



Научная статья

УДК 78.087.1:780.614.334(47+57)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.04>

Комплекс параметров в музыке Софии Губайдулиной

Филип Юэлл

Нью-Йоркский городской университет, Колледж Хантера,
695 Park Avenue, New York, NY 10065, USA
pewell@hunter.cuny.edu✉

Аннотация: Хотя сочинения Софии Губайдулиной хорошо известны, аналитики не уделяют им должного внимания. Примерно двадцать пять лет назад Валентина Холопова разработала систему анализа музыки Губайдулиной. Холопова показывает, что композитору свойственно объединять пять так называемых параметров экспрессии (ПЭ): артикуляцию и способы звукоизвлечения, мелодику, ритмику, фактуру и характер фиксации композитором нотного текста. Более того, каждый ПЭ имеет функцию либо консонанса, либо диссонанса; смешение двух функций происходит у Губайдулиной редко. Эти десять параметров — пять ПЭ в функции либо диссонанса, либо консонанса — образуют то, что Холопова называет комплексом параметров в музыке Губайдулиной. В данной статье я разбираю эти вопросы на примере *Concordanza* и *Десяти прелюдий для виолончели соло* Губайдулиной.

Статья была впервые опубликована на английском языке в журнале “Music Theory Online” в сентябре 2014 года (<http://dx.doi.org/10.30535/mto.20.3.8>). Печатается в переводе на русский язык с письменного разрешения автора, Филипа Юэлла.

Ключевые слова: параметр экспрессии, Губайдулина, Холопова, комплекс параметров, русская музыка, русская музыкальная теория

Для цитирования: Юэлл Ф. Комплекс параметров в музыке Софии Губайдулиной / пер. с англ. Р. А. Насонова // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 4 (декабрь 2021). С. 34–47. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.04>.

TO THE 90th BIRTHDAY OF SOFIA GUBAIDULINA

Research Article

The Parameter Complex in the Music of Sofia Gubaidulina

Philip A. Ewell

Hunter College, Department of Music
695 Park Avenue, New York, NY 10065, USA
pewell@hunter.cuny.edu✉

Abstract: Although the music of Sofia Gubaidulina is well known, it has received little analytical attention. Approximately twenty-five years ago Valentina Kholopova worked out a system for analyzing Gubaidulina’s music. Kholopova shows that the composer usually

groups together five so-called expression parameters (EP): articulation and methods of sound production, melody, rhythm, texture, and compositional writing. Moreover, each EP has either a consonant or a dissonant function; rarely does Gubaidulina mix the two functions. These ten parameters — five Eps functioning as either dissonant or consonant expressions — form what Kholopova calls the Parameter Complex in Gubaidulina's music. In this article I examine these topics, using Gubaidulina's *Concordanza* and "Ten Preludes for Solo Cello" as exemplars.

This item appeared in English in "Music Theory Online" in Volume 20, Issue 3 on September 2014 (<http://dx.doi.org/10.30535/mto.20.3.8>). It was authored by Philip A. Ewell, pewell@hunter.cuny.edu, with whose written permission the Russian translation of the article is printed here.

Keywords: expression parameter, Gubaidulina, Kholopova, Parameter Complex, Russian music, Russian music theory

For citation: Ewell, Philip A. 2021. "The Parameter Complex in the Music of Sofia Gubaidulina," translated from English by Roman A. Nasonov. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 4 (December): 34–47. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.04>.

Хотя сочинения Софии Губайдулиной хорошо известны и широко исполняются, аналитических работ, посвященных музыке этого композитора, сравнительно мало. Примерно двадцать пять лет назад Валентина Холопова — подруга и коллега Губайдулиной — изобрела систему для анализа ее музыки. Эта система кратко упоминается в монографии о композиторе (1996) [5] и более подробно изложена в статье «Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной» [6]. Холопова показала, что Губайдулина при сочинении музыки обычно опирается на группу из пяти типов параметров экспрессии (далее ПЭ): артикуляцию и способы звукоизвлечения, мелодику, ритмику, фактуру и «композиторский текст»¹. Далее каждый из этих параметров может функционировать одним из двух способов: в качестве консонанса экспрессии или в качестве ее диссонанса. Примером консонантного ПЭ артикуляции может служить указание *legato*, а контрастным по отношению к нему диссонантным ПЭ артикуляции является указание *staccato*². Смещение функций консонанса и диссонанса встречается у Губайдулиной редко. Эти десять параметров — пять ПЭ, выступающих в функции либо диссонанса, либо консонанса экспрессии, — образуют то, что Холопова называет комплексом параметров в музыке Губайдулиной³. В начале своей статьи, которая прямо подпадает под рубрику «анализ, ориентированный на исполнительскую практику», я подробно обсуждаю аналитические идеи Холоповой. Затем я рассматриваю анализ пьесы Губайдулиной *Concordanza*, осуществленный Холоповой,

¹ Подразумевается простое указание на характер фиксации нотного текста: точный или алеаторический.

² Трудно сказать, насколько последовательно трактуются ПЭ и две их возможные функции в системе Холоповой, по той простой причине, что она не применяет ее широко. Кажется, что пять ПЭ присутствуют постоянно, в то время как их функции зависят от контекста: количество параметров никогда не превышает пяти, но является ли, например, штрих *pizzicato* консонансом или диссонансом, зависит от его использования в данной конкретной композиции.

³ В опубликованных трудах Холоповой это понятие не фигурирует (см.: [6; 8]). Оно известно мне из личных бесед с Валентиной Николаевной. Данный термин изобретен ею, чтобы дать обобщающее наименование пяти типам экспрессии, каждый из которых используется в двух функциях.

после чего представляю свой собственный анализ двух пьес из *Десяти прелюдий для виолончели соло*. Наконец, я демонстрирую эффективность комплекса параметров как средства интерпретации музыки Губайдулиной, исполняя фрагмент Прелюдии № 7 для виолончели соло.

ПАРАМЕТР ЭКСПРЕССИИ

Холопова начинает с определения ПЭ:

Параметр носит название «параметр экспрессии» по той причине, что его элементы особенно непосредственны по выразительности, прямо выражают музыкально-эмоциональную экспрессию. Несмотря на название, он принадлежит не категории музыкального образа, а категории музыкальной композиции и стоит в ряду таких понятий, как гармония, ритмика, фактура [6, 153–154].

И далее:

В основе ПЭ лежат элементы музыкального языка, еще не осознававшиеся в истории музыкальной композиции как структурные, — приемы артикуляции и способы звукоизвлечения, принадлежавшие в прошлом творчеству не композитора, а исполнителя. К ним присоединяются некоторые элементы мелодики, ритмики и фактуры, организованные определенным образом. Показателем и гарантом существования ПЭ служит то, что он имеет четкую функциональную организацию, подобно тому, как классическая гармония организована функциями T, S, D [там же, 154].

Холопова сразу же характеризует ПЭ как структурный компонент композиции, тем самым повышая статус элементов, которые исторически не считались в музыке структурообразующими. В приведенной выше цитате она также предполагает, что отношение первого ПЭ, «артикуляция и способы звукоизвлечения», к трем следующим — мелодика, ритмика и фактура — может быть различным. Например, такой прием артикуляции, как *ricochet*, во многих случаях ассоциируется с определенной ритмической фигурой, так как подобные штрихи часто связаны с группами из пяти или шести быстрых звуков. Холопова подчеркивает важную роль исполнителя в процессе музицирования, поскольку именно он должен взять на себя ответственность за некоторые структурные элементы композиции и тем самым в немалой степени за ее успех⁴. Использование ею термина «функция» примечательно тем, что она отождествляет свои ПЭ с одним из важнейших аспектов музыкальной структуры, а именно с функциональностью. Другими словами, она выдвигает аргументы в пользу того, чтобы рассматривать ПЭ наравне с гармонией, мелодикой, ритмикой и фактурой.

В своем анализе пьесы Губайдулиной для камерного ансамбля *Concordanza* (1971) Холопова приводит комплекс параметров (см. таблицу 1), который включает в себя пять консонантных и пять диссонантных ПЭ для этой пьесы. Группировка

⁴ Конечно, убедительная интерпретация является необходимой составляющей частью успеха любого произведения. Идея Холоповой состоит в том, что исполнителям музыки Губайдулиной предлагается взять на себя больше ответственности за успех, чем обычно.

ПЭ помогает исполнителю осмыслить произведение. Холопова утверждает, что в *Concordanza* имеются два слоя музыкальной выразительности: один из них, одноименный названию пьесы, прямо соответствует функции «консонанса экспрессии», а другой — функции «диссонанса экспрессии» [6, 155].

| Консонансы экспрессии | Диссонансы экспрессии |
|--|--|
| 1. Артикуляция и способы звукоизвлечения: <ul style="list-style-type: none"> • Легато • Арсо струнных • Кантилена вокального голоса | 1. Артикуляция и способы звукоизвлечения: <ul style="list-style-type: none"> • Стаккато, акценты, тремоло, трель • Пиццикато струнных • Шепот, Sprechstimme, Sprechgesang вокального голоса |
| 2. Мелодика: <ul style="list-style-type: none"> • Плавное движение • Узкие интервалы | 2. Мелодика: <ul style="list-style-type: none"> • Скачки • Широкие интервалы |
| 3. Ритмика: <ul style="list-style-type: none"> • Моноритмия | 3. Ритмика: <ul style="list-style-type: none"> • Полиритмия |
| 4. Фактура: <ul style="list-style-type: none"> • Континуальная | 4. Фактура: <ul style="list-style-type: none"> • Дискретная |
| 5. Композиторский текст: <ul style="list-style-type: none"> • Точный | 5. Композиторский текст: <ul style="list-style-type: none"> • Алеаторический |

Таблица 1. Комплекс параметров для пьесы Софии Губайдулиной *Concordanza* (1971) [6, 154]

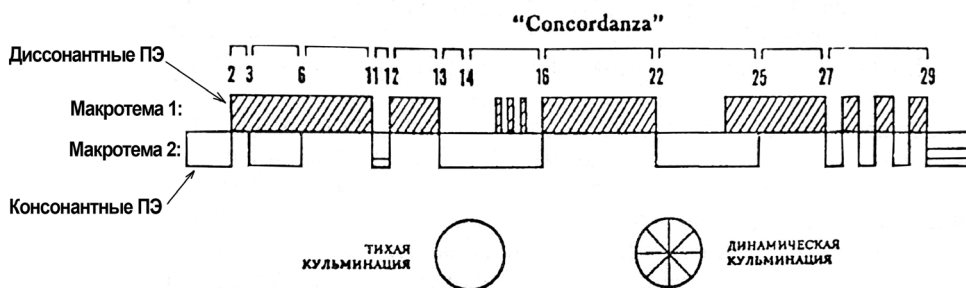
Однако, просто перечислив ПЭ, Холопова еще ничего не сказала о структуре *Concordanza* в крупном плане. Чтобы описать общее строение пьесы, она опирается на труды советского музыковеда Виктора Бобровского и его представление о темах крупного масштаба в музыке XX века. Эти темы он называл по-разному: «драматургические темы», «супертемы» или «макротемы» (цит. по: [8, 123])⁵. Макротема Бобровского — благодаря своей способности охватывать целую композицию или ее часть (при этом макротема может функционировать с перерывами) — определяет формальную структуру произведения. Хотя такая тема включает в себя и более традиционные мелодические и ритмические элементы, ее характер определяется обычно артикуляцией или фактурой. Таким образом, допустимо рассматривать ПЭ как часть макротематической структуры. Прослеживая функции консонанса и диссонанса в комплексе параметров и связывая каждую из них с макротемой, Холопова получает возможность схематически отобразить форму пьесы в крупном плане через взаимодействие консонантной и диссонантной макротем.

⁵ Виктор Петрович Бобровский (1906–1979) разрабатывал прежде всего проблемы функциональной организации музыкальной формы и проблемы музыкальной драматургии; см.: [1; 2].

Ниже приводится обширный фрагмент текста, в котором Холопова дает своему понятию определение:

Если бы форму такой пьесы, как *Concordanza* Губайдулиной, мы попытались бы проанализировать традиционным способом, на основе тематизма, то обнаружили бы сквозную конструкцию *a b c d e f g...*, замкнутую краткой репризой *a*. Такая композиция выглядела бы довольно бесформенной, слабо организованной. Когда же мы рассматриваем пьесу с позиции ПЭ и его функций, то открываем замечательное единство формы — на основе всего лишь двух контрастных слоев, которые в этом случае получают значение «макротем». Макротема <...> в отличие от обычной классической темы, — это тема, тянущаяся от начала до конца произведения, хотя и с возможными перерывами. Таким образом, вместо бесформенной многотемности обнаруживается функционально организованная двухтемность, соответствующая функциональной паре консонанса и диссонанса экспрессии. В течение произведения две макротемы многообразно взаимодействуют друг с другом, приходя то к тихой, то к динамической кульминации, и в конце концов диссонантная тема оказывает воздействие на консонантную — в последнем разделе, с тематической репризой *a* [6, 155].

На иллюстрации 1 мы видим макротематическую схему *Concordanza*, составленную Холоповой.



Ил. 1. Макротематическая схема пьесы С. Губайдулиной *Concordanza* (из статьи В. Н. Холоповой [6, 155]; в верхнем ряду — цифры партитуры)

Figure 1. Kholopova's EP Analysis of Gubaidulina's *Concordanza* (entire piece, rehearsal numbers on top) [6, 155]

Руководствуясь ею во время прослушивания пьесы⁶, вы сможете понять, каким образом ПЭ работает в музыке. Например, вступление состоит из консонантных ПЭ (часть макротемы 2), исполняемых деревянными духовыми инструментами *legato*, вплоть до появления *pizzicato* у баса в цифре 2, что отмечено на схеме как консонантный ПЭ (часть макротемы 1). На схеме также показано, что макротемы могут функционировать одновременно (например, с цифры 3 по цифру 6) или

⁶ Запись пьесы можно прослушать на видеохостинге YouTube: <https://youtube.com/watch?v=4cY73PPnQJc>.

по отдельности (например, с начала до цифры 2 с консонантной макротемой или с цифры 2 по цифру 3 с диссонантной макротемой). Кроме того, в цифре 14 происходит «тихая кульминация» (кульминация из консонантных ПЭ, исполняемых струнными смычковыми инструментами: басы играют по закрытым струнам, у скрипок звучат флажолеты), а в цифре 22 — «динамическая кульминация» (кульминация диссонантных ПЭ: весь камерный оркестр в одновременности исполняет различные диссонантные ПЭ). В тихой кульминации звучат удары тарелок *pp*, которые представлены на схеме в виде трех узких столбцов диссонирующих ПЭ, изображенных между цифрами 14 и 16. Обычно переход между макротемами осуществляется резко, как в цифрах 2, 11, 12, 13, 16, 22, 27 и 29. Иногда, однако, две макротемы накладываются друг на друга, как, например, между цифрами 22 и 25, где переход осуществляется более плавно. Холопова также отмечает вторжение диссонантных ПЭ в пространство консонантной макротемы между цифрами 11 и 12 и после цифры 29. Финальный раздел пьесы, начинающийся после цифры 29, Холопова называет «репризой-кодой»; он представляет собой «столкновение» консонанса и диссонанса экспрессии [8, 125].

С точки зрения исполнительской интерпретации схема Холоповой имеет важное значение сразу по нескольким причинам. Квадратные скобки в верхней части схемы связывают между собой ключевые пункты двухтемной структуры. Поскольку эти скобки всякий раз сочетаются с цифрами партитуры, дирижер всегда будет осведомлен о расположении наиболее важных моментов формы; например, зная, что музыка между цифрами 16 и 20 представляет собой единый участок диссонанса экспрессии, исполнители будут избегать в этой секции больших перерывов. Кроме того, разделение музыки на консонанс / диссонанс экспрессии помогает исполнителям понять, каким образом они будут подчеркивать контрастные элементы, которые в противном случае было бы сложнее передать. Тихая и динамическая кульминации помогают акцентировать крайние моменты в драматургии *Concordanza*. Наконец, глядя на схему, можно лучше оценить баланс между диссонансом и консонансом экспрессии в целом. Другими словами, схема позволяет исполнителям лучше представить композицию как целое, а затем принять соответствующие решения относительно того, какие эпизоды следует подчеркнуть, а какие, возможно, увести на задний план.

Холопова утверждает, что начиная с *Concordanza* ПЭ стал для Губайдулиной любимым методом музыкальной композиции:

Развивается в музыке Губайдулиной и сама функциональная система ПЭ. В частности, «консонанс экспрессии» расслаивается на консонанс «совершенный» и «несовершенный», соответственно, «диссонанс экспрессии» на диссонанс «совершенный» и «несовершенный». В голосах может происходить постепенная модуляция от «консонанса» к «диссонансу» и наоборот [6, 156].

При этом возможна «модуляция» от одного полюса к другому:

Сов. конс. ПЭ → Несов. конс. ПЭ → Несов. дисс. ПЭ → Сов. дисс. ПЭ

Холопова приходит к выводу, что эта система предлагает структурный фон для музыки Губайдулиной и что ПЭ и комплекс параметров свидетельствуют о возникновении нового музыкального измерения. Наконец, она утверждает, что эту систему можно применить к музыке других композиторов XX века, в творчестве которых тембр, фактура и цвет имели первостепенное значение.

Михаэль Курц в биографическом исследовании о Губайдулиной отмечает, что *Concordanza* послужила для композитора поворотным пунктом. Были использованы новые техники, которые Губайдулина стала наделять духовным смыслом. Например, рассуждая об изменяющейся природе творчества Губайдулиной, Курц связывает ее духовность с ПЭ *staccato* и *legato*, установленными Холоповой:

Concordanza открывает новую главу в творчестве Губайдулиной, и это касается как техники, <...> так и общей религиозной и духовной установки по отношению к своей композиторской работе. В последующие годы Губайдулина часто говорила, что искусство выполняет религиозную функцию, что в «*staccato*» жизни оно должно восстанавливать «*legato*». Искусство — это *re-ligio* («связь») с Богом в нашей разорванной на части повседневности. Религиозная напряженность и драматизм, получившие прямое выражение через экзистенциальную ситуацию в ее более ранних кантатах, теперь начали формировать саму музыку, которая во всех своих аспектах предполагает религиозные чувства и религиозные намерения. Такие названия, как *Concordanza*, и такие обозначения, как *staccato* и *legato*, приобрели коннотации, наводящие на мысль о присутствии религиозного измерения [11, 95–96].

ДЕСЯТЬ ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО

Десять прелюдий для виолончели соло были созданы непосредственно после *Concordanza*, в 1974 году; первоначально они были написаны для виолончелиста из Новосибирской консерватории Григория Пеккера и имели название «Десять этюдов». В каждой пьесе исследуются разные ПЭ на виолончели. Не являясь поклонником современной музыки, Пеккер был озадачен этюдами Губайдулиной и положил их на полку. Позже, в 1977 году виолончелист из Казанской консерватории Владимир Тонха впервые исполнил эти этюды, переименовав их в «прелюдии»; с тех пор десять миниатюр существуют в таком жанровом качестве.

Холопова пишет: «Десять прелюдий Губайдулиной построены на разных видах музыкальной экспрессии, обогащающих ее собственную композиторскую технику» ([8, 137]; курсив В. Н. Холоповой. — Ф. Ю.). Сама Губайдулина говорит: «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. <...> Почти во всех пьесах попарно действует взаимодействие противоположностей» (цит. по: [там же]). Приведем названия прелюдий:

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

В названиях Прелюдий № 1, 2, 3, 7, 8 и 9 фигурируют парные ПЭ. Более того, в Прелюдиях № 1 и 2 и в Прелюдиях № 8 и 9 пары повторены в обратной последовательности. В Прелюдиях № 4 и 6 ПЭ одинарный, а в Прелюдии № 5 — тройной. Наконец, в Прелюдии № 10 правая рука не используется вовсе, и только левая рука извлекает звуки на грифе; таким образом, данную пьесу можно рассматривать как прелюдию с одинарным ПЭ. По мнению Курца, после *Concordanza* Губайдулина стала мыслить «*staccato*» и «*legato*» широко — как нечто большее, чем просто виды артикуляции. Можно даже представить эти два термина в качестве метонимов «диссонанса экспрессии» и «консонанса экспрессии» соответственно.

В нотном примере 1 приведены первые 41 такт Прелюдии № 1 «*Staccato — Legato*», название которой указывает на основной ПЭ части. Приступая к разучиванию этой пьесы, исполнитель должен думать не только о паре ПЭ, указанной в названии, но и обо всем комплексе параметров. Другие потенциальные ПЭ для Прелюдии № 1 включают динамику, ферматы, метр, мелодический рельеф, количество нот в группах, группировку пауз и расстояние между ними, поступенное или скачкообразное движение и выбор струны, на которой следует играть.

Чтобы добиться убедительного исполнения, необходимо сгруппировать все ПЭ в консонансы и диссонансы. ПЭ *staccato* в начале пьесы длится 35 тактов. Первое четкое движение в сторону *legato* происходит в такте 36. Примечательно, что динамика в данной точке — чистое *f*, тогда как до этого момента звучание было более тихим. Таким образом, *f* будет включено в столбец консонантных ПЭ вместе с *legato*, а *p* станет частью диссонантного столбца *staccato*. Действуя в том же ключе, можно составить комплекс параметров для этой прелюдии. Из приведенных наблюдений видно, что первостепенное значение при определении комплекса параметров имеет контекст. Вероятно, нам покажется необоснованным считать *f* консонансом, а *p* диссонансом вне зависимости от того, какую пьесу мы анализируем, но в случае с Прелюдией № 1 в отношении контрастных ПЭ это явно так. Примечательно следующее: Холопова никогда не утверждает, что какие-либо ПЭ имеют устойчивое значение во всем творчестве Губайдулиной, хотя можно предположить, что *legato* всегда является консонансом экспрессии, а *staccato* — ее диссонансом.

1. Staccato — Legato

5/8 = 76

The musical score consists of eight staves of music. The first staff (measures 1-6) starts with a *p* dynamic and includes fingering 'V' and 'III'. The second staff (measures 7-13) includes dynamics *mf*, *p*, and *mf*, with fingering 'II', 'IV', and 'III'. The third staff (measures 14-19) includes fingering 'III' and 'III'. The fourth staff (measures 20-23) includes fingering 'II' and 'I'. The fifth staff (measures 24-26) is mostly rests. The sixth staff (measures 27-32) includes a *mf* dynamic and fingering 'V'. The seventh staff (measures 33-37) includes a *f* dynamic and fingering 'V'. The eighth staff (measures 38-41) is written in a treble clef and includes a *f* dynamic.

Пример 1. С. Губайдулина. Прелюдия №1 для виолончели соло (1974), т. 1–41
 Example 1. Gubaidulina, Prelude No.1 for Solo Cello (1974), measures 1–41

В статье «Значение телесных жестов в музыке Софии Губайдулиной для низких струнных инструментов» Майкл Берри пишет:

София Губайдулина — одна из многих композиторов, в музыке которых уделяется повышенное внимание телу. <...> В некоторых случаях я бы сказал, что практичные телесные жесты — те движения, с помощью которых мы извлекаем звуки из инструмента, — в действительности более важны для произведения, чем возникающие в результате этих движений звуки [9, [2]].

Далее Берри говорит о различии между «практичными» и «выразительными» жестами при исполнении музыки Губайдулиной для низких струнных инструментов. Ниже я постараюсь доказать, что это различие может стать частью комплекса параметров.

В таблице 2 представлен комплекс параметров для Прелюдии № 7, первые 35 тактов которой приведены в примере 2.

| Консонантные ПЭ | Диссонантные ПЭ |
|---|--|
| 1. Артикуляция и способы звукоизвлечения: <ul style="list-style-type: none"> • Смычком вверх • Без акцентов • <i>Piapo</i> • Или кончиком смычка, или у колодки • Игра кончиком смычка • Практичный жест (по Берри) | 1. Артикуляция и способы звукоизвлечения: <ul style="list-style-type: none"> • Смычком вниз • Акценты • <i>Forte</i> • <i>Détaché</i> (вторая страница, не указано) • Игра у колодки • Экспрессивный жест (по Берри) |
| 2. Мелодика: <ul style="list-style-type: none"> • Восходящая хроматическая гамма • Группировка по 2 или по 4 ноты | 2. Мелодика: <ul style="list-style-type: none"> • Нисходящая хроматическая гамма • Группировка по 3 или по 5 нот |
| 3. Фактура: <ul style="list-style-type: none"> • Поступенное движение • Два скачка внутри поступенного движения | 3. Фактура: <ul style="list-style-type: none"> • Скачки • Последовательные скачки |

Таблица 2. Комплекс параметров для виолончельной Прелюдии № 7 Софии Губайдулиной (1974)

Я не включил в этот комплекс ритмику и композиторский текст, поскольку прелюдия написана в одном тактовом размере, в ней используется лишь один ритмический рисунок и отсутствует алеаторика. Расшифровывая название прелюдии: *Al tasto – da punta d'arco* («От колодки — к острию смычка»), необходимо определить, чем являются движения смычка вниз в самом начале пьесы: консонансом или диссонансом. Я выбрал последнее по трем причинам: сочинение оканчивается штрихом «все вверх», а Губайдулиной свойственно завершать пьесу консонансом; во вступлении встречаются группы из пяти звуков, нарушающие регулярность двухдольного метра: в данном контексте их можно считать диссонансом; на возможный диссонанс экспрессии указывают и акценты, подчеркивающие группировку по пять звуков.

Обратимся к видеозаписи с демонстрацией тактов 1–35 Прелюдии № 77. Из просмотра ролика должно стать ясно, что, используя скачки от острия смычка к колодке и обратно, я отдаю предпочтение «выразительному» жесту Берри перед «практичным» (которым, несомненно, было бы легче играть). Я считаю, что достигаю более убедительного результата, исполняя пьесу исходя из представления о комплексе параметров; подобное исполнение ближе замыслу композитора, чем такое, в котором принимается во внимание лишь основной ПЭ пьесы, указанный в ее названии.

Более того, благодаря обособленным движениям смычка вниз и вверх моя интерпретация открывает путь к символике распятия. О своей пьесе «Семь слов» для виолончели, баяна и струнных, посвященной Владимиру Тонха, Губайдулина говорит:

В качестве отличительной черты «Семи слов» (1982) я бы указала на символы креста. Много крестов разного рода: например, многочисленные расширения и сужения музыкального пространства в партии виолончели. <...> Определяющим для меня был образ распятия. Мне очень нравится идея инструментального символизма, когда сам инструмент, его природа и индивидуальность подразумевают определенный смысл или намекают на него. <...> Я хотела найти образ креста в самих инструментах. И первым, что пришло мне в голову, было, очевидно, «распятие» струны. Эта идея используется на всем протяжении композиции, с самого ее начала [12, 20].

Если нарисовать в воображении струны виолончели — расположенные, разумеется, вертикально, когда на них играет виолончелист, — то легко представить себе скачки от колодки к острию смычка на фоне четырех струн как символ распятия или как присущий многим ветвям христианства обычай «креститься». Хотя премьера Прелюдии опередила «Семь слов» на семь лет, вполне возможно, что Губайдулина думала о распятии в Прелюдии № 7, когда смычок в руках виолончелиста скачет от колодки к острию наперерез вертикально расположенным струнам, и что уместно сыграть данную пьесу так, как делаю это я на видеозаписи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Свои выводы относительно ПЭ и комплекса параметров Холопова суммирует следующим образом:

ПЭ — лишь один из многих параметров, организующих современную музыкальную композицию. <...> Организуя музыкальную форму наряду с другими параметрами, ПЭ иногда выходит на первый план — как в *Concordanza...* Возникновение ПЭ — знак продолжающегося прогрессирующего движения языка современной музыки. Но если прогресс в европейской музыке традиционно был связан с гармонией, то ПЭ, не являясь собственно гармоническим явлением, показывает перспективы развития <...> и других измерений музыкального языка. ПЭ в музыке Европы проявил себя как система, начиная с Антона Веберна. В том или ином варианте он присутствует, помимо творчества Софии Губайдулиной, в сочинениях многих современных композиторов. <...> [Это] позволяет думать об объективности существования в музыке данного нового параметра музыкального языка [6, 159–160].

Отметим, что В. Н. Холопова начинает историю ПЭ с музыки Веберна, которого часто называют одним из самых влиятельных пионеров техники композиции

⁷ См.: https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/ewell_videoex6.mp4.

XX века⁸. Не жалея усилий, она демонстрирует структуру музыки Губайдулиной: по мнению ученой, сочинения композитора не просто не распадаются на отдельные фрагменты, но обладают единством формы. Холопова предлагает исполнителям замечательный способ организации множества контрастных аспектов музыки композитора. Приняв во внимание комплекс параметров, они, без сомнения, достигнут гораздо большего совершенства в интерпретации произведений Губайдулиной.

Перевод Р. А. Насонова

Использованная литература

1. *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 231 с.
2. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. *Холопова В. Н.* Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 331–344.
4. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 320 с.
5. *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 324 с.
6. *Холопова В. Н.* Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1999. С. 153–160. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 25).
7. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна. М.: Композитор, 1999. 367 с.
8. *Холопова В. Н.* София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. 3-е изд. М.: Композитор, 2011. 407 с.
9. *Berry M.* The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings // Music Theory Online. Vol 15. No. 5 (October 2009). <http://dx.doi.org/10.30535/mto.15.5.2>.
10. *Ewell Ph.* 2013. Russian Pitch-Class Set Analysis and the Music of Anton Webern // Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic. Vol 6. Issue 1 (October 2013). Article 7. P. 219–276. URL: <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss1/7> (accessed 12.11.2021).
11. *Kurtz M.* Sofia Gubaidulina: A Biography / trans. from German by Chr. K. Lohmann. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
12. *Lukomsky V., Gubaidulina S.* 1998. "My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!" // Perspectives of New Music. Vol 36. No. 1. P. 5–41.

Получено: 9 июля 2021 года

Принято к публикации: 29 июля 2021 года

Об авторе:

Филип Юэлл — Ph.D., доцент, Колледж Хантер и Отделение аспирантуры Нью-Йоркского городского университета, Нью-Йорк, США

⁸ В. Н. Холоповой принадлежит несколько работ о Веберне [3; 4; 7]. Подробнее о них см.: [10].

References

1. Bobrovskiy, Viktor P. 1970. *O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy* [On the Variability of Function in Musical Form]. Moscow: Muzyka.
2. Bobrovskiy, Viktor P. 1978. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Bases of Musical Form]. Moscow: Muzyka.
3. Kholopova, Valentina N. 1973. "Ob odnom printsipe khromatiki v muzyke 20 veka [On One Principle of Chromaticism in Twentieth-Century Music]." In *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science], 2nd issue, 331–44. Moscow: Sovetskiy Kompozitor.
4. Kholopova, Valentina N., and Yuri N. Kholopov. 1984. *Anton Vebern: Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern: Life and Work]. Moscow: Kompozitor.
5. Kholopova, Valentina N., and Enzo Restagno. 1996. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. 1st ed. Moscow: Kompozitor.
6. Kholopova, Valentina N. 1999. "Parametr ekspressii v muzykal'nom yazyke Sofii Gubaydulinoi [The Expression Parameter in the Music of Sofia Gubaidulina]." In *Muzyka 20 veka. Moskovskiy forum. Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsiy* [Twentieth-Century Music. Moscow Forum. Proceedings of International Scientific Conferences], 153–60. Vol. 25 of the *Scientific Works of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory.
7. Kholopova, Valentina N., and Yuri N. Kholopov. 1999. *Muzyka Veberna* [The Music of Webern]. Moscow: Kompozitor.
8. Kholopova, Valentina N. 2011. *Sofiya Gubaydulina. Interv'yu Entso Restan'o — Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina. An Interview of S. Gubaidulina by E. Restagno]. 3rd ed. Moscow: Kompozitor.
9. Berry, Michael. 2009. "The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings." *Music Theory Online* 15, no. 5 (October). <http://dx.doi.org/10.30535/mt.15.5.2>.
10. Ewell, Philip. 2013. "Russian Pitch-Class Set Analysis and the Music of Anton Webern." *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic* 6, no. 1 (October): 219–76. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss1/7>.
11. Kurtz, Michael. 2007. *Sofia Gubaidulina: A Biography*. Translated from German by Christoph K. Lohmann. Bloomington: Indiana University Press.
12. Lukomsky, Vera. 1998. "Sofia Gubaidulina: 'My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!'" *Perspectives of New Music* 36, no. 1: 5–41.

Received: July 9, 2021

Accepted: July 29, 2021

Author's information:

Philip A. Ewell — Ph.D., Assoc. Professor, Hunter College and the Graduate Center, City University of New York, New York City, USA