

**Ида Губайдуллина**

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ЧАКОНЫ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Ида Асгатовна Губайдуллина — пианистка, родная сестра Софии Асгатовны Губайдулиной<sup>1</sup>. Ученица Я. И. Зака по классу фортепиано в Московской консерватории, кандидат искусствоведения, она десятки лет преподавала фортепиано в разных городах России. Выступала также с многочисленными концертами — сольными, камерными, с оркестром. В 1993 году по возрасту оставила эту деятельность и переехала в Москву.

Обе сестры сходились во мнении, что многие пианисты, в России и за рубежом, играют Чакону С. Губайдулиной как сложнейшую виртуозную пьесу, но недооценивают скрытого в ней трагизма и патетики. И тогда Ида Асгатовна решила выучить это сочинение сама, отразив в исполнительской трактовке свое понимание Чаконы. Этот музыкантский подвиг она совершила в возрасте восьмидесяти трех лет, исполнив «Чакону» дома для сестры в качестве подарка ко дню ее рождения. Получив одобрение своей интерпретации из уст самого автора музыки, Ида Асгатовна написала статью «Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной», предназначенную специально для молодых пианистов. Этот текст предлагается вниманию читателей в данной публикации.

Чакона Губайдулиной, написанная ею еще во время учебы в аспирантуре Московской консерватории (1962), имеет несколько редакций; Ида Асгатовна анализирует первую из них, главное отличие которой заключается в ритмике темы: в первой редакции в тактах 2–3 тема содержит шестнадцатые длительности, в последующих редакциях — тридцать вторые (см. далее примеры 3 и 4). Шестнадцатые дают возможность более отчетливого проговаривания интонаций темы, чему автор статьи придает важное значение. Эта ритмика, естественно, сохраняется во всех дальнейших проведениях темы. Первая редакция была опубликована в 1969 году в сборнике «Новые произведения советских композиторов», вып. 6 (с. 3–18).

<sup>1</sup> Композитор отказалась от удвоения «л» в написании своей фамилии.

Из имеющихся аналитических работ об этом сочинении Ида Асгатовна выделяет большую статью Н. Юригиной (1980, 2006; см.: [2]), часть которой посвящена последовательному разбору Чаконы, и тоже в первой редакции<sup>2</sup>. В 2010 году исполнительская аналитическая работа<sup>3</sup> о Чакоме была создана также в США К. Ональбаевой-Коулман («София Губайдулина: Чакона для фортепиано соло в контексте ее жизни и творчества»; см. [4]). Ряд характеристик Чаконы — ее фактуры, динамики, приемов развития темы — дает Д. Ростер в сопроводительной статье к компакт-дису фортепианных сочинений С. Губайдулиной в исполнении Б. Раухс [5, 4–5, 11]. А самой первой рецензией на это произведение тогда почти неизвестного композитора была публикация Р. Шавердян «Авторский вечер С. Губайдулиной и А. Николаева»; в ней говорилось: «Чакона для фортепиано С. Губайдулиной — эффектная пьеса, построенная на характерных для автора образах нервной динамики и светлой, холодноватой звенящей лирики. М. Мдивани исполнила ее темпераментно, с блеском» [1, 79]. Этот отклик на Чакоме отмечен немецким биографом С. Губайдулиной М. Курцем [3, 89–91, 93]; автор добавляет, что Нидерландский эвритмический ансамбль из Гааги сделал сценическую постановку на эту музыку.

В. Н. Холопова

Чакона написана Софией Губайдулиной — аспиранткой второго года обучения при МОЛГК<sup>4</sup> — в 1962 году и впервые исполнена в Москве и США талантливой ученицей Э. Г. Гилельса Мариной Мдивани, в том же 1962 году ставшей лауреатом конкурса имени П. И. Чайковского (четвертая премия) [1, 90–91, 93]. София жила в общежитии в одной комнате с Мариной, и причиной посвящения ей Чаконы, несомненно, явились блестящие успехи подруги. С тех пор на протяжении многих лет Чакона Софии Губайдулиной считалась просто виртуозной пьесой, и пианисты — каждый по-своему неплохо, а иногда и с завидными легкостью и мастерством — справлялись с техническими трудностями произведения, не всегда отдавая должное раскрытию его интонационного содержания и развитию музыкальной мысли.

Между тем, если обратиться к высказываниям самой Софии Губайдулиной<sup>5</sup> и постараться выполнить совет автора «не начинать исполнение со строительства каркаса, а постараться услышать, как произрастает мысль, как развивается и к чему приходит последовательно фраза за фразой», — нам не придется доказывать, что Чакона не виртуозная пьеса, а сложное в техническом плане трагическое произведение.

Итак, автор обратился к жанру медленного старинного французского танца — чакоме, дающей возможность через величественную поступь провести тему трагедии человечества. Первая половина XX века показала нам, насколько

<sup>2</sup> Можно добавить, что в указанном сборнике статей 2006 года, посвященном Я. Заку, напечатана и статья И. Губайдулиной — «Высокий настрой на творчество».

<sup>3</sup> Научная квалификационная работа на соискание ученой степени доктора музыки (The Doctor of Musical Arts, DMA), присуждаемой музыкантам-исполнителям; представляет собой текст лекции-концерта.

<sup>4</sup> МОЛГК (Московская ордена Ленина Государственная консерватория) — аббревиатура тогдашнего названия Московской консерватории — *ред.*

<sup>5</sup> Приведем одно из таких высказываний: «Есть композиторы, которые конструируют свои произведения (впрочем, как и исполнители), я же, напротив, причисляю себя к тем, кто взращивает музыку».

хрупким вдруг стало существование живущих на земле людей и насколько реально его апокалиптическая развязка. В беспокойные послевоенные годы, в разгар холодной войны композитор не мог остаться равнодушным к этой теме. Софию Губайдулину, написавшую Чакону в четырехдольном тактовом размере, не смутило даже то, что этот танец предполагает трехдольность. Для нее, очевидно, важна была не метроритмическая тактовая структура, а характер гордой, величавой поступи чаканы, который и пронизывает всю композицию.

Чакона написана, на наш взгляд, в модернизированной форме полифонических вариаций, в которой можно увидеть несколько самостоятельных смысловых построений: экспозиционный блок вариаций, разработочную часть и репризу.

Яркая, броская тема Чаканы многослойна, в ней заложено три разноплановых элемента. С одной стороны, мы отчетливо слышим размеренную поступь, в звучании которой присутствует элемент трагизма, с другой — неизменный восходящий каденционный оборот, придающий теме жизнеутверждающий характер. Но основная тема таит в себе еще и щемящие интонации скрытой мелодической линии, которые поначалу можно принять либо за гармоническую краску, либо за украшения (шестнадцатые ноты во втором голосе темы):

1  
а Интонационные попевки



б Скрытая мелодическая линия



Однако далее именно эти, казалось бы, малозначащие интонационные попевки и мелодический оборот — условно называемый нами «скрытой мелодической линией» — в несколько видоизмененной форме насквозь пропитывают все сочинение и, принимая непосредственное участие в преобразении облика самой темы, получают в Чакоме наибольшее развитие.

2 Преобразенный облик темы



В связи с этим нам не кажутся убедительными появившиеся в последующих изданиях Чаканы замены в теме шестнадцатых нот (такты 2–3 в экспозиции и далее) на тридцать вторые.

Кстати, в позднейших изданиях Чаканы появились и новые обозначения темпа, которые, на наш взгляд, также не всегда достаточно логичны, поэтому при разучивании текста мы рекомендуем брать за основу первую редакцию.

3

Тема Чаконы в первой редакции

**Andante maestoso** ( $\text{♩} = 48$ )

4

Тема Чаконы в последующих редакциях

**Andante maestoso**

Весь экспозиционный блок вариаций, от начала и до разработочной части, — это утверждение темы, которая звучит в разных регистрах и тональностях, с разными динамическими оттенками, сохраняя гордую, уверенную поступь, чему в немалой степени способствует и упоминавшийся уже неизменный жизнеутверждающий восходящий каденционный оборот (такты 7, 8 и нач. 9 первой редакции).

Экспозиция исполняется в едином темпе, связывая, таким образом, все вариации воедино.

Скрытая мелодическая линия темы в экспозиционном разделе развития еще не получает, но каркас ее уже высвечивается в эпизоде *pianissimo* (композитор выделяет ее черточками).

5

Затем этот мелодический оборот прослеживается в заключительном разделе экспозиции. Здесь он предстает в восходящем движении, приобретая все более волевые интонации и даже наступательный характер при переходе в верхний регистр. Но заканчивается экспозиционный раздел нисходящим мелодическим оборотом и, как бы «безутешным», уходом в ля минор.

6

**Roso più mosso** — начало разработочного блока вариаций.

Новые музыкальные образы вторгаются в ускоренном темпе, и сразу же, после нескольких следующих один за другим эпизодов, наступает первая кульминация, результатом которой неожиданно является эпизод *sub. p* (начиная с такта 4 примера 7). В тишине раздается лишь маятникообразный звук, наводящий на мысли о разбившихся при падении часах, у которых все еще продолжает раскачиваться маятник...

7

8va

*ff*

*sub. p*

*cresc.*

На этом фоне в разных регистрах звучат робкие, неуверенные мелодические попевки темы, исполняемые левой рукой. Однако очень скоро они обретают решительность и, как бы сливаясь с размахом воображаемого маятника, приходят ко 2-й кульминации, после которой наступает стремительное развитие следующей волны.

Начавшись *pianissimo*, тема с еще большей энергией стремится к вершине кульминации. Но по ходу развития противостояние к ней превращается в неистовый восходящий пассаж (пример 8) и затем в нисходящем движении свергает нас в самый низкий регистр — контроктаву:

8

The musical score consists of five systems of notation. The first system is in treble clef, marked '8va', and contains a melodic line with fingerings 7 and 11. The second system is also in treble clef, marked '8va' and 'ff', and features a more complex melodic line with fingerings 9 and 10. The third system is in bass clef, marked 'Più mosso', 'p', and 'ff', and shows a change in tempo and dynamics. The fourth system is in bass clef, marked '8va' and 'ff', and continues the melodic development. The fifth system is in bass clef, marked '8va', and shows the melodic line moving into the sub-octave register.

Преобразившаяся тема звучит в расширении, *fortissimo!*

Величественная поступь ее трагична.

Это кульминация первого раздела разработочных вариаций, за которым следует fuga.

Фуга в Чаконе занимает центральное место. В отличие от предшествующих эмоциональных вариаций она несет интеллектуальную нагрузку. Важным моментом для исполнителя явится нахождение интонационного смысла темы и темпа, который с одной стороны должен явиться контрастным по отношению к предыдущим экспрессивным эпизодам, с другой — не менее динамичным в развитии, с подчеркнутой значительностью, а, возможно, и суровостью данного образа. Об интонационном смысле темы фуги с ее кульминационными точками позаботился сам автор, детально обозначив все штрихи.

9

**Più mosso**

ff  
Sub

ff

mf

ff

Sub

Sub

ff

Если вслушаться в музыку и точно выполнить авторские указания, то и в фуге мы сможем услышать характерную для чаконь поступь, величавость, а вместе с ними и нужный неспешный темп.

В развитии появляется тема вариаций (облик которой уже заметно преобразен) — сначала как бы в прерывающихся попытках вступить в диалог с темой фуги.

10

mf

mf



В кульминации же фуги (два форте, *smarioso*) тема вариаций, в ярости изменившись до неузнаваемости, по существу вступает в схватку с темой фуги, так как в многократно повторяющемся октавном пассаже в низком басовом регистре слышится продолжение токкатного характера фуги.

11

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff smarioso* is present. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a triplet of eighth notes in the treble clef. The fourth system includes the tempo marking *Poco a poco meno mosso*. The fifth system concludes with a dynamic marking of *ff*.

Для усиления накала борьбы мы предлагаем увеличить интонационное притяжение к кульминации, мысленно сместив лиги с сильных долей такта на слабые в расходящемся гаммообразном пассаже:

12

Musical score for measure 12. The score is in C major, 2/4 time. It features a piano passage with a dynamic marking of *ff smaioso*. The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The passage concludes with a fermata over a chord.

Таким образом, с каждой новой (троекратной) попевкой у нас появляется возможность несколько расширить темп, чтобы в кульминации октавные пассажи в левой руке продолжали бы ритмическое биение пульса темы фуги, а тема вариаций елико возможно более выпукло смогла бы оттенить трагическую развязку схватки.

Вторая половина разработочного блока вариаций (*Sostenuto, piano* — другой мир, другие эмоции) должна наступить не сразу. Прежде чем мы услышим прекрасную одинокую мелодию, напоминающую слабенький зеленый росточек, чудом проросший на выжженной земле, должно пройти какое-то время... Здесь необходима фермата:

13

Musical score for measure 13. The score is in C major, 2/4 time. It features a piano passage with a dynamic marking of *ff* and a *Sostenuto* section. The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The passage concludes with a fermata over a chord.

В данном эпизоде, звучащем отрешенно, *non espressivo, piano*, тем не менее, высвечиваются контуры когда-то величественной темы Чаконы, узнаваемой лишь по рисунку сопровождающих ее басов, мелодическому завершению и каденционному обороту, который воспринимается, однако, как сон, как далекое прошлое.

Дальнейшее развитие этого раздела основано как бы на поисках «затерявшихся» интонаций темы. И вот когда эти поиски приходят к концу (*diminuendo*,

*piano*), перед нами впервые «в полный рост» предстает тема вариаций в совершенно новом, просветленном облике. Неслучайно автор отводит ей роль высочайшей эмоциональной кульминации.

14

Кажется, это слезы самого Господа Бога, оплакивающего свои любимые чада...

Нисходящее звучание темы, однако, длится всего 8 тактов. Начиная со следующего такта тема обретает уверенную восходящую поступь.

15

В этом разделе вариаций очень важно провести линию неуклонно нарастающего напряжения и динамического взлета темы от *piano* до *fortissimo*, звучащей на фоне погребального звона больших колоколов.

Неожиданное вторжение на пике звучания темы будто бы всполошившихся колокольчиков (начало эпизода *Molto marcato*), а вслед за ними перезвона больших и малых колоколов, превратившегося во всеобщий гул, всеобщее смятение, возвращают нас к реальным драматическим событиям.

16

Отметим и удивительное превращение в этом эпизоде щемящих когда-то интонационных попевок в короткие огрызающиеся реплики!

Ожесточенный перезвон колоколов приводит к кульминации, звучащей *fortissimo*, и затем к уходу в неизвестность, в небытие...

17

Восходящий пассаж в верхнем регистре не следует исполнять слишком быстро. Это последние напряженные звуки как бы еще борющихся маленьких колокольчиков.

Такова линия развития темы. Здесь и трагическая развязка всего повествования.

Реприза усечена, в ней всего несколько тактов, которые воспринимаются как скорбное траурное шествие или как вечный плач о безвозвратно погибшем целом поколении людей.

Настало время сказать и о роли каденционного оборота в Чаконе, в сущности — одного из трех главных составных элементов темы, имеющих большое значение в развитии сюжета и, особенно, в его заключительной части.

Если в экспозиционной и разработочной частях все проведения темы завершались жизнеутверждающим восходящим каденционным оборотом на *crescendo* и *forte*,

18

то в репризе каденционный оборот насыщен подчеркнuto диссонирующими аккордами, которые, подойдя вплотную к си минору — тонике, обрываются, усиливая, таким образом, с одной стороны, напряжение, с другой — притяжение к многократно повторяющимся тоническим аккордам, звучащим трагично, но с ощущением силы, величия и достоинства.

Прощальные тонические аккорды, подобно надписи, высеченной на надгробии, звучат сразу же после короткой паузы *fortissimo* на фоне набата огромных колоколов, бесстрастно повествующих, как в былинах, о давно минувших днях. Мы слышим, как, удаляясь во времени, все дальше в века уходят события, все тише звучит набат колоколов — пока не исчезает совсем...

Поделится и небольшим, но очень важным для исполнителей решением загадки — как и когда в конце Чаконы ослабить звучность от двух *forte* до четырех

*piano*. Предлагаемые пианистами варианты — начинать общее *diminuendo* за пять тактов до конца сочинения, исполнить последние пять тактов на одной педали и другие варианты — решают проблему не полностью. Мы также рассмотрели множество вариантов и пришли к следующему выводу: если мысленно представить себе звучание четырех последних аккордов в виде измененной, но по-прежнему величественной, гордой темы экспозиции, то эти аккорды, как хранители памятного образа темы, до самого конца должны звучать величественно, гордо, *fortissimo*. При этом особое внимание следует уделить последнему аккорду, так как от него зависит, насколько долго сохранится в памяти звучание основного образа Чаконы. Сложную же в данном случае исполнительскую проблему истаявания звучности от *fortissimo* до *pianissimo* удастся решить в двух-трех последних тактах при помощи удаляющегося набата колоколов.

В заключение добавим, что не менее важно обращать внимание и на встречающиеся в Чаконе ферматы и паузы. В них — свой смысл, свое глубокое содержание.

## Использованная литература

1. *Шавердян Р.* Авторский вечер С. Губайдулиной и А. Николаева // Советская музыка. 1963. №3. С. 78–80.
2. *Юрыгина Н.* Уроки Я. И. Зака // Яков Зак. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. М.: Советский композитор, 1980. С. 45–88; 2-е изд.: Уроки Зака. М.: Классика XXI, 2006. С. 70–113.
3. *Kurtz M.* Sofia Gubaidulina. Eine Biografie. Stuttgart: Urachhaus, 2001. 416 S.
4. *Onalbayeva-Coleman K.* Sofia Gubaidulina: Chaconne for Solo Piano in the Context of Her Life and Work. DMA. Louisiana State Univ., 2010.
5. *Roster D.* [Biographical and program notes] // Sofia Gubaidulina. The Complete Piano Music. BIS-CD-853. Djursholm, Sweden. 1997. P. 4–22.