp). The score is divided into two measures, with the second measure showing more complex rhythmic patterns and dynamics.

3

[14]  $J = 76$

P-tti

V-no *pp*

C-b. *pp*

[15]

P-tti

V-no

C-b.

Cor. *p*

P-tti

V-no

C-b.

4

$J = 58$

V-la

*p*  $\longleftarrow$  *mp*  $\longrightarrow$  *mp*  $\longleftarrow$   $\longrightarrow$

5 Piatti cinese  
al centro

*p*

13''

P-tti

M:

6

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

V.c. solo

*poco a poco*

6:4

7:8

5:4

*p*

*mf*

*p*

*mf*

7:4

7

$J = 100$

35 ord.

→ sul pont.

→ ord.

→ sul pont.

*p*

*ff*

*p*

40

→ ord.

→ sul pont.

→ ord.

*f*

*p*

*pp*

*mp*

*pp*

8

$J = 5\frac{1}{2}$

*p simile*

3

3

3

3

9

2

~ 20"



$\text{♩} = 82$

Fagotto solo

*p* *espress.*

Fag. solo

*mp*

Fag. solo

*p* *poco string.* *pp* *4:3*

Fag. solo

*p rit.* *f* *5:3*

Tempo I

Fag. solo

*p*

I

*pp* *sul tasto* *PPP*

II

*pp* *sul tasto* *PPP* *3*

V-c. III

*pp* *sul tasto* *PPP*

IV

*pp* *sul tasto* *PPP*

I

*pp* *sul tasto* *PPP*

C. b. II

*pp* *sul tasto* *PPP*

III

*pp* *sul tasto* *PPP*

*pp* *PPP*

24

Fag. solo

Musical staff for Fag. solo, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a melodic line with a long slur over the first four measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

V.-c.

Four musical staves for V.-c. (Violoncello). The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. All staves are in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The staves contain accompaniment with dynamics *mf* and *dim.* and markings *ord.* and *arco*. The first staff has a long slur over the first four measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

C-b.

Four musical staves for C-b. (Contrabasso). The first staff has a bass clef, and the others have bass clefs. All staves are in 2/4 time. The first staff has a bass clef and a key signature of one flat. The staves contain accompaniment with dynamics *mf* and *dim.* and markings *ord.* and *arco*. The first staff has a long slur over the first four measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

12

 $\text{♩} = 46$ 

Tr-ba I (B)

espr. *pp*

13

 $\text{♩} = 76$ 

con sord.

13  $\text{♩} = 76$ 

quasi pianto

I *p*

Tr-ba II *f* 3 *con sord.* *pp* quasi pianto 3 *p*

III *p*

14

 $\text{♩} = 5\frac{1}{2}$ 

1 *p*

2 *p*

Timp. 3 *p* *mp* *mf*

4 *p*

15

$\text{♩} = 84$

Musical score for measures 15-17, parts I-IV. The score is in 3/4 time with a tempo of  $\text{♩} = 84$ . Part I (Violin I) starts with a *p* dynamic and has a *p* dynamic marking at the end of the measure. Part II (Violin II) has a *p* dynamic marking. Part III (Viola) is mostly silent. Part IV (Cello) has a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 18-20, parts I-IV. A first ending bracket labeled '1' spans measures 18-20. Part I (Violin I) has a *mf* dynamic and a *f espr.* dynamic marking with a triplet of eighth notes. Part II (Violin II) has a *p* dynamic marking. Part III (Viola) is mostly silent. Part IV (Cello) has a *p* dynamic marking.

16

18

$\text{♩} = 58$

Musical score for measures 16-20, parts Fl. I, Fl. alto, Fl. II, Fl. basso. The score is in 3/4 time with a tempo of  $\text{♩} = 58$ . Part Fl. I has a *p* dynamic marking. Part Fl. alto has a *p* dynamic marking. Part Fl. II has a *p* dynamic marking and a *solo espr.* dynamic marking with a triplet of eighth notes. Part Fl. basso has a *p* dynamic marking and a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 5.

$\text{♩} = 84$

17a Pensieroso

Ко - му

мне от - крыть - ся се - год - ня?

$\frac{9}{8} = 58$

б

Timp.

$\text{♩} = 58$   
в Tranquillo

у - тешь сво - ё

серд - це.

18

Timp.

*pp* < *p* > *pp*      *pp* < *p* *pp* > *mf* *pp* < *mf* >

19

$\text{♩} = 72$

в глу - бо - кий час ду - ши,

в глу - бо - кий но - чи

20  $J=72$  Cheng

*p*

Timp.

21

Piano

*pp*

*mf*

5:4

5:4

22 a  $J=56$  Fl.

*pp*

5

5

3

6  $J=60$  V.c.

*p*

3

5

3

5

3

$J=60$  Fag.

5

5

5

$J=80$  Piano

*r*

23  $\text{♩} = 54$   
 Tr-ne Fag. Tr-ba Cor. Fl. Cor.  
*mf*

24  $\text{♩} = 69$   
 Archi Cor. Archi Tr-ba Tr-ne Archi Cor. Tr-ne Archi Legni Tuba Archi  
*mf f mf f ff mf f*

25 [1]  $\text{♩} = 69$   
 V-no solo  
*p f p f*  
*non vibr. vibr. espr.*  
*mf p*  
*rubato leggero allungare espr.*  
*p mf f*

26 V.c. [61]  $\text{♩} \rightarrow$   $\leftarrow$  a tempo  
*p*

27

134

 $\text{♩} = 94$ 

V-no solo

*p espr.*

*espr.*

*f*

*sf*

*sf*

*p*

*p*

*p*

*p*

*non espr. s.t.*

0 0

28

Mich dür - stet

29

12

 $\text{♩} = 100$ 

V-c. solo

*pp*

30

12

 $\text{♩} = 60$ 

V-c. solo

*f*

*pizz.*

*arco*

*pp*

*mp*

*pp*

5"

Bajan

*p*

*p*

*f*

*p*

*p*

*pizz.*

*arco s.t.*

5"

1

3"

*s.t.*

*p*

*f*

*p*

*p*

31

9

V-c. solo

*ff*

*fff*

*p*

3"

Bajan

*ff*

*fff*

*p*

B

B

B



Octave  
Rohrflöte 4'

Organo

*pp* sempre

V. Ni I div 2 6

C. I. Vic. *pp*

C. II. Vic. *pp*

C. III. Vic. *pp*

C. IV. Vic. *pp*

C. V. Vic. *pp*

C. VI. Vic. *pp*

V. Ni II div 3

C. I. *pp*

C. II. *pp*

C. III. *pp*

C. IV. *pp*

C. V. *pp*



C. VI. *pp*

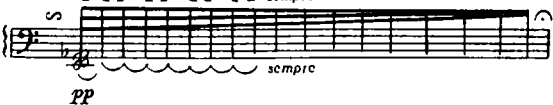
F-le

V. Ni I

V. Ni II

4 8 4 8

33   *sempre*



*pp*

34

37  $\text{♩} = 60$

Musical staff for measure 37, featuring a melody in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The dynamics are marked *mf*.

38 a

Cymbalo con plettro

Musical staff for Cymbalo con plettro, marked *p*. The notation includes various rhythmic patterns and accents.

6  $\text{♩} = 60$

Temple - blocks

Musical staff for Temple - blocks, featuring a rhythmic pattern in 2/4 time.

P-tti

Musical staff for P-tti, featuring a melody with triplets. The dynamics are marked *f*.

39

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.), featuring a melody with slurs and accents. The dynamics are marked *f*.

Piano

Musical staff for Piano, featuring a melody with slurs and accents. The dynamics are marked *f*.

Musical staff for Piano (continued), featuring a melody with slurs and accents.

Musical staff for Piano (continued), featuring a melody with slurs and accents. The dynamics are marked *f*. The time signature changes to 7:6.

40  $8\frac{1}{4}$ ' Blockflöte  $\text{♩} = 100$

Orgel

$8' + 4' + 2'$  (tremolo)

41  $\text{♩} = 100$

V.c.

*ff*

42  $\text{♩} = 69$

Fl.

*p*

*gliss. longitudinale*

Arpa

*p*

V-la

43 *p*

44  $\text{♩} = 42$

Crotall

*pp*

Celosta

*pp*  
*con Ped.*

45

37  $J \approx 60$ 

I *p sempre*

Tr-nl II *p sempre*

III *p sempre*

T-tam

46 *vibr.*  $\delta$

V-no *mf*  $\leftarrow$  *pp* *mf*  $\leftarrow$  *mf*  $\rightarrow$  *pp*

*sul E* *sul E*

$J = 69$

47 *vibr.*  $\delta$

V-no

V-c. *c. s.*  $\delta$

D - A D - A D - A D - A D - A

48  $J = 92$

V-no *p*

V-La. *pp*  
 C-G *pp*  
 Piano *f*  
*ped...*

V-no I  
*pp*  
*ad lib.*  
*vif.*  
*molto vif.*  
*pp*

V-no II  
*pp*  
*vif.*  
*molto vif.*  
*pp*

V-la  
*pp*  
*vif.*  
*molto vif.*  
*pp*

Cello  
*f*  
*vif.*  
*molto vif.*  
*pp*

V-no II pizz.

*f*  
*pp*

52 43

I *pizz.* *ff* 7 *arco* *P* *s. t.* *gliss. V $\square$*  *ad lib.*

II *arco* *pp* *s. t.* *V $\square$*  *ad lib.*

V-la *pizz.* *ff* 5 3

V-c *ff* 3 *arco* *pp* *s. t.*

53

54

54  $\text{♩} = 72$   
V-la al tacco

*pp*

55  $\text{♩} = 50$

Bar.

Ein schwei - gen steht zwi - schen  
uns. Es ent - zieht sich der  
Kennt - nis der ir - di - schen Fruch - te.

56

V-c. pizz. vibr.

*mf*



24

*mf* c c e s c

meine Seele dirztel nach Gott, nach dem Le-

*P* b f b f

auf der Erde

C.L.

*mf* *P*

c c e s c s.p. b b e f f f f f

*mf* *P*

*mp* *mf* *P*

du treu - er Gott.

59

27

S. *p*

A. *p*

T. *p*

B. *p*

A...

60

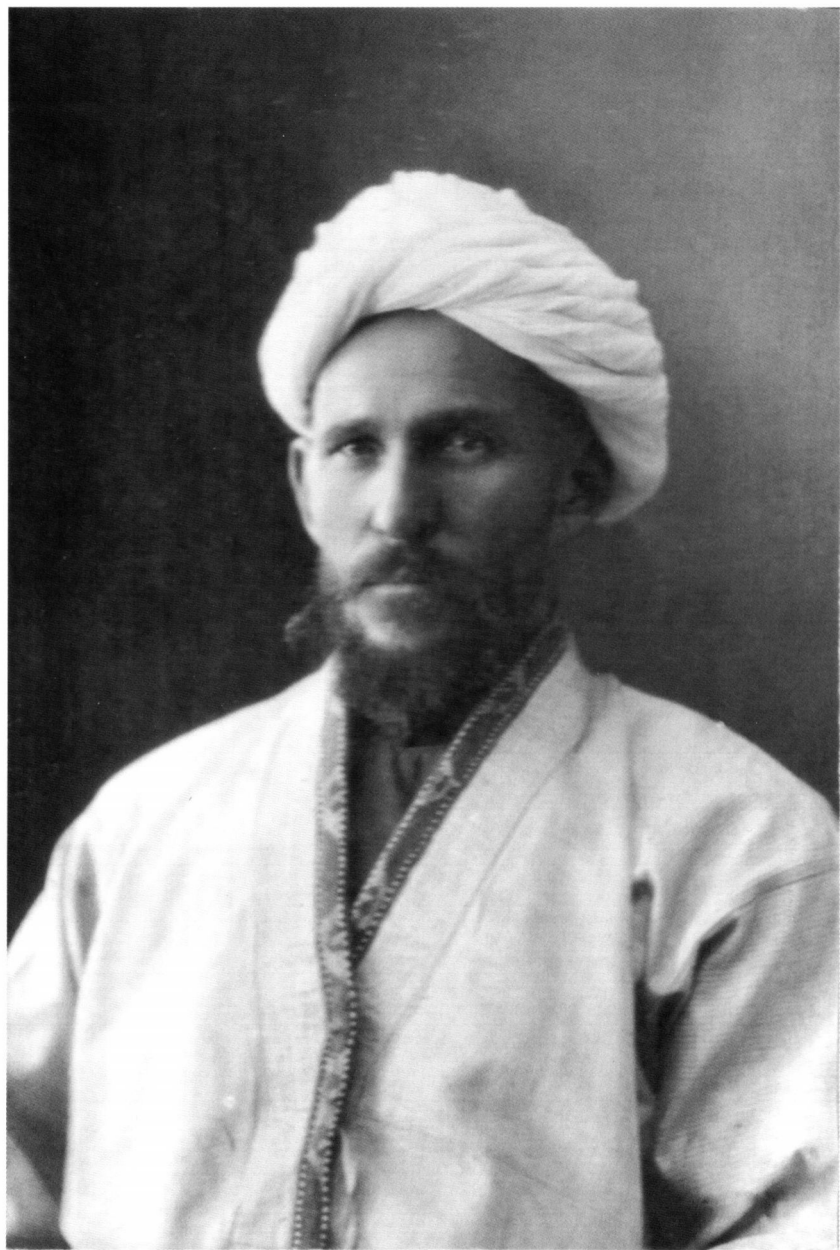
61

$\text{♩} = 66$

*mf*

Да ис - пол - нят - ся ус - та мо - я хва -

- ле - ни - я Тво - е - го Гос - по - ди.



Дед Масгуд Губайдуллин



Мать  
Федосия Федоровна  
и отец  
Асгат Масгудович  
Губайдуллины



Три сестры  
(слева направо):  
Вера,  
Ида,  
Соня



Казань времен юности С. Губайдулиной



Соня-школьница



Соня за роялем «Слесарь». Казань, около 1937 г.



За роялем «Стенвей», подаренным М. Ростроповичем.  
Аппен, 1992 г.



С. Губайдулина



С. Губайдулина на встрече со слушателями. 1969 г.



С Г.М. Коганом



А.С. Леман





С. Губайдулина

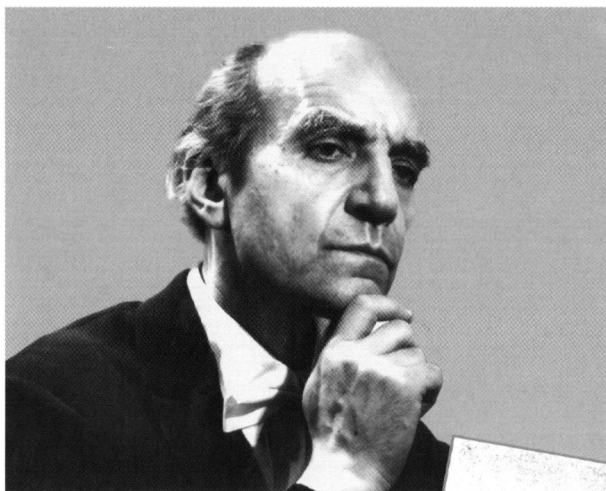


В.Я. Шебалин

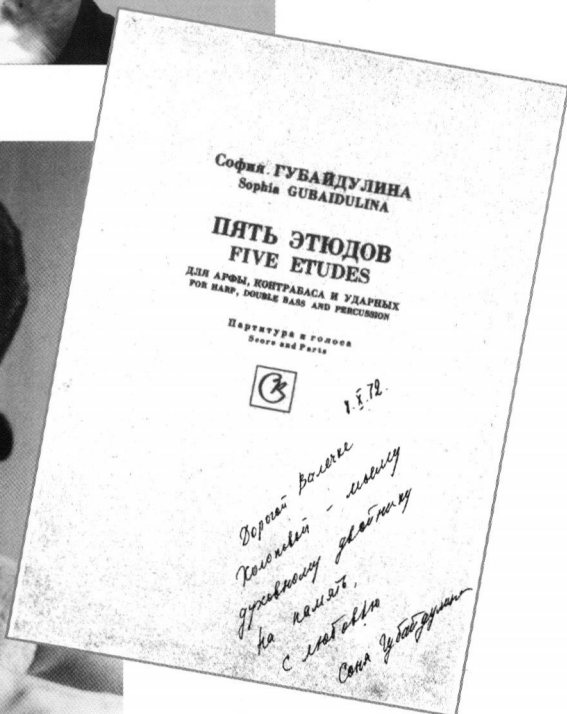


С П. Мещаниновым. 1979 г.

А. Бахчиев



Н. Шаховская

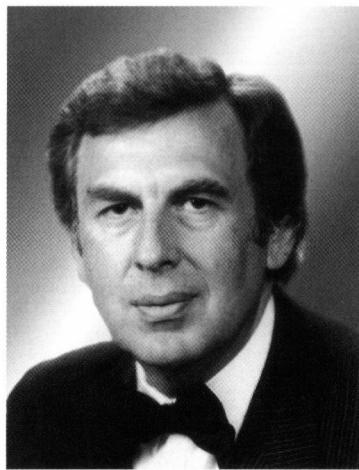




С. Губайдулина



Л. Давыдова



С. Яковенко



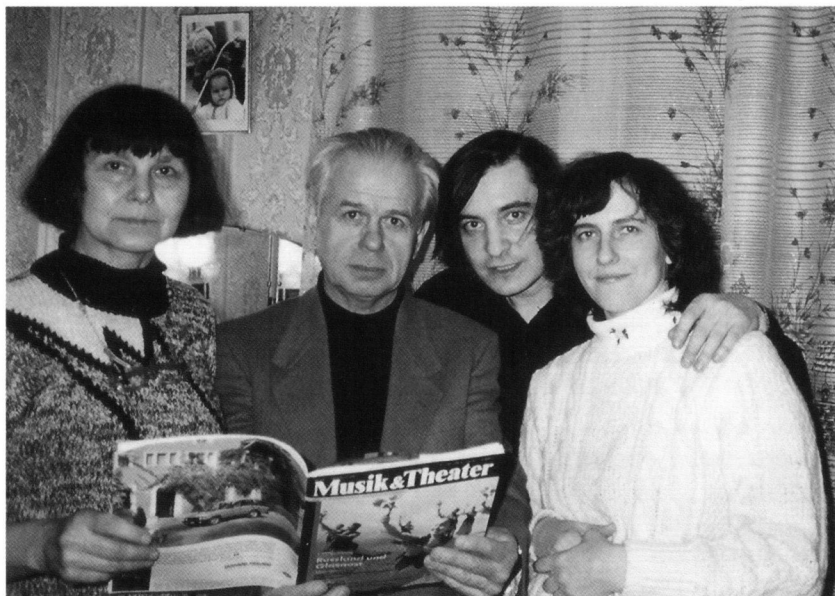
В. Тонха, С. Губайдулина, Ю. Николаевский, Ф Липс. 1999 г.



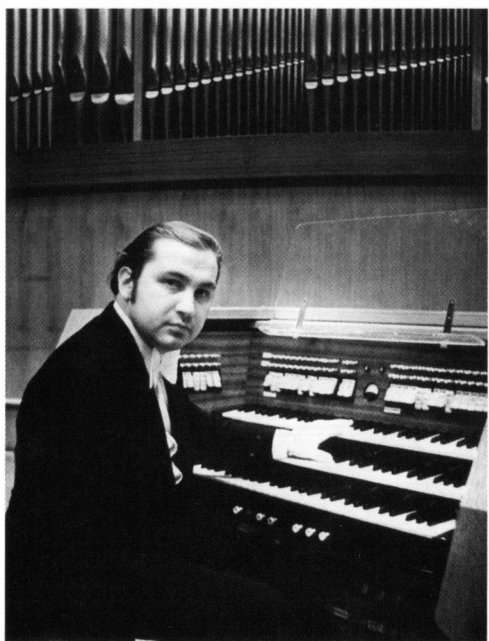
Ф. Липс



Е. Долгова



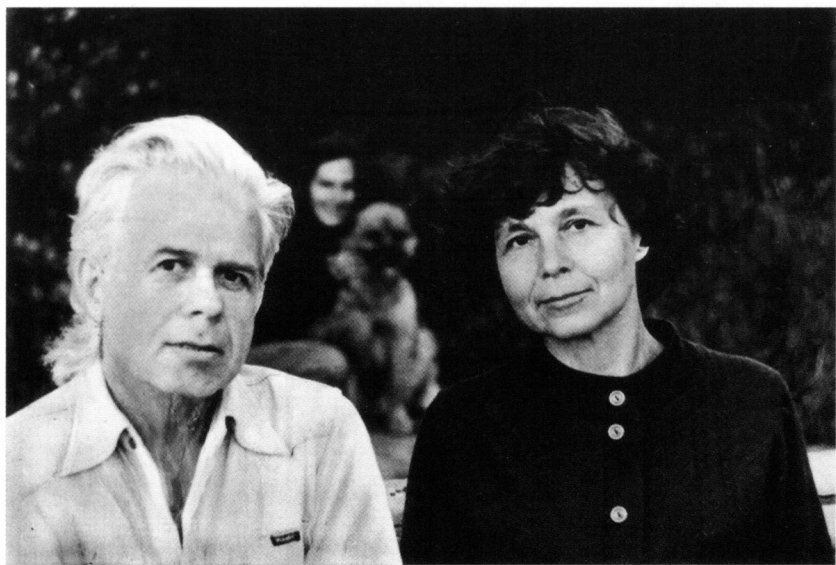
С. Губайдулина, Э. Денисов, Д. Смирнов, Е. Фирсова.  
Фото Д. Смирнова



Р. Абдуллин



С А. Шнитке. 1984 г.



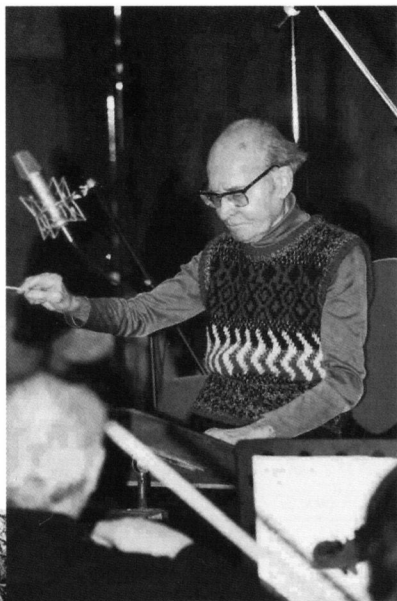
С Э. Денисовым



С. Г. Кремером. 1988 г.



М. Пекарский. 2003 г.



Ю. Николаевский



Импровизационная группа «Астрейя»:  
В. Артемов (слева), С. Губайдулина, В. Суслин. 1981 г.





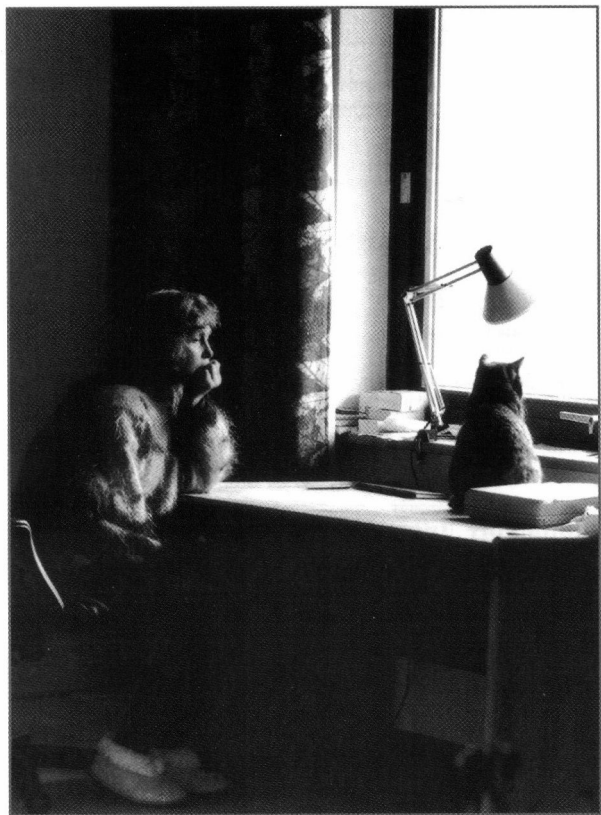
С польским композитором и музыковедом К. Мейером. 1988 г.



С М. Копелентом. 1996 г.



С дочерью Надеждой. 2000 г.



Министерство культуры РТ. Союз композиторов РТ  
Центр современной музыки С. Губайдулиной

**8 ноября**  
среда, 2006 г.

**Большой концертный  
зал им. С. Сайдашева**  
(Площадь Свободы)  
**18.30**

КОМПОЗИТОР

**София Губайдулина**

**«Час души»**

**Авторский концерт**

к 75-летию со дня рождения

**Государственный камерный оркестр «La Primavera»**

Дирижер, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, народный артист РТ

**Рустем Абязов** (орника)

народный артист России, профессор

**Владимир Тонха** (Москва)

виолончель

народный артист России, профессор

**Фридрих Липс** (Москва)

баян

Билеты в кассах ГБКЗ  
Тел. 292-17-36

Афиша  
Центра  
современной музыки  
С. Губайдулиной  
в Казани



Б. Галеев, организатор световой постановки «Аллилуйя»  
в казанском НИИ «Прометей»



С Президентом Татарстана М. Шаймиевым



С В. Холоповой (слева) и немецким музыковедом Д. Редепеннинг.  
Дорнах, 1998 г.



С участницами  
импровизационной группы.  
Япония



Казуэ Саваи



Играет на кото



Среди лауреатов премии «Империале».  
Токио, Дворец императора, 1999 г.

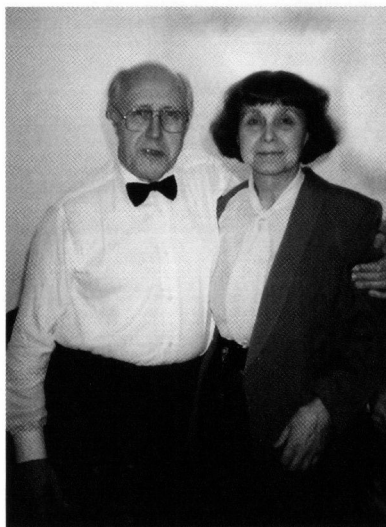


Ответная речь на церемонии вручения премии «Империале»





1994 г.



1991 г.

С М. Ростроповичем





С В. Суслиным



С. Губайдулина. 2002 г. Фото В. Сулина

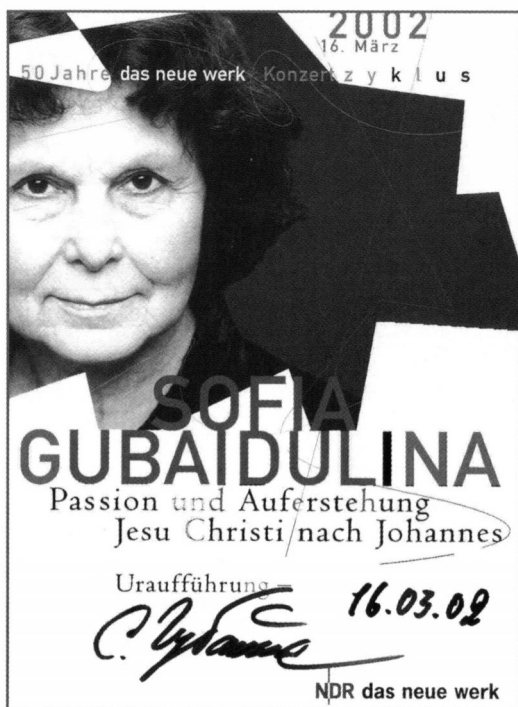


С Ю. Көхелем, директором издательства «Сикорский»



С. Губайдулина  
награждена  
немецким  
орденом.  
Фото  
В. Сулина

Афиша  
премьеры диптиха  
«Страсти  
и воскресение  
Иисуса Христа  
по Иоанну»



2002  
16. März  
50 Jahre das neue werk · Konzert z y k l u s

**SOFIA  
GUBAIDULINA**  
Passion und Auferstehung  
Jesu Christi/nach Johannes

Uraufführung **16.03.02**  
*C. Gubaidulina*

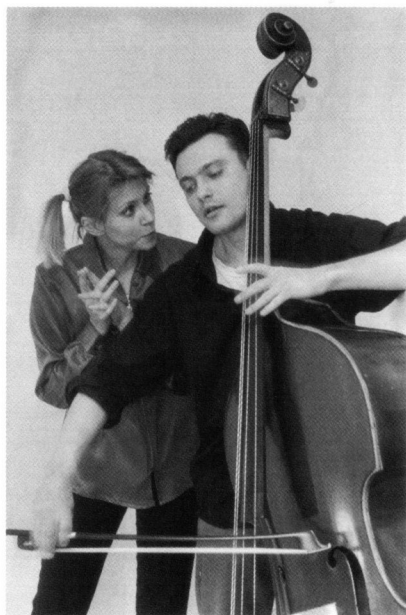
NDR das neue werk



С. С. Ратлом. 1994 г.



С. Г. Айги. 1997 г.



Т. Бондаренко  
и А. Суслин



С. Э. Мозер. Фото В. Суслина

В. Суслин,  
Д. Герингас,  
С. Губайдулина.  
Фото Д. Герингаса



С М. Лубоцким,  
О. Лубоцкой  
и П. Мещаниновым  
(справа)



С. Губайдулина и В. Тонха  
с Ансамблем виолончелей РАМ им. Гнесиных  
после исполнения «У края пропасти». Москва, 2007



С. В. Тонха



В. Тонха (в центре) с кватретом виолончелей  
после исполнения «Quaternion». Москва, 2007 г.



На репетиции





С Дж. Кейджем. Ленинград, 1988 г.



С Л. Фей и Дж. Кейджем. Ленинград, 1988 г.

У афиши балета  
«Молитва к эре Водолея».  
Генуя, 1991 г.



Энцо Рестаньо, София Губайдулина, Валентина Холопова.  
Турин, 1991 г.

## КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

### СОФИЯ АСГАТОВНА ГУБАЙДУЛИНА

На маленькую девочку, обожавшую танцевать под гармошку соседского мальчика, обратила внимание учительница музыки. Крошечная Соня (ей было 5 лет) всеми силами упрашивала взрослых, чтобы ее отдали в музыкальную школу. Она жила тогда в Казани (а родилась в Чистополе Татарской АССР 24 октября 1931). Родители ее, Федосия Федоровна Елхова и Асгат Масгудович Губайдуллин, не были музыкантами. Отец, по специальности инженер-геодезист, одно время заведовал кафедрой геодезии в Казанском строительном институте. Дед, Масгуд Губайдуллин, был муллой и незадолго до смерти получил предложение стать муфтием. Соня, учившаяся у многих прекрасных преподавателей в школе, в музыкальном училище, затем как пианистка окончила Казанскую консерваторию (1954) Ее педагогами по фортепиано были Л.Г.Лукомский и известный теоретик пианизма Г.М. Коган, по композиции — А.С.Леман, позднее заведующий кафедрой сочинения Московской консерватории. В том же году она переехала в Москву, где закончила консерваторию как композитор у Н.И.Пейко (1959), затем аспирантуру под руководством В.Я.Шебалина (1963). На выпускном экзамене в консерватории Губайдулину поддержал Д.Д.Шостакович, сказавший ей такие слова напутствия: "Я Вам желаю идти Вашим "неправильным" путем". София навсегда выбрала трудную судьбу свободного художника. Ежедневному многочасовому творчеству она подчинила всю свою жизнь: железный распорядок дня, занятия физкультурой ("физическое должно само "выдавать" музыку"), включала телефон только в определенную минуту дня, в случае цейтнота — непрерывно сочиняла в течение суток-двух без сна. Средства к существованию находила благодаря киномузыке. Лишь в 1969–1970-х годах она работала в Московской экспериментальной студии электронной музыки, была членом Художественного совета. В Союзе композиторов десятилетиями к ней относились откровенно недоброжелательно — приходилось, например, слышать слова: «Веточку надо рубить». Редко исполняемая, она довольно долго оставалась известной лишь сравнительно узкому кругу музыкантов-профессионалов. С 1975-го входила в импровизационную группу "Астрея" вместе с композиторами Виктором Суслиным и Вячеславом Артемовым.

Перелом наступил в 1985-м, с началом перестройки в стране. Прежде практически запрещенный композитор, Губайдулина получила возможность выезжать за рубеж, в том числе и на свои концерты. Бук-

важно в течение нескольких лет она обрела мировое признание. Заголовок одной из газет в США гласил: "Запад открывает гений Софии Губайдулиной" (1988). В 1990-м, перед самым распадом Советского Союза, Губайдулина стала членом Комитета по присуждению Государственных и Ленинских премий СССР в области литературы и искусства. В 1991-м получила немецкую стипендию и полтора года находилась в Ворпсведе. В 1992-м переехала в собственный дом в Аппене под Гамбургом (Германия), сохранив российское гражданство.

*Награды, почетные звания:* 1-я премия на Всесоюзном конкурсе инструментальных пьес, СССР, за "Allegro rustico" для флейты и фортепиано, 1963; 1-я премия на Международном конкурсе композиторов в Риме за "Ступени" для оркестра, 1974; премия князя Монако Ренье III, 1987; Почетный член Академии искусств Западного Берлина, 1988; Заслуженный деятель искусств РСФСР, 1989; премия имени Сергея и Наталии Кусевицких, США, за CD "Offertorium" для скрипки с оркестром, 1989; итальянский почетный титул "Сентябрьская музыка", 1991; премия Франко Аббиато, Италия, 1991; премия на Международном фестивале композиторов-женщин в Гейдельберге, Германия, 1991; Государственная премия России, 1992; премия имени Сергея и Наталии Кусевицких, США, за CD симфонии "Слышу... Умолкло...", 1994; премия имени Людвиг Шпора, Германия, 1995; премия Культуры Пиннеберга, Германия, 1997; премия Империяле, Япония, 1998; музыкальная премия Леони Зоннинг, Дания, 1999; премия фонда "Библия и культура", Германия, 1999; орден "Pour le mérite" ("За доблесть" в науке и искусстве), Германия, 1999; золотая медаль Почетного фонда Концертного зала Стокгольма, 2000; медаль Гёте города Веймара, Германия, 2001; премия "Silenzio", Россия, 2001; "Полярная музыкальная премия", Стокгольм, 2002; Федеральный крест за заслуги, Германия, 2002; "Living Composer-2003", Франция; Европейская культурная премия, 2005; почетный профессор консерваторий Пекина и Тяньцзина, Китай, 2005; премия "Триумф", Россия, 2006; премия имени И.С.Баха города Гамбурга, Германия, 2007.

## СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- "Фацелия"**. Вокально-симфонический цикл по поэме М.Пришвина для высокого голоса и симф. оркестра (в 6-ти частях). 1956. 14'.  
Изд.: Переложение для высокого голоса и ф-п. — М.: Музыка, 1975.
- Квинтет для фортепиано и струнного квартета** (в 4-х частях). 1957. 20'.  
Изд.: Партитура и голоса. — М.: Музыка, 1965.
- "Волшебная свирель"**. Одноактный балет. 1960.
- Интермеццо для восьми труб, ансамбля арф и 3-х ударных**. 1961.
- Чакона для фортепиано**. Посв. М. Мдивани. 1962. 7'.  
Изд.: Новые фортепианные произведения сов. композиторов. — М.: Сов. композитор, 1969. Вып. 6.
- "Allegro rustico"** для флейты и ф-п. 1963. 6'.  
Изд.: Аллегро. — М.: Музыка, 1965<sup>1</sup>. Произведения сов. композиторов. — М., 1978. Вып. 2<sup>2</sup>. Концертные пьесы для флейты и ф-п. — М.: Музыка, 1989<sup>3</sup>.
- "Бегущая по волнам"**. Одноактный балет по роману А. Грина. 1963.
- "Триумф"**. Увертюра для симфонического оркестра. 1963 (1964).
- Четыре пьесы для электронных инструментов**. 1964.
- "Песенка"**. "Злая шутка" для ф-п.  
Изд.: Пьесы для ф-п. М.: Музыка, 1964.
- "Песенка об утреннем городе"** для дуэта или двухголосного хора и ф-п. на сл. А.Санина.  
Изд.: Сов. музыка. 1965. № 6.
- Соната для фортепиано** (в 3-х частях). Посв. Г.Мирвис. 1965. 15'.  
Изд.: Сонаты сов. композиторов для ф-п. — М.: Сов. композитор, 1974. Вып. 3.
- Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных инструментов**. 1965. 12'.  
Изд.: Партитура и голоса. — М.: Сов. композитор, 1972.
- Соната для ударных инструментов** (для 2-х исполнителей в 3-х частях). 1966. 22'.
- "Пантомима"** для контрабаса и ф-п. Посв. Б.Артемьеву. 1966. 6'.  
Изд.: Произведения сов. композиторов для контрабаса и ф-п. — М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 3.
- Пьеса для ф-п**.  
Изд.: Современная музыка для детей. 3 класс муз. школы. — М.: Музыка. 1968<sup>1</sup>, 1988<sup>2</sup>.
- "Ночь в Мемфисе"**. Кантата для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитофонной пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А.Ахматовой и В.Потаповой (в 7-ми частях). 1968. 26'.

- "Музыкальные игрушки"**. 14 фортепианных пьес для детей. 1969. 25'.  
Изд.: Детские пьесы сов. композиторов. — М.: Музыка, 1971. Вып. 2.  
Звуки мира. Пьесы для ф-п. — М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 12 ("Заводная гармошка", "Волшебная карусель").
- "Токката". "Серенада"**. Пьесы для шестиструнной гитары. 1969.  
Изд.: Произведения сов. композиторов для шестиструнной гитары. — М.: Музыка, 1971. Вып. 1.
- "Рубайят"**. Кантата для баритона и камерного оркестра на стихи Хакани, Хафиза, Хайяма. 1969. 15'.
- "Vivente — non vivente"** ("Живое — неживое") для электронного синтезатора. 1970. 10' 44.
- "Concordanza"** ("Согласие") для инструментального ансамбля. 1971. 10'.  
Изд.: Пьесы для камерного ансамбля. — М.: Музыка, 1977.
- Первый струнный квартет**. 1971. 21'.
- "Toccata-troncata"** для ф-п. 1971. 1'.  
Изд.: Юный пианист. — М.: Сов. композитор, 1972. Вып. 3.
- "Поэма-сказка"** для симф. оркестра. 1971. 10'.  
Изд.: М.: Сов. композитор, 1979.
- "Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского"** (в 2-х частях). 1972. 9'.  
Изд.: Пьесы для камерных ансамблей. — М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 2<sup>1</sup>.  
Губайдулина С. Камерные произведения. — М.: Сов. композитор, 1985<sup>2</sup>.
- "Розы"**. 5 романсов для сопрано и ф-п. на стихи Г.Айги. 1972. 12'.  
Изд.: Sikorski 830.
- "Ступени"** для оркестра. 1972. 20'.
- "Detto-II"** ("Сказанное") для виолончели и ансамбля инструментов. Посв. Н.Шаховской. 1972. 15'.  
Изд.: Губайдулина С. Камерные произведения. — М.: Сов. композитор, 1985.
- "В летний день"** для пения с ф-п. (баяном) на сл. А.Санина.  
Изд.: Школьные годы. Песни для школьников в сопровождении ф-п. (баяна). — М.: Сов. композитор, 1973. Вып. 30.
- "Песенки-считалки"**. 5 песен для детей, для голоса и ф-п. на стихи Я. Сатуновского. 1973. 5'.  
Изд.: "Гусельки". — М.: Сов. композитор, 1974. Вып. 36.
- Десять этюдов (прелюдий) для виолончели соло**. 1974. 20'.  
Изд.: Произведения сов. композиторов для виолончели соло и для 2-х виолончелей. — М.: Сов. композитор, 1979<sup>1</sup>. М.: Композитор, 1996<sup>2</sup>.
- Инвенция для фортепиано**. 1974. 2'.  
Изд.: Современная фортепианная миниатюра. — Л.: Музыка, 1975. Вып. 2<sup>1</sup>.

- Полифонические пьесы для ф-п. — М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 1<sup>2</sup>.  
Альбом фортепианных миниатюр сов. композиторов. — М.: Сов. композитор, 1979<sup>3</sup>.
- "Quattro"** для двух труб и двух тромбонов. 1974. 7'.  
Изд.: Ансамбли для духовых инструментов. — М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 2<sup>1</sup>.  
Губайдулина С. Камерные произведения. — М.: Сов. композитор, 1985<sup>2</sup>.
- "Rumore e silenzio"** ("Шум и тишина") для клавирина и ударных инструментов. Посв. А.Любимову и М.Пекарскому. 1974. 11'.
- Концерт для фагота и низких струнных** (в 5-ти частях). Посв. В.Попову. 1975. 27'.  
Изд.: Произведения для камерного оркестра. — М.: Музыка, 1975.
- "Laudatio pacis"** ("Хвала миру"). Оратория для сопрано, альты, тенора, баса, чтеца, 2-х смешанных хоров и оркестра на сл. Я.А.Коменского (в 9-ти частях). Посв. ЮНЕСКО. В соавторстве с М.Копелентом и П.-Х.Дитрихом. 1975. 40'.
- Соната для контрабаса и фортепиано.** 1975. 8'.  
Изд.: Альбом пьес для контрабаса и ф-п. — М.: Сов. композитор, 1978. Вып. 4.
- Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического.** 1976. 10'.  
Изд.: М.: Сов. композитор, 1985.
- "Точки, линии и зигзаги"** для бас-кларнета и ф-п. 1976. 6'.  
Изд.: Sikorski 1870.
- Две баллады для двух труб и фортепиано.** 1976. 2'.  
Изд.: Пьесы сов. композиторов для трубы и ф-п. — М.: Музыка, 1978. Вып. 1.
- "Час души"** для ударника и симф. оркестра с солирующей певицей на стихи М.Цветаевой. Посв. М.Пекарскому. 1976. 30'.
- "Час души"**. Версия для духового оркестра. 1974. 25'.  
Изд.: Sikorski 1888.
- Трио для трех труб.** 1976. 7'.  
Изд.: Ансамбли медных духовых инструментов. — М.: Сов. композитор, 1984.
- "Светлое и темное"** для органа. 1976. 5'.  
Изд.: Сов. органная музыка. — М.: Музыка, 1977. Вып. 4<sup>1</sup>.  
Edition Sikorski 882. — Hamburg<sup>2</sup>.
- "Duo-sonata"** для двух фаготов. 1977. 8'.  
Изд.: Пьесы для духовых ансамблей. — М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 3.
- "Misterioso"** для 7-ми ударников. Посв. В. Штейману. 1977. 14'.  
Изд.: Музыка для ударных инструментов. — М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 1.

- "По мотивам татарского фольклора"**. Три цикла по 5 пьес для домры (сопрано, альт, бас) и ф-п. 1977. 25'.
- Квартет для четырех флейт** (в 5-ти частях). 1977. 14'.
- Изд.: Пьесы для духовых ансамблей. — М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 2.
- "Песня без слов"** для трубы и ф-п. 1977. 1'.
- Изд.: Пьесы сов. композиторов для трубы и ф-п. — М.: Сов. композитор, 1980. Вып. 2.
- "Lamento"** для тубы и ф-п. 1977. 5'.
- Изд.: Sikorski 1957.
- Прелюдия** для трубы и ф-п.
- Изд.: Пьесы, ансамбли, фанфары. Хрестоматия для трубы. 3–4 классы ДМШ / Сост. Ю.Усов. — М.: Музыка, 1978.
- "Introitus"**. Концерт для ф-п. и камерного оркестра. Посв. А.Бахчиеву. 1978. 18–20'.
- Сонатина** для флейты. 1978. 4'.
- Изд.: Произведения сов. композиторов для флейты соло. — М.: Сов. композитор, 1980.
- "Detto-I"** ("Сказанное"). Соната для органа и ударных инструментов. 1978. 15'.
- Изд.: Произведения для органа. — М.: Сов. композитор, 1982.
- "Detto-I"**. Версия для органа. 1969.
- "De profundis"** («Из глубины») для баяна. Посв. Ф.Липсу. 1978. 9'.
- Изд.: Концертная программа баянистов: играют студенты ГМПИ им. Гнесиных. — М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 1'.
- Centre Didactique de Musique Lacroix. — Geneva, 1983<sup>2</sup>.
- "Te salutant"** ("Тебя приветствую"). Каприччио для большого эстрадного оркестра. 1978. 5'.
- "Звуки леса"** для флейты и ф-п. 1978. 1'.
- Изд.: Пьесы сов. композиторов для флейты и ф-п. — М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 1.
- "Эхо". "Наигрыш"**. Фортепианные пьесы для детей.
- Изд.: Пьесы для ф-п. — М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 5.
- "Юбилеяция"** для четырех ударников. Посв. М.Пекарскому. 1979. 6'.
- "In croce"** ("Крест-накрест") для виолончели и органа. Посв. В.Тонха. 1979. 15'.
- Изд.: Концертные пьесы сов. композиторов для виолончели и ф-п. — М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 2'.
- Edition Sikorski 1829. — Hamburg, 1980<sup>2</sup>.
- Две пьесы для валторны и фортепиано: "Там, вдали", "Охота"**. 1979. 2'.
- Изд.: Альбом юного валторниста. — М.: Сов. композитор, 1981.
- "Сказка". "Элегия"**. Пьесы для трубы и ф-п.
- Изд.: Чумов Л. Школа начального обучения на трубе. — М.: Музыка, 1979.



- Три пьесы для двух труб: "Татарская песенка", "Праздник", "Суюмбика".**  
 Изд.: Чумов Л. Школа начального обучения на трубе. — М.: Музыка, 1979 ("Татарская песенка", "Праздник").  
 Дуэты для духовых инструментов / Сост. и ред. Л.Чумов. М.: Композитор, 1995.
- "Сад радости и печали".** Трио для флейты, альты, арфы и чтеца (ad libitum).  
 Посв. Ф.Танцеру. 1980. 20'.  
 Изд.: Edition Sikorski 845. — Hamburg, 1981.
- "Сад радости и печали".** Версия В.Тонха для флейты, виолончели и арфы.  
 1991.
- "Offertorium".** Концерт для скрипки с оркестром. Посв. Г.Кремеру. Версия 1 — 1980. 43'; версия 2 — 1982. 40'; версия 3 — 1986. 35–38'.  
 Изд.: М.: Сов. композитор, 1990<sup>1</sup>.  
 Edition Sikorski 1862. — Hamburg, 1991<sup>2</sup>.
- "Descensio" ("Нисхождение")** для трех тромбонов, трех ударников, ф-п., арфы и челесты. Посв. П.Мещанинову. 1981. 10'.  
 Изд.: Le Chant du Monde. — Paris, 1981.
- "Радуйся".** Соната для скрипки и виолончели (в 5-ти частях). Посв. Н.Гутман и О.Кагану. 1981/1988. 25–30'.  
 Изд.: Sikorski 1872.
- "Семь слов".** Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра (в 7-ми частях). Посв. В.Тонха и Ф.Липсу. 1982. 32'.  
 Изд.: Губайдулина С. Камерные произведения (Партита). — М.: Сов. композитор, 1985.
- "Perception" ("Восприятие")** для сопрано, баритона и 7-ми струнных инструментов на стихи Ф.Танцера (в 13-ти частях). 1983. 46'.
- "В начале был ритм"** для 7 ударников. 1984. 12'.  
 Изд.: Sikorski 1867.
- "Quasi hocketus" ("Как бы гокет").** Трио для ф-п., альты и фагота. 1984. 15'.  
 Изд.: Sikorski 1845.
- "Quasi hocketus".** Версия для ф-п., альты и виолончели. 1984.
- "Шенталки".** Две пьесы для голоса с оркестром из кинофильма «Кошка, которая гуляла сама по себе». 1984.
- "Посвящение Марине Цветаевой"** для хора a cappella на стихи М. Цветаевой (в 5-ти частях). 1984. 15'.
- "Дюймовочка".** Фортепианная пьеса для детей.  
 Изд.: Произведения сов. композиторов для ф-п. — Киев: Музычна Украина, 1984. Вып. 4<sup>1</sup>.  
 Фортепианная игра. — М.: Музыка, 1986; 1987; 1988; 1989; 1990; 1991.
- "Письмо поэтессе Римме Далош"** для сопрано и виолончели. 1985. 2'.  
 Изд.: Sikorski 830.

- "Et exspecto"** ("В ожидании"). Соната для баяна (в 5-ти частях). Посв. Ф.Липсу. 1986. 12'.
- Изд.: Концертный репертуар баяниста. — М.: Музыка, 1990. Вып. 9.
- Симфония "Слышу... Умолкло..."** ("Stimmen... Verstummen...") для оркестра (в 12-ти частях). Посв. Г.Рождественскому. 1986. 42'.
- "Посвящение Т.С.Эллиоту"** для сопрано и октета инструментов на сл. Т.С.Эллиота (в 7-ми частях). 1987. 40'.
- "Ein Walzerspass nach Johann Strauss"** (обработка вальса Штрауса) для сопрано и октета инструментов. 1987. 5'.
- "Ein Walzerspass nach Johann Strauss"**. Версия для ф-п. и струнного квинтета. 1989.
- Второй струнный квартет.** Посв. Квартету им. Сибелиуса. 1987. 10'.
- Третий струнный квартет.** 1987. 15'.
- Изд.: Boosey & Hawkes, Sikorski 6836.
- Две песни на немецкие народные стихи** для меццо-сопрано, флейты, клавесина и виолончели. Посв. Р.Шпербер. 1988. 12'.
- Трио для скрипки, альты и виолончели** (в 3-х частях). Посв. памяти Б.Пастернака. 1988. 15'.
- Изд.: Le Chant du Monde — Paris (= Sikorski 6832).
- "Ликуйте пред Господа"** ("Jauchzt vor Gott") для смешанного хора и органа. 1989. 7'.
- "Pro et contra"** ("За и против") для оркестра (в 3-х частях). 1989. 40'.
- "Аллилуия"** для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветочных проекторов (в 7-ми частях). 1990. 35'.
- Изд.: Musikverlag Hans Sikorski. — Hamburg.
- "Слышишь ли ты нас, Луиджи, вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка"** для ударных инструментов. 1991. 5'.
- "Из Часослова"** для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора на стихи Р.М.Рильке. 1991. 53'.
- "Чет и нечет"** для ударных и клавесина. 1991. 10'.
- "Silenzio"** ("Молчание"). 5 пьес для баяна, скрипки и виолончели. Посв. Э.Мозер, 1991. 20'.
- Изд.: Sikorski 1942.
- "Lauda"** для альты, тенора, баритона, чтеца, хора и оркестра. 1991. 15'.
- "Татарский танец"** для баяна и двух контрабасов. 1992. 3'.
- "Танцовщик на канате"** для скрипки и ф-п. 1993. 40'.
- Изд.: Sikorski 1941.
- "Теперь всегда снега"** ("Jetzt immer Schnee" / "Now Always Snow") для камерного ансамбля и камерного хора на стихи Г.Айги (в 5-ти частях). 1993. 20'.
- "Meditation über den Choral "Vor deinen Thron tret ich hiermit" von J.S.Bach"** ("Размышление о хорале И.С.Баха "И вот я пред троном Тво-

- им") для клавесина, 2-х скрипок, альты, виолончели и контрабаса. 1993. 10'.  
Изд.: Musikverlag Hans Sikorski. — Hamburg.
- "...Рано утром перед самым пробуждением..." для 7 котов. 1993. 10'.
- "И: Празднество в разгаре" для виолончели и оркестра. Посв. Д.Герингасу.  
1993. 25–30'.  
Изд.: Musikverlag Hans Sikorski. — Hamburg.
- Четвертый струнный квартет с магнитофонной лентой.** Посв. Кронос-квартету. 1993. 12'.  
Изд.: Sikorski 8506.
- "In Erwartung" ("В ожидании") для 4-х саксофонов и 6-ти ударников. 1994. 17'.  
Изд.: Musikverlag Hans Sikorski. — Hamburg.
- "Ein Engel..." для меццо-сопрано и контрабаса на стихи Э.Ласкер-Шюлер.  
1994. 3'.
- "Фигуры времени". Симфония для оркестра (в 4-х частях). Посв. С.Раттлу.  
1994. 25'.
- "Из видений Хильдегарды фон Бинген" для меццо-сопрано на текст Х.ф.Бинген. Посв. А.Шнитке. 1994. 2'.
- "Музыка для флейты, струнных и ударных". Посв. П.-Иву Арто. 1994. 33'.
- "Висельные песни" ("Galgenlieder"), 15 пьес на стихи К.Моргенштерна, в двух версиях: а3 — для меццо-сопрано, ударных и контрабаса; а5 — для меццо-сопрано, флейты, ударных, баяна и контрабаса. Посв. П.Адкинс-Кити.  
1996/1998. 45'.
- "Quaternion" ("Кватернион") для 4-х виолончелей. Посв. В.Тонха. 1996. 25'.  
Изд.: Sikorski 1960.
- Концерт для альты с оркестром.** Посв. Ю.Башмету. 1996. 40'.
- "Экспромт" для флейты, скрипки и струнного оркестра. Посв. И.Графенауэр и Г.Кремеру. 1996. 15'.
- "Sonnengesang" ("Похвала творению") для виолончели, камерного хора и ударных на сл. Франциска Ассизского. Посв. М.Ростроповичу. 1997. 38'.
- "Ritorno perpetuo" ("Вечное возвращение") для чембало. Посв. Э.Хойнацкой.  
1997. 12'.
- "В тени под деревом", концерт для кота, бас-кота, чжэна и оркестра. Посв. К.Саваи. 1998. 25'.
- "Две тропы (посвящение Марии и Марфе)", концерт для 2-х альтов и оркестра. 1998. 24'.
- "Страсти по Иоанну" для сопрано, тенора, баритона, баса, двух хоров, органа, оркестра и синтезатора на русский канонический текст. 2000. 90'. Первая часть диптиха "Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну".
- "Пасха по Иоанну" для сопрано, тенора, баритона, баса, двух хоров, органа, оркестра на русский канонический текст. 2001. 50'. Вторая часть диптиха "Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну".

- "**Risonanza**" для 3-х труб, 4-х тромбонов, органа и 6-ти струнных инструментов. Посв. Р. де Леув. 2001. 15'.
- "**Всадник на белом коне**" для оркестра и органа. Посв. В.Гергиеву. 2002. 13'.  
Изд.: Sikorski 8510.
- "**Мираж: Танцующее солнце**" для 8-ми виолончелей. Посв. Октеу виолончелей г. Бовэ. 2002. 12'.
- "**Reflections on the theme В-А-С-Н**" для струнного квартета. Посв. Струнному квартету Брентано. 2002. 5'.
- "**У края пропасти**" для 7-ми виолончелей и 2-х аквафонов. Посв. В.Суслину. 2002. 15'.
- "**Свет конца**" для оркестра. 2003. 25'.
- "**Под знаком Скорпиона**", концерт для баяна с оркестром. Посв. Ф.Липсу. 2003. 27'.
- "**Преображение**" для тромбона, квартета саксофонов, виолончели, контрабаса и там-тама. Посв. К.Линдбергу и Раше-квартету саксофонов. 2004. 29'.
- "**Надейка**", триптих. 2005–2006:
1. "**Лири Орфея**" для скрипки, струнного камерного оркестра и ударных. Посв. Г.Кремеру. 2006. 24'.
  2. "...**Меж ликом надежды и ликом отчаяния**", концерт для флейты и оркестра. Посв. Ш.Безали. 2005. 26'.
  3. "**Пир во время чумы**" для оркестра. Посв. С.Раттлу. 2005. 26'.
- "**Ravvedimento**" ("**Раскаянье**") для виолончели и квартета гитар. Посв. И.Монигетти, 2007. 25'.
- "**Pentimento**" ("**Раскаянье**") для контрабаса и трех гитар. Версия "Ravvedimento". 2007. 25'.
- "**In tempus praesens**" (2-й концерт для скрипки с оркестром). Посв. Anne-Sophie Mutter. 2007. 31'.

#### *Коллажи, переложения*

- Аноним XX века. "**Ответ, оставшийся без вопроса**". Пьеса для 3-х оркестров (коллаж из чужой музыки). 1988. 8'.
- Переложение: **Большое танго Астора Пьяцоллы** для скрипки и ф-п. 1995.

#### *Произведения с неустановленной датой создания*

- Adagio и fuga** для скрипки и струнного оркестра (раннее соч.).
- "**Посушает травка**", "**Вечор девки вечеринушку сидят**", обработка для хора a cappella (1954?).
- Adagio** для оркестра (примерно конец 70-х гг.).

## МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

- «Бабы рязанские», 1963.
- «Мы открываем океан», 1964.
- «Анна Голубкина», 1964.
- «Хотите верьте — хотите нет» («Тридцать три»), 1964.
- «Три весны Ленина», 1964.
- «Вертикаль», 1967.
- «День ангела», 1968.
- «Белый взрыв», 1969.
- «Кузнец-колдун», 1969.
- «Маугли», 1968–1971.
- «Каждый день доктора Калининковой», 1973.
- «Новеллы о космосе», 1973.
- «Когда меняются наши привычки», 1974.
- «Охотничья чурка», 1974.
- «Алран Каймы», 1974.
- «Человек и его птица», 1975.
- «Клад», 1975.
- «Перекрёсток», 1977.
- «Три дня праздника» («Возвращение чувств»), 1979.
- «Балаган», 1980.
- «Великий самоед», 1981.
- «Ришад — внук Зифы», 1981.
- «Кафедра», 1982.
- «Прощание», совм. с А.Шнитке, В.Артёмовым и В.Суслиным, 1983.
- «Чучело», 1983.
- «Кошка, которая гуляла сама по себе», 1984.
- «Смерч» («Балкон»), 1985.

## БИБЛИОГРАФИЯ

*На русском языке*

### КНИГИ, ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ, ДИССЕРТАЦИИ

- Холопова В.* София Губайдулина: Путеводитель по произведениям. М.: НТЦ Консерватория, 1992. 1-е изд.; М.: Композитор, 2001. 2-е расш. изд.
- Холопова В., с интервью Э.Рестаньо / С.Губайдулиной.* София Губайдулина. М., Композитор, 1996. 1-е изд.
- Гань Бихуа.* Восстановление натурального свойства гармонического звучания. Из работы: Гармония и стиль С.Губайдулиной. М., 1998.
- Гань Бихуа.* Восточные черты в произведениях А.Черепнина и С.Губайдулиной и их сравнение. М., 1999.
- Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Московская консерватория им. П.И.Чайковского, 2000.
- Гецелева Е.Б.* Органное творчество композиторов-"шестидесятников". Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2001 (Нижегородская консерватория им. М.И.Глинки).
- Оживающие страницы ушедших лет. Из семейной хроники Губайдуллиных: Воспоминания. Очерки. Письма / Авт.-сост. И.А.Губайдулина, Е.Р.Ватсон. М., 2005.
- Буклеты фестивалей в Москве, Петербурге, Казани, Лондоне, Токио, Стокгольме, Дорнахе, Пекине, городах США и др. (на разных яз.).

### СТАТЬИ, ИНТЕРВЬЮ, ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ

- Бобровский В.* Откройте все окна! // СМ 1962. № 2.
- Шавердян Р.* Авторский вечер С.Губайдулиной и А.Николаева // СМ 1963. № 3.
- Холопова В.* Обновление палитры // СМ 1968. № 7.
- Копчевский Н.* Новые тенденции в детской музыке // СМ 1973. № 6.
- Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
- Холопова В.* Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
- Савенко С.* Звучит советская музыка // СМ 1976. № 11.
- Губайдулина С.* В прекрасном и яростном мире музыки: Интервью В.Горкина // Комсомолец Татарии. 1981. 8 марта.
- Задерацкий В.* Крупнейшее событие // СМ 1981. № 3.

- Якубов М. София Губайдулина. М., 1981 (ВААП ИНФОРМ).
- Малькова Г.В. (Гринчак). Жанрово-стилевые особенности фаготного, фортепианного и скрипичного концертов С.А.Губайдулиной: Дипломная работа. М., 1983 (МДОЛГК).
- Холопова В. София Губайдулина // Музыка в СССР. 1985. апр.-июнь.
- Макеева Ю. И это — счастье: Интервью с С.Губайдулиной // СМ 1988. № 6.
- Бельская И. Гитара сегодня: диалоги с мастерами // СМ 1988. № 9.
- Холопова В. Мир музыки Софии Губайдулиной // МЖ 1988. № 14.
- Губайдулина С. Есть музыка над нами...: Интервью Д.Каланцева // Огонек. 1989. № 9.
- Губайдулина С. // Авет Тертерян: Беседы, исследования, высказывания. Ереван, 1989.
- Рождественский Г. Преамбулы. М., 1989 (С.133–134, 279, 286, 288, 294).  
София Губайдулина // Работница. 1989. № 5.
- Макбёрни Дж. Мы чувствуем к вам огромную симпатию // СМ 1989. № 8.
- Демешко Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б.Тищенко, А.Шнитке, С.Губайдулиной) // Сов. музыка 70–80-х годов: Эстетика. Теория. Практика. Л., 1989.
- Фомина И. И ноты не горят // Сов. культура. 1990. 13 янв.
- Адаменко В. Новый камерный ансамбль «Северная корона» и «Семь слов» С.Губайдулиной в фильме Би-Би-Си // РМГ 1990. № 1.
- Борисова М. Цель творчества — самоотдача // Веч. Свердловск. 1990. 20 янв.
- Тонха В. Вместе делаем музыку: Интервью Р.Колескина // Веч. Свердловск. 1990. 23 янв.
- Губайдулина С. Духовный опыт фестиваля: Интервью Р.Колескина // Веч. Свердловск 1990. 27 янв.
- Закс Л. Час души и День Творения // На смену! (Свердловск). 1990. 21 февр.
- Губайдулина С. Тонкая сфера: Интервью Р.Шейко // Милосердие. 1990. № 2.
- Холопова В. Музыка спасет мир // СМ 1990. № 9.
- Холопова В. Жертвоприношение. Авторский вечер С.Губайдулиной // МЖ 1990. № 11.
- Поповская О. Символическая программность в советской музыке 70–80-х гг. Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990 (ЛГИТМиК).
- Холопова В. София Губайдулина // Творческие портреты композиторов: Популярный справочник. М., 1990.
- Кудряшов А. Об особенностях ладо-гармонического устройства «Сада радости и печали» С.Губайдулиной // Музыка. Язык. Традиции. Проблемы музыкознания. Вып 5. Л., 1990.
- Юсупова Р. София Губайдулина // Сююмбикэ (Казань) 1991. № 2.
- Богатырева М. От бедности ничего хорошего не бывает // Моск. комсомолец. 1991. 26 июля.

- Губайдулина С.* Более всего я ценю одиночество: Интервью М.Скалкиной // Музыка в СССР. 1991. № 3.
- Холопова В.* Специфика стиля С.Губайдулиной и ее Третий квартет // Поэтика музыкальной композиции. М., 1991 (ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 113).
- Холопова В.* Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // СМ 1991. № 10; Культура, художник, общество. М., 1992.
- Холопова В.* Атлантический вздох души // МЖ 1992. № 4.
- Кирнарская Д.* Время собирать камни // Моск. новости. 1992. 24 мая.
- В[ласов] А.* В отсутствие автора // Муз. обозрение. 1992. 11–12 июня.
- Широкова Е.А.* К вопросу о литургических корнях в концерте для скрипки с оркестром С. Губайдулиной "Offertorium" // Муз. искусство XX века: Творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции: Сб. науч. тр. М., 1992 (МДОЛГК).
- Широкова Е.* "Музыкальное приношение" И.С.Баха как источник интонационно-тематических преобразований в концерте для скрипки с оркестром С. Губайдулиной // Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры. М., 1993 (Науч. тр. МДОЛГК. Сб. 2. Вып. 5).
- Файзулаева М.* Мир души Софии Губайдулиной // Идел 1994. № 1–2.
- Юсупова Р.* Дочь двух миров // Татарстан. 1993. № 3.
- Композитор года София Губайдулина // Муз. обозрение. 1994. № 1.
- Час души Софии Губайдулиной: Интервью А.Устинова // Муз. обозрение. 1994. № 3.
- Губайдулина С.* "Дано" и "задано": Интервью О.Бугровой // Муз. академия. 1994. № 3.
- Губайдулина С.* Об учителях, коллегах и самой себе: Интервью В.Юзефовича // Муз. академия. 1994. № 3.
- Кремер Г.* Обратившись внутрь себя: Интервью О.Бугровой // Муз. академия. 1994. № 3.
- Миргородский А.* Три дня творения // Муз. академия. 1994. № 3.
- Редепеннинг Д.* Видение Апокалипсиса // Муз. академия. 1994. № 3.
- Гилярова В.* Евангельская тема "Семь слов Спасителя на кресте" в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. М., 1994 (РАМ им. Гнесиных. Вып. 129).
- Галеев Б., Губайдулина С.* Воздух культуры. Разговор двух художников о том, как не оказаться в интеллектуальном обмороке // Казань. 1994. № 3–4.
- Холопова В.* Локенхауз: Кремер. Губайдулина. Суслин // МЖ 1995. № 9.
- Губайдулина С.* "Музыка проникает туда, где темно": Беседу вела Д.Кирнарская // МН 1995. № 63. 17–24 сент.
- Савенко С.* Семь дней в царстве музыки // Муз. академия. 1995. № 3.
- Холопова В.* Суперсимфония Губайдулиной, Пярта, Сильвестрова, режиссированная Кремером // Муз. академия. 1995. № 3.
- Юсупова Р.* Музыка, свободная от оков // Республика Татарстан. 1997. 6 янв.



- Холопова В.* Тростник мудрости (о Софии Губайдулиной) // Стас. 1997. № 1.
- Губайдуллина Г.* «Гигантский шаг души» // Татарстан. 1997. № 3.
- Левая Т.* Постигая секреты творчества // Муз. академия. 1998. № 1.
- Яковенко С.* Какой век на дворе, господа вокалисты? // Муз. академия. 1998. № 1.
- Губайдулина С.* «Ноты существуют, чтобы они звучали...»: Беседу вел А.Варгафтик // МЖ 1998. № 11.
- Раабен Л.Н.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб, 1998.
- Холопова В.* Композитор София Губайдулина // Искусство. Приложение к газете «Первое сентября». 1999. № 3.
- Холопова В.* Время и вневремя. О творческом процессе Софии Губайдулиной // Процессы музыкального творчества. Вып. 3. М., 1999 (РАМ им. Гнесиных. № 155).
- Холопова В.* Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум. М., 1999 (МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 25).
- Холопова В.* София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции // Музыка XX века. Московский форум. М., 1999 (МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 25).
- Липс Ф.* Главное — в наш жанр пришли крупные композиторы // Муз. академия. 2000. № 3.
- Артемов М.* Оркестровые будни, или как сберечь здоровье // МЖ 2001. № 7.
- Губайдулина С.* С моей точки зрения: Интервью Д.Смирнова 9 июня 2001 // [website.lineone.net/~dmitrismimov/GubaidRus.html](http://website.lineone.net/~dmitrismimov/GubaidRus.html).
- Мир музыки Софии Губайдулиной. Казань. Спец. выпуск журнала. 2001. № 8:  
*Мустафин Р.* Незабываемая встреча; *Горизонтова В.* Не отступилась от лица; *Абдуллин Р.* Приобщение к глубинам творчества; Казанские друзья и коллеги о композиторе. Восемь этюдов для голосов из юности; *Шаринов В.* Фантомы музыки; *Холопова В.* София Губайдулина в творческом общении с миром; *Крейчи С.* Мои встречи с Софией Губайдулиной; *Руденко А.* Творчество продолжает дело Творения; *Галеев Б.* «Женщина, которая потрясла мир», или Каким быть Центру современной музыки; *Трофимова И.* Дети рисуют музыку Софии Губайдулиной; *Тутаева А.* Причащение и др.
- Ветхова А.* Ей подарили тишину // Культура. 2001. 25–31 окт.
- Тонха В.* Слышать тишину // МЖ 2001. № 10.
- Пекарский М.* Приношение прекрасной даме, приятной во всех отношениях // МЖ 2001. № 10.
- Пекарский М.* ...Из коллекции Марка Пекарского // Муз. академия. 2001. № 4.
- Холопова В.* Концепция творчества Софии Губайдулиной // Муз. академия. 2001. № 4.
- Яковенко С.* Несгибаемая и бескомпромиссная // Муз. академия. 2001. № 4.

- Васильев В.* Личность и судьба инструмента (к вопросу современного исполнительства на баяне) // Музыкант. 2002. № 1.
- Коломиец Г.Г.* София Губайдулина. Смысл музыки // Евразийское ожерелье. Вып. 3. Оренбург, 2002.
- Чурикова О.* О лексическом подходе к музыкальному языку Софии Губайдулиной // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Астрахань, 2002.
- Кузнецов А.* Книга о художнике // МЖ 2002 № 4.
- Цветков М.В.* Светомузыкальные эксперименты Софии Губайдулиной // Молодежь и ее вклад в развитие современной науки. Казань, 2002.
- Холопова В.* Губайдулина София Асгатовна // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.
- Холопова В.* София Асгатовна Губайдулина // Кто есть кто в современном мире. Вып.5, т. 1. М.: Международный объединенный биографический центр, 2003.
- Городилова М.В., Коробова А.Г.* Композиция и звуковысотность в "Офферториуме" С.Губайдулиной как форма проявления архетипического в музыке // Приношение музыке XX века. Екатеринбург, 2003.
- Губайдулина Г.* Концерт современной американской музыки в Казани // Музыкант. 2003. № 2.
- Губайдулина С.* Они ненавидели меня до того, как слышали мою музыку...: Беседу вела А. Цыбульская // Муз. академия. 2004. № 1.
- Холопова В.* София Губайдулина 90-х: сплетение духовных нитей // Музыка России. От Средних веков до современности. Вып. 1. М., 2004.
- Боков Н.* О сладость дней минувших. Книга о Софии Губайдулиной // Новый журнал (Нью-Йорк). 2004. № 236. Сент.
- Дроздецкая Н.К.* Идеи Джона Кейджа в советском андерграунде 70–80-х годов: от концептуалистов и постмодернистов до рокеров и Митьков // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. М., 2004.
- Райскин И.Г.* Откровение о страстях Господних: Passion 2000 и "Страсти по Иоанну" Софии Губайдулиной // Библейские образы в музыке. СПб, 2004.
- Серебрякова Л.А.* Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века // Библейские образы в музыке. СПб., 2004.
- Башарова И.Р.* Художественное пространство игры в фортепианных пьесах для детей Софии Губайдулиной // Современное музыкальное искусство: Из века XX в век XXI. Томск, 2004.
- Холопова В.* Не похожа ни на кого. Michael Kurtz. Sofia Gubaidulina. Eine Biografie // Литературный европеец. Мосты. Франкфурт-на-Майне, 2005. № 6; [www.le-online.org](http://www.le-online.org) <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Данная статья под названием "Первый композитор мира" была перепечатана в газете "Муз. обозрение" (февраль 2007, с. 20–21) с некоторыми сокращениями, но по халатности редакции газеты — под именем А.Корса; поправка, признающая подлинное авторство В.Холоповой, была помещена в той же газете (март 2007, с.18).

- Холопова В.* "Музыка" Софии Губайдулиной: микроны высотности и величие смысла // Муз. академия. 2005. № 2.
- Холопова В.* У Софии Губайдулиной есть биография // Муз. академия. 2005. № 2.
- Холопова В.* София Губайдулина (Сакральная символика в жанрах инструментального творчества) // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005.
- Башарова И.Р.* О художественно-смысловых параллелях фортепианных пьес для детей С. Губайдулиной с музыкой барокко // Музыкальное содержание: Наука и педагогика. Уфа, 2005.
- Чурикова О.* Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики. М., 2005 (МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 54).
- Холопова В.* Феномен Софии Губайдулиной // Свободная мысль. 2006. № 3.
- Северина И.* София Губайдулина: «Вдохновение приходит, как только исчезает озабоченность»: Беседу вела С. Полякова // Культура. 2007. 8–14 янв.
- София Губайдулина:* Как звучит неизвестное: Беседу провела С. Полякова // Новая газета. 2007. № 6. 29–31 янв.
- Русяева П.* Домик в деревне // Профиль. 2007. 12 февр.
- Губайдулина С.* Свекольный блюз: Беседу вел Ян Смирницкий // Моск. комсомолец. 2007. 16 февр.
- Губайдулина С.* Время движется по вертикали: Беседу провела М. Мурзина // Москва. 2007. 21 февр.
- София Губайдулина:* Мы стоим на краю пропасти: Беседу вел А.Устинов // Муз. обозрение. 2007. № 278. Февр.
- Губайдулина С.* Страстное желание быть собой: Беседу провела Д. Радбель // Эгоист. 2007. № 4.

*На других языках*  
**КНИГИ, ДИССЕРТАЦИИ**

- Gubajdulina. A cura di Restagno.* Torino: EDT, 1991. <Беседа С.Губайдулиной / Э.Рестаньо. Исследование В.Холоповой>
- Hamer J.* Sofia Gubaidulina's compositional strategies in the String Trio (1988) and other works: Ph D Thesis. Univ. of Michigan, USA, 1994.
- Köchel J.* Gedanken zu Sofia Gubaidulina. Hamburg, 1998.
- Neary F.* Structural symbolism in the music of Sophia Gubaidulina: Doctoral dissertation. Ohio State Univ. Columbus, USA, 1999. [http:// web.ukonline.co.uk/fay.neary/gubaidulina/](http://web.ukonline.co.uk/fay.neary/gubaidulina/)
- Kurtz M.* Sofia Gubaidulina. Eine Biografie. Stuttgart: Urachhaus, 2001.
- Zenova V.* Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina. Berlin: Verlag Ernst Kuhn; Hamburg: Internationale Musikverlage Hans Sikorski, 2001.

*Cheng Wei.* A Conductor's Guide to Sofia Gubaidulina "St. John Passion". Ann Arbor (Michigan): UMI, 2006.

Sofia Gubaidulina (Каталоги произведений разных годов изд.). Sikorski (на англ. яз.).

### СТАТЬИ, ИНТЕРВЬЮ, ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ

Uraufführungen // NZfM 1979. H. 1.

*Suslin V.* Sofia Gubaidulina. Programme 32. Berliner Festwochen, 1982.

*Bachmann C.H.* Konstruktiv vermittelte Gefühle // NZfM 1982. H. 12.

Gubaidulina Sofia Asgatovna // Fünffzig sowjetische Komponisten. Eine Dokumentation v. H. Gerlach. Leipzig; Dresden, 1984.

*Polin Cl.* Interviews with Soviet composers II. Firsova, Gubaidulina, Loudova, Smirnow // Tempo. 1984. Dec. 151.

*Dümling A.* Auf dem Weg nach innen: Die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina im Gespräch mit A.Dümling // MusikTexte. 1987. Vol. 21.

*McBurney G.* Programme notes for the Edinburgh Festival. 1987.

*Fay L.E.* Sofia Gubaidulina // Encore. Grove Music Society, 1988. Vol. 3. №2.

*McBurney, G.* Encountering Gubaidulina // Musical Times. 1988. March.

*Cholopowa W.* Synthese von Westeuropäischem und Orientalischem. Zum Schaffen der sowjetischen Komponistin Sofia Gubaidulina // Musik und Gesellschaft. 1988. № 10.

*Gubaidulina S.* Interview by J.Dalton // Ear Magazine. 1989 Vol. 14, № 5. July–August.

*Suslin V.* Sofia Gubaidulina. Programme, Holland Festival (Muziek uit de Sovjetunie), 1989.

*Redepenning D.* "...reingewaschen durch die Musik". "Stunde der Seele" von Sofia Gubaidilina und Marina Zwetajewa // NZfM 1990. № 1; На болг. яз. // Muzikalni chorizonti. 1990. № 3.

*Bialas G.* im Gespräch mit Sofia Gubaidulina und Alfred Schnittke // Bayrische Akademie der Schönen Künste. 1991. № 5.

*Suslin V.* Laudatio für Sofia Gubaidulina. Programme 7. Internationales Komponistinnen-Festival, Heidelberg, 1991 // Internationales Musik-Festival Komponistinnen. Dokumentation-Kongressbericht. Heidelberg, 1992.

*Lesle L.* Eine Art Gottesdienst: Die religiöse Semantik in der Musik Sofia Gubaidulinas // NZfM 1992. Jan.

*Rieger E.* "Klang und Seele werden identisch": Sofia Gubaidulina // Musik und Bildung. 1992. H. 3.

*Fant J.* Bön för vattmannens tidsalder // Forum Järna 1992. № 6, feb.

Gubaidulina S. in Gespräch mit D.Redepenning // Musikalische Avangarde: Musik-avangarde im Osten Europas. Heidelberg, 1992.

- Suslin V.* Astraea // Internationales Musik-Festival Komponistinnen. Dokumentation-Kongressbericht. Heidelberg, 1992.
- Suslin V.* Antworten auf drei Fragen zur Lage der Musik am Jahrhundertende // Das Goetheanum 50. 1993.
- Lemaire F.C.* Goubaidouline // La musique du XX-e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques. Paris, 1994.
- Suslin V.* Programme, Lockenhaus Festival "Astraea", Kremerata Musica IV. 1995.
- Goosmann U.* Sofia Gubaidulina. Eine zeitgenössische russische Komponistin: Diplomarbeit. Hochschule für Musik und Theater. Hamburg, 1995.
- Kryspin D.* "Astraea" i jej świat: Festival Gidona Kremera w Lockenhaus po raz szesnasty // Ruch muzyczny. 1995. № 19.
- Юсупова P.* Нинди горур монлы язмыш // Заман (Казань). 1997. 28 авг.
- Gubaidulina S.* Interview by M. Yamaguchi. TV Tokio. 1998. 1 марта.
- Юсупова P.* Алмагачнын алмасы // Тахир-Зурха (Казань). 1998. №4.
- Hüppi A.* Sofia Gubaidulina. Das Violinkonzert "Offertorium": Diplomarbeit. Luzern, 1998.
- Gubaidulina S.* "The Eucharist in my fantasy": Interv. by V. Lukomsky // Tempo. 1998. Vol. 206. Sept.
- Gubaidulina S.* "My desire is always to rebel, to swim against the stream!" // Perspectives of New Music. 1998. Vol. 36. № 1.
- Galliani A.* Sofia Goubaidouline en Acanthes // Diapason. 1998. July.
- Stähr S.* Komponieren ist immer ein spiritueller Akt // Programmheft Gütersloh'98: Sofia Gubaidulina.
- Юсупова P.* Куклар белан сойлашу // Ватаным Татарстан. 1999. 30 апр.
- Gubaidulina S.* "Hearing the Subconscious": Interv. by V. Lukomsky // Tempo. 1999. Vol. 209. July.
- Cholopova V.N.* Symbolik in der Musik Sofia Gubaidulinas // Symbol — die Suche nach dem Spirituellen in der sinnlichen Erscheinung. Das Goetheanum 1999. № 21–22.
- Fay L.E.* Das Licht als Symbol in Gubaidulinas "Alleluja" // Symbol — die Suche nach dem Spirituellen in der sinnlichen Erscheinung. Das Goetheanum 1999. № 21–22.
- Redepenning D.* Symbole und Symbolisches in Sofija Gubaidulinas religiös inspirierten Werken, insbesondere in "De profundis" // Symbol — die Suche nach dem Spirituellen in der sinnlichen Erscheinung. Das Goetheanum 1999. № 21–22.
- Wagner G.* Sofia Gubaidulina à Luxembourg // Le Jeudi. 1999. 11 nov.
- Beyer A.* Into the labyrinth of the soul // *Beyer A.* The Voice of Music. Aldershot, 2000.
- Thieme G.* Das Kreuz bestimmt. Die Uraufführung von Sofia Gubaidulinas "Johannes-Passion" // Stuttgarter Zeitung. 2000. 4. Sept.
- Magnes U.* Passion 2000: vier Aufführungen Europäisches Musikfest Stuttgart (28.8. 8.9.) // ÖMZ 2000. № 11–12.

- Redepenning D.* "...und das Wort war Gott". Zu Sofias Gubaidulinas Johannes-Passion // *Passion* 2000. Kassel usw., 2000. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Bd. 11).
- Redepenning D.* Klingende Symbole des Glaubens // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. 2000. № 84.
- Юсупова Р.* Кайту // *Тахир-Зухра (Казань)*. 2001. № 5.
- Юсупова Р.* Моннар тоене // *Сююмбикэ (Казань)*. 2001. № 10.
- Юсупова Р.* Мон хам тауге махаббат // *Казан утлары*. 2001. № 10.
- Юсупова Р.* Галам сандугачы // *Тахир-Зухра (Казань)*. 2001. № 19.
- Юсупова Р.* Софийнен этисе эзеннан // *Тахир-Зухра (Казань)*. 2002. № 2.
- Griffiths P.* Music review: A celebration of the birthday and works of Gubaidulina // *The New York Times*. 2002. 16 Febr.
- Redepenning D.* Passion und Auferstehung. Sofia Gubaidulinas Zyklus "Johannes-Passion" und "Johannes-Ostern" // *MusikTexte* 93. 2002. Mai.
- Heesch F.* Zahlenordnungen in der Musik von Sofia Gubaidulina // *MusikTexte* 93. 2002. Mai.
- Nonnenmann R.* Porträtskizze Sofia Gubaidulina // *MusikTexte* 93. 2002. Mai
- Askew C.M.* Sources of inspiration in the music of Sofia Gubaidulina: compositional aesthetics and procedures: Diploma thesis. Univ. of Huddersfield, 2002.
- Sommer A.* Sofia Gubaidulina: "Meditation über den Choral "Vor deinen Thron tret ich hiermit" von J.S. Bach (BWV668)". Saarbrücken, 2005.
- McBurney G.* It pays to be poor // *The Guardian*. 2005. 12 Aug.
- Rowe G.* Two Russian masterpieces, poles apart: Kurt Masur and Gidon Kremer in Gubaidulina's "Offertorium" and Tchaikovsky's fifth symphony // *Contra Costa Times (California)*. 2005. 29 Okt.
- Юсупова Р.* Жанда бэхет увертюрасы // *Сунмас утлар балкышы (Казань)*. 2006.
- Campbell M.E.* Pittsburgh Symphony premieres new piece. "Feast during a plague" challenges listeners // *The Tartan*. 2006. Vol. 101. 4 Dec.
- Fay L.E.* Program Notes: Sofia Gubaidulina. Carnegie Hall. 2006. 6 Dec.
- Ashley T.* Gubaidulina. Barbican, London. // *The Guardian*. 2007. 16 Jan.

### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- МЖ — Музыкальная жизнь  
 МН — Московские новости  
 РМГ — Российская музыкальная газета  
 СМ — Советская музыка  
 NZfM — Neue Zeitschrift für Musik  
 ÖMZ — Österreichische Musikzeitschrift

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббиато Франко 370  
Абдрашев Толепберген 204  
Абдуллин Рубин 224  
Аверинцев Сергей 102  
Адамс Джон 30, 32  
Адкинс-Кити Патриция 314, 377  
Айвз Чарлз 44, 102  
Айги Геннадий 24, 164, 173, 288,  
290, 296–297, 303, 304, 343,  
372, 376  
Александрова Надежда Марковна  
(дочь) 332  
Али-заде Франгиз 94  
Алиханова Евгения 216, 252  
Алыкова Валентина 252  
Андропов Юрий 87  
Ардитти Ирвин 248  
Аристотель 103  
Артемьев Борис 120, 371  
Артемьев Эдуард 47  
Артёмов Вячеслав 9, 72, 78, 79, 309,  
369, 379  
Арто Пьер-Ив 161, 314, 377  
Ахматова Анна 28, 40, 105, 165, 265,  
371  
  
Балакирев Милий Алексеевич 173  
Бальмонт Константин 46  
Барток Бела 26, 27, 34–37, 42, 50, 74,  
88, 109, 112, 151, 193, 250, 255  
Бартолоцци Бруно 55  
Баршай Рудольф 21  
Бах Иоганн Себастьян 12, 13, 36, 59,  
80, 81, 86, 134–136, 176, 195,  
257, 283, 297, 298, 300, 307,  
308, 339, 343, 370, 376, 378  
Бахчиев Александр 189, 241, 240,  
374  
  
Башмет Юрий 282, 299, 316, 377  
Безали Шарон 378  
Берг Альбан 19, 32, 81, 110, 122, 151,  
160, 248  
Берд Тадеуш 125  
Бердяев Николай 102, 186, 194, 198,  
213, 257, 258, 265, 269, 280,  
291, 340  
Берлиоз Гектор 139  
Берман Борис 54, 120, 132  
Бернстайн Леонард 21  
Бетховен Людвиг ван 7, 50, 75, 129,  
135, 155, 203, 246  
Бижэ Пьер-Ален 161  
Бинген Хильдегарда фон 377  
Блефферт Манфред 292–293  
Блок Александр 32, 58  
Бобровский Виктор 126, 127  
Боков Николай 288  
Бородин Александр Порфирьевич  
129, 246  
Брамс Иоганнес 75, 196  
Брежнев Леонид 87  
Брюсов Валерий 246  
Бубер Мартин 257  
Бугрова Ольга 293  
Буланже Надя 21  
Булез Пьер 18, 30, 37, 41, 173  
Буцко Юрий 68  
Бюлов Ганс 238  
Бюффон Жорж Луи Леклерк 157  
  
Вагнер Рихард 155, 208  
Варез Эдгар 37, 147  
Васильев Владимир 7, 8  
Ватсон Елена 282  
Веберн Антон 13, 19, 30, 32, 81, 110,  
112, 114, 118, 121–123, 145,

- 168, 173, 174, 182, 195, 242,  
252, 284, 297, 303, 304
- Вейнингер Отто 257
- Вильсон Элизабет 57
- Винер Норбет 241
- Волков Кирилл 67, 68
- Волконский Андрей 20, 21, 28, 173
- Воронов Игорь 67
- Вострак Збынек 123
- Вустин Александр 94
- Гайдн Йозеф 75, 85, 129, 199, 246
- Гайстер Ютта 257
- Гамильтон Уильям Роуан 315
- Ганиковский Игорь 288
- Гань Бихуа 291, 294, 295
- Гарсиа Лорка Федерико 256
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих  
102, 103
- Гельдерлин Фридрих 89
- Гераклит Эфесский 269
- Гергиев Валерий 282, 325, 378
- Герингас Давид 303, 377
- Герович Йозеф 256
- Гёте Иоганн Вольфганг 251
- Гилен Михаэль 204
- Гласс Филип 31, 32
- Глинка Михаил Иванович 293
- Гоголь Николай Васильевич 69, 84,  
147
- Голихов Освальдо 300
- Голубкина Анна 379
- Горак Йозеф 120
- Горбачев Михаил 87
- Графенауэр Ирена 295, 316, 377
- Гребенщиков Олег 123
- Грин Александр 371
- Гришин Виктор 217
- Губайдуллин Асгат Масгудович 101,  
291, 309, 369
- Губайдуллин Масгуд Габдулгалее-  
вич 282, 291, 309, 369
- Губайдуллина Вера Асгатовна 309
- Губайдуллина Ида Асгатовна 4, 282,  
309
- Губайдуллина (Елхова) Федосия  
Фёдоровна 101, 309, 369
- Гулд Глен 19, 20
- Гумбольдт Вильгельм фон 102
- Гуссерль Эдмунд 102
- Гутман Наталья 54, 79, 83, 216, 234,  
235, 375
- Гхош Ауробиндо 102
- Давидович Белла 13
- Давыдова Лидия 79, 173
- Даллапиккола Луиджи 118
- Далаш Римма 375
- Дебюсси Клод 35, 37, 58, 59, 65, 73,  
82, 83, 112
- Денисов Эдисон 9, 18, 20, 30, 32, 33,  
40, 42, 47, 48, 50, 78, 79, 82, 83,  
94, 114, 118, 144, 234, 251, 282,  
283
- Джезуальдо ди Веноза 13
- Джойс Джеймс 82
- Джотто ди Бондоне 323
- Дитрих Пауль-Хайнц 52, 116, 165,  
373
- Дмитриев Георгий 204
- Долгова Елена 165
- Дударова Вероника 180
- Дунаевский Исаак 182
- Дэвис Деннис Рассел 257
- Дютюа Чарлз 82
- Евтушенко Евгений 29
- Есенин Сергей 27
- Забезинский Григорий 301
- Земборский Василий Михайлович 235
- Зограбян Ашот 94
- Зоннинг Леони 370



- Иван IV Грозный 29  
Ивашкин Александр 70, 282
- Кабаков Илья 24  
Кабалевский Дмитрий 16, 17, 43, 49  
Каган Олег 54, 79, 82, 83, 194, 204, 216, 234, 235, 375  
Кагель Маурисио 77  
Кант Иммануил 103, 202  
Канчели Гия 125  
Карл Великий 87  
Картер Эллиот 3, 50–52  
Катаев Виталий 61  
Кейдж Джон 285, 343  
Киплинг Джозеф Редьярд 256  
Климов Элем 42, 67  
Клюзнер Борис 27, 123  
Кнайфель Александр 79, 89, 94  
Коган Григорий 309, 369  
Комаров Георгий 288  
Коменский Ян Аммос 52, 116, 165, 373  
Конфуций 124  
Копелент Марек 52, 116, 123, 165, 373  
Корндорф Николай 94  
Коткина Ирина 83, 228  
Кохановская Татьяна 252  
Крамская Вера 3, 7, 62  
Крейчи Станислав 47  
Кремер Гидон 54, 79, 80, 82, 92, 193, 194, 196, 204, 231, 235, 257, 282, 295, 316, 375, 377, 378  
Кршенек Эрнст 19  
Ксенакис Яннис 3  
Куперен Франсуа 253  
Кусевицкая Наталия 309, 370  
Кусевицкий Сергей 309, 370  
Курц Михаэль 282  
Кьеркегор Сёрен 102, 186, 255  
Лазарев Александр 70  
Лао-цзы 102, 177
- Ласкер-Шюлер Эльзе 377  
Лахенман Хельмут 225  
Левкипп 241  
Леман Альберт 309, 369  
Ленин Владимир 204, 379  
Леонардо Пизанский (Фибоначчи) 35, 112, 181, 188, 206–208, 212, 213, 217, 238, 239, 241, 242, 244, 246, 247, 249, 250, 254, 261, 264, 266, 268, 274  
Леруа Арлет 161  
Лессинг Готхольд Эфраим 103  
Леув Рейнберт де 378  
Лигети Дьёрдь 284  
Линдберг Кристиан 378  
Липатги Дину 21  
Липс Фридрих 54, 79, 198, 199, 201, 216, 219, 220, 257, 332, 374, 375, 376, 378  
Лист Ференц 75  
Лосев Алексей 102  
Лукомский Леопольд 27, 309, 369  
Лурье Артур 37  
Любимов Алексей 120, 373  
Любимов Юрий 42  
Ляндю Марк 288  
Лю Чаньюань 294
- Мадерна Бруно 41  
Мазур Курт 320  
Малер Густав 166, 203  
Мартынов Владимир 94  
Мацоурек Милош 151  
Машо Гийом де 269  
Мдивани Марина 120, 371  
Мейстер Эххарт 102, 186, 209, 255, 257  
Мессиан Оливье 55, 58, 74, 11, 284  
Мещанинов Петр Николаевич 46, 48, 50, 173, 231, 297, 298, 375  
Микеланджело Буонарроти 323  
Микки Мие 294

- Минин Владимир 67  
 Мирвис Генриэтта 371  
 Михайлов Александр 178  
 Михайлов Лев 55, 79, 187  
 Мозер Эльсбет 308, 314, 376  
 Монигетти Иван 54, 55, 60, 79, 189, 378  
 Моргенштерн Кристиан 314, 377  
 Моцарт Вольфганг Амадей 95, 129, 246  
 Мурадели Вано 86  
 Муратова Кира 345  
 Мурзин Евгений 46–48  
 Мусоргский Модест Петрович 13, 81
- Навои Алишер 229  
 Нейгауз Генрих 46  
 Немтин Александр 47  
 Нестеров Валентин 67  
 Николаев Алексей 48  
 Николаевский Юрий 165, 189, 190, 204  
 Николай Кузанский 102, 228  
 Новалис 251  
 Ноно Луиджи 3, 37, 50, 89, 90, 242, 252, 284, 285, 287, 343  
 Нэйлор Чарлз 257
- Обухов Николай 37  
 Овчинникова Ирина 4  
 Оганов Иван 82, 228, 229  
 Огранович Ольга 252  
 Окегем Йоханнес де 112  
 Омар Хайям 42, 105, 170
- Палестрина (Пьерлуиджи Джованни) 20  
 Пастернак Борис 46, 296, 376  
 Пейко Николай 16, 17, 286, 309, 369
- Пекарский Марк 54, 55, 61, 76, 79, 111, 119, 120, 132, 158, 179, 180, 216, 222, 238, 257, 302, 372, 373, 374  
 Пенацци Сержо 55  
 Пендерецкий Кшиштоф 125  
 Перголези Джованни Баттиста 23  
 Пифагор 62, 297  
 Платон 36, 62  
 Покровский Борис 69  
 Пономарева Валентина 187, 256  
 Попов Валерий 55, 71, 79, 120, 147, 155, 219, 241, 373  
 Потапова Вера 105, 165, 371  
 Пришвин Михаил 38, 114, 164  
 Прокофьев Сергей 13, 15, 16, 27, 29, 77, 152  
 Пруст Марсель 82  
 Прэн Том 145  
 Пузаков Юрий 178  
 Пушкин Александр Сергеевич 339  
 Пьяццолла Астор 378  
 Пярт Арво 30–32, 89, 111
- Равель Морис 26, 27, 37  
 Разорёнов Сергей 19, 123, 124, 126  
 Раскатов Александр 94,  
 Раттл Саймон 271, 377, 378  
 Рафаэль Санти 336  
 Рахманинов Сергей 112  
 Ренье III, князь Монако 309, 370  
 Рильке Райнер Мария 174, 175, 290, 294, 301, 343, 376  
 Рим Вольфганг 300  
 Риман Хуго 208  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 143  
 Рихтер Святослав 12, 13  
 Рождественский Геннадий 69, 79, 82, 172, 180, 194, 203, 204, 282, 376  
 Розанова Наталия 180

- Рославец Николай 37  
 Ростропович Мстислав 282, 317, 377  
 Рублёв Андрей 67, 68, 205, 298  
 Рубцов Николай 304
- Саваи Казуе 294, 310, 319, 343, 377  
 Савина Вера 120  
 Санин А. 371, 372  
 Сапгир Генрих 24  
 Сатуновский Ян 274  
 Саят-Нова 82, 228  
 Свиридов Георгий 27, 28, 48  
 Сергеева Татьяна 217  
 Сибелиус Ян 216, 246, 376  
 Сильвестров Валентин 89  
 Сильвестров Дмитрий 93  
 Скворода Григорий Саввич 83, 84,  
 235–238
- Скрыбин Александр 37, 45–48, 272  
 Слонимский Сергей 68–70, 77, 129  
 Смирнов Дмитрий 78, 79, 193  
 Смит Лоуренс Литон 94  
 Снегирев Валентин 120  
 Соловьев Владимир Сергеевич 280  
 Софроницкий Владимир 12, 13, 46  
 Сталин Иосиф 12, 14, 15, 24, 28, 29  
 Стравинский Игорь 21–23, 29, 49,  
 62, 77, 84, 109, 111, 114, 121,  
 191, 214
- Суслин Александр 284, 287, 295  
 Суслин Виктор 4, 72, 78, 79, 146,  
 284, 286–287, 295, 309, 313,  
 328, 343, 345, 369, 378, 379
- Тамаркина Роза 13  
 Тан Дун 300  
 Танцер Франциско 82, 83, 89–91,  
 106, 186, 187, 205, 228, 229,  
 231, 256, 257, 259, 261–264,  
 281, 288, 375
- Тарковский Андрей 67, 284  
 Тартини Джузеппе 332
- Тебенихин Владимир 215  
 Терентьев Борис 86, 87  
 Тищенко Борис 28, 68, 125  
 Толпыго Михаил 241, 242  
 Тонха Владимир 55, 57, 60, 79, 120,  
 140, 141, 147, 198, 199, 201,  
 216, 224, 257, 301, 315, 374,  
 375, 377
- Туйск Офелия 107  
 Туликов Серафим 86, 148  
 Тьюе Роберт 161  
 Тютчев Федор Иванович 345
- Усманов Вакиль 178  
 Усов Юрий 374  
 Успенский Николай Дмитриевич  
 214, 271
- Фей Лорел 94  
 Фет Афанасий Афанасьевич 164,  
 174, 177, 179  
 Фирсова Елена 78, 79, 94  
 Франк Гийом 307  
 Франтова Татьяна 259  
 Франциск Ассизский 291, 317, 377  
 Фрескобальди Джироламо 74, 75  
 Фридрих II, король Пруссии 80, 81,  
 195
- Хаба Алоис 37  
 Хагани (Хакани) Ширвани 42, 105,  
 170, 372  
 Хафиз Шамседдин 42, 105, 170, 372  
 Хачатурян Арам 16, 17, 49  
 Хачатурян Карен 27  
 Хиндемит Пауль 114  
 Хойнацкая Элизабет 319, 377  
 Холминов Александр 48, 147  
 Хренников Тихон 18, 19, 48, 79  
 Хрущев Никита 23, 24  
 Цветаева Марина 10, 33, 34, 61, 62,  
 105, 110, 116, 148, 164, 175,

- 179, 183, 187, 207, 238, 256,  
265–268, 280, 373, 375
- Ценова Валерия 282
- Чайковский Борис 27, 48
- Чайковский Петр Ильич 13, 23, 84,  
95, 129, 143, 166, 176, 177, 211,  
246, 260
- Чаплин Чарлз 147
- Черненко Константин 87
- Черный Саша 151
- Чумов Леонид 144, 152, 374, 375
- Шапорин Юрий 17, 18, 21
- Шар Рене 173
- Шаховская Наталья 55, 79, 120, 136,  
372
- Шебакин Виссарнон 17, 18, 309, 369
- Шелси Джачинто 37
- Шёнберг Арнольд 19, 30, 33, 110,  
124, 248
- Шёнвальд Михаэль 204
- Шнитке Альфред 3, 9, 20, 33, 34, 40,  
42, 47, 48, 50, 70, 78, 82, 94,  
124, 125, 129, 140, 144, 147,  
151, 178, 180, 181, 184, 190,  
202, 251, 252, 282, 285, 291,  
295, 377
- Шопен Фридерик 112, 134, 136
- Шостакович Дмитрий 13, 15, 16,  
25–29, 49, 50, 69, 70, 77, 85,  
114, 144, 145, 147, 151, 154,  
155, 166, 184, 203, 246, 369
- Шпербер Розвита 376
- Шпор Людвиг 370
- Штайнер Рудольф 187, 292
- Штейман Владимир 157, 373
- Штокхаузен Карлхайнц 41, 47, 242,  
292
- Штраус Иоганн 194, 256, 376
- Шуберт Франц 32, 268, 295, 316, 317
- Шуман Роберт 75
- Шуть Владислав 94
- Шютц Генрих 85, 199, 200, 202
- Щедрин Родион 21, 48, 144, 283
- Эвангелисти Франко 73
- Эйнштейн Альберт 246
- Элиот Томас Стернз 92, 93, 177, 187,  
194, 256, 268–271, 322, 336,  
376
- Энхедуана, принцесса 345
- Юдина Мария 21, 46
- Юнг Карл Густав 62, 102, 257
- Юрлов Александр 67
- Яковенко Сергей 79, 172
- Янкилевский Владимир 24

## CONTENTS

V. Kholopova. Preface .....	3
-----------------------------	---

### "LIFE OF THE MEMORY"

#### Sofia Gubaidulina Talks with Enzo Restagno

Preface .....	96
---------------	----

### "STEP OF THE SOUL"

#### Valentina Kholopova. Momographic Research

I. WEST-EAST COMPOSER SOFIA CUBAIAULINA .....	101
1. Art as Philosophy and Religion .....	101
2. Musical Language: Expression, Rhythm, Drama .....	109
II. "GARDEN OF DIVERGING PATHS" (1965–1977) .....	116
1. Chamber Music: Laboratory of Expression .....	117
Five Etudes for Harp, Double Bass and Percussion .....	120
"Concordanza" .....	123
First String Quartet .....	129
"Music for Harpsichord and Percussion Instruments from Mark Pekarsky's Collection" .....	132
"Detto-II" .....	136
Ten Etudes (Preludes) for Solo Violoncello .....	139
"Quattro" .....	144
Concerto for Bassoon and Low Strings .....	147
Trio for Three Trumpets .....	152
"Duo-Sonata" for Two Bassoons .....	155
"Misterioso" .....	157
Quartet for Four Flutes .....	161
2. Vocal-Instrumental Works: Intuitio and Ratio .....	164
"Night in Memphis" .....	165
"Rubayat" .....	170
"Roses" .....	173
3. Orchestral Works: Unrepeated Conceptions .....	174
"Steps" .....	175
Concerto for Two Orchestras (Symphony and Jazz Band) .....	177
"Hour of the Soul" .....	179

III. "AND THE FIRE AND THE ROSE ARE ONE" (1978–1990) .....	185
1. Orchestral Works: "He Who Stands Firm to the End Will Be Saved" .....	188
"Introitus" .....	189
"Offertorium" .....	193
"Seven Words" .....	198
Symphony "Stimmen... Verstummen..." .....	203
"Pro et contra" .....	214
2. Chamber Works: "My Soul Hopes" .....	216
"Detto-I" .....	217
"De profundis" .....	219
"Jubilatio" .....	222
"In Croce" .....	224
"Garden of Joy and Sorrow" .....	228
"Descensio" .....	231
Sonata "Rejoice" .....	234
"In the Beginning There Was Rhythm" .....	238
"Quasi Hoketus" .....	241
Second String Quartet .....	246
Third String Quartet .....	248
String Trio .....	252
3. Vocal Music: "At the Still Point of the Turning World" .....	255
"Perception" .....	256
"Hommage a Marina Tsvetayeva" .....	265
"Hommage a Thomas Stearns Eliot" .....	268
"Alleluja" .....	271
IV. THE COUNTERPOINT OF EARTH AND HEAVEN .....	282
1. Annotations by V. Kholopova .....	301
2. Annotations by S. Gubaidulina .....	308
Summary 2 .....	340
Conclusion: "Creative Work Continues Creation" .....	345

#### APPENDICES

Music Examples .....	348
Notes on Biography of S. Gubaidulina .....	369
Works by S. Gubaidulina .....	371
Bibliography .....	380
Index of Names .....	389

## СОДЕРЖАНИЕ

В. Холопова. Предисловие .....	3
<b>"ЖИЗНЬ ПАМЯТИ"</b>	
<b>София Губайдулина беседует с Энцо Рестаньо</b>	
Summary 1 .....	96
<b>"ШАГ ДУШИ"</b>	
<b>Монографическое исследование Валентины Холоповой</b>	
I. ЗАПАДНО-ВОСТОЧНЫЙ КОМПОЗИТОР	
СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА .....	101
1. Искусство как философия, религия .....	101
2. Музыкальный язык: "параметр экспрессии", ритмика, драматургия .....	109
II. "САД РАЗБЕГАЮЩИХСЯ ТРОПОК" (1965–1977) .....	116
1. Камерная музыка: лаборатория экспрессии .....	117
Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных .....	120
"Concordanza" .....	123
Первый струнный квартет .....	129
"Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского" .....	132
"Detto-II" .....	136
Десять этюдов (прелюдий) для виолончели соло .....	139
"Quattro" .....	144
Концерт для фагота и низких струнных .....	147
Трио для трех труб .....	152
"Duo-sonata" .....	155
"Misterioso" .....	157
Квартет для четырех флейт .....	161
2. Вокально-инструментальные сочинения: интуитивное и рациональное .....	164
"Ночь в Мемфисе" .....	165
"Рубайяи" .....	170
"Розы" .....	173
3. Произведения для оркестра: индивидуальные концепции .....	174
"Ступени" .....	175

Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического .....	177
"Час души" .....	179
<b>III. "СОЛЮТСЯ ВОЕДИНО ОГОНЬ И РОЗА" (1978–1990) .....</b>	<b>185</b>
1. Оркестровые произведения: "Претерпевший же до конца спасется" .....	188
"Introitus" .....	189
"Offertorium" .....	193
"Семь слов" .....	198
Симфония "Слышу... Умолкло..." .....	203
«Pro et contra» .....	214
2. Камерные сочинения: "Надеется душа моя" .....	216
"Detto-I" .....	217
"De profundis" .....	219
"Юбилеция" .....	222
"In croce" .....	224
"Сад радости и печали" .....	228
"Descensio" .....	231
Соната "Радуйся" .....	234
"В начале был ритм" .....	238
"Quasi hocketus" .....	241
Второй струнный квартет .....	246
Третий струнный квартет .....	248
Струнное трио .....	252
3. Вокальная музыка: "В недвижимой точке вращающегося мира" .....	255
"Perception" .....	256
"Посвящение Марине Цветаевой" .....	265
"Посвящение Т.С.Элиоту" .....	268
"Аллилуия" .....	271
<b>IV. КОНТРАПУНКТ ЗЕМЛИ И НЕБА (1991–2006) .....</b>	<b>282</b>
1. Аннотации В.Холоповой:	
"Из Часослова" .....	301
"Чет и Нечет" .....	302
"И: Празднество в разгаре" .....	303
"Теперь всегда снега" .....	304
"Размышление о хорале И.С.Баха "И вот я пред троном Твоим" .....	307



2. Аннотации С.Губайдулиной:	
"Silenzio" .....	308
Четвертый струнный квартет .....	309
"Танцовщик на канате" .....	309
"...Рано утром, перед самым пробуждением..." .....	310
"В ожидании" ("In Erwartung") .....	311
"Фигуры времени".....	312
"Музыка для флейты, струнных и ударных" .....	313
"Висельные песни" .....	314
"Кватернион" ("Quaternion") .....	315
Концерт для альты с оркестром .....	316
"Экспромт" .....	316
"Sonnengesang" ("Похвала творению") .....	317
"Ritorno perpetuo" .....	319
"В тени под деревом" .....	319
"Две тропы (посвящение Марии и Марфе)" .....	320
"Страсти по Иоанну" .....	321
"Пасха по Иоанну" .....	325
"Всадник на белом коне" .....	327
"Мираж: Танцующее солнце" .....	328
"У края пропасти" .....	328
"Свет конца" .....	329
"Под знаком Скорпиона" .....	331
Триптих "Надейка" .....	332
1. "Лири Орфея" .....	333
2. "Меж ликом надежды и ликом отчаяния" .....	336
3. "Пир во время чумы" .....	337
Summary 2 .....	340
Заключение: "Творчество продолжает дело Творения" .....	345

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры .....	348
Краткие биографические сведения .....	369
Список произведений .....	371
Библиография .....	380
Указатель имен .....	389

На фронтисписе фото В. Баженова

*Книжное издание*

**Валентина Николаевна Холопова**

**СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА**

Редактор И. Лебедева  
Редактор перевода В. Холопова  
Художник М. Цветкова  
Техн. редактор Е. Блюменталь

Н/К

Подписано в печать 02.04.08. Формат 60x90 1/16.

Бумага офсетная №1. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 25,0+2,0 вкл. Уч.-изд. л. 27,5.

Тираж 300 экз. Заказ 4981. Изд. № 11221.

Цена договорная.

Издательство "Композитор".

127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул., 12/14.

119034, Москва, М. Левшинский пер., д. 7, стр. 2.

Отпечатано в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНТИ",  
140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86.

