

**Николай Зенкин**

## «РЕВОЛЮЦИОННАЯ» НОВИЗНА И НЕСОКРУШИМЫЙ ТРАДИЦИОНАЛИЗМ:

### ЗАМЕТКИ О КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФАГОТА И НИЗКИХ СТРУННЫХ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

На рубеже XX–XXI столетия, осмысляя глубинные истоки современного композиторского творчества, С. Губайдулина писала: «Если рождается композитор, то он вынужден пережить в своей душе не только восторг, но и всю боль <...> нового звучащего материала. В сущности, он призван исцелить эту боль». Вот почему истинным творцом в наши дни может быть признан лишь «композитор, который не боится поставить себя, свою жизнь и свою судьбу на кон. Такой композитор в каждый момент своей жизни внимательно вслушивается в звучание ландшафта, где он пребывает по воле судьбы. Он берет на себя обязанность почувствовать, ощутить и понять, чего хочет музыка (а не чего хотят коллеги, публика, критика или рынок сбыта!). Такой композитор действительно хочет исцеления музыкальной материи. А для этого надо разрешить вечную проблему “квадратуры круга” — все богатство музыкального материала отлить в единую, целостную музыкальную форму. Множественность претворить в Единство. Удастся это немногим» [2, 84–85].

По нашему глубокому убеждению, процитированная характеристика, адресуемая С. Слонимскому, фактически является «автопортретом» Губайдулиной-художника. «Вслушиваясь в звучание» музыкальных «ландшафтов» наших дней и стремясь к «исцелению <...> всей боли <...> нового звукового материала», Губайдулина бесстрашно постигает неизведанные глубины человеческой духовности. В числе важнейших составляющих этого процесса необходимо упомянуть освоение малоизученных выразительных возможностей академического инструментария. Ощущение того, что любой музыкальный инструмент скрывает «некую тайну», взывающую к разгадке, многие годы является путеводной нитью

---

*Зенкин Николай Константинович* — выпускник Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, солист Академического симфонического оркестра Московской государственной академической филармонии (фагот).

в творчестве Губайдулиной. Отсюда произрастает и особая погруженность композитора в сферу музыкального исполнительства. С «любимыми исполнителями», по признанию Губайдулиной, «связаны самые драгоценные мои переживания. С ними же связаны изобретения нетрадиционных способов звукоизвлечения <...> Все они открывали перед композитором совершенно новые музыкальные горизонты» (цит. по: [6, 54–55]).

Показательным примером вдохновляющей «инициативы исполнителей-виртуозов, которые появились как проводники экспериментов, новых звуковых пространств <...> заживавшие фантазию композиторов» (цит. по: [6, 55]), может служить продуктивное сотрудничество Губайдулиной с Валерием Поповым. Ориентируясь на исполнительские возможности замечательного мастера, Губайдулина в течение ряда лет создала Фаготный концерт (1975), камерные опусы «Duosonata» для двух фаготов (1977) и «Quasi hoketus» для фортепиано, альты и фагота (1984) — произведения, украшающие сегодня концертный репертуар крупнейших фаготистов — интерпретаторов музыки XX века. По воспоминаниям композитора, столь очевидное пристрастие к фаготу было инспирировано «только <...> исключительной личностью 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» (цит. по: [6, 71]).

Сам же В. Попов рассматривал тогдашнюю увлеченность Губайдулиной фаготом как мощный стимул для художественного «роста» своего инструмента: «совершенствование выразительных возможностей инструментальной игры и развитие языка новой музыки — обоюдный процесс. Я помню, как участвовал в создании Концерта для фагота и низких струнных Губайдулиной. София Асгатовна приходила ко мне в класс, слушала и спрашивала: “А что еще можно на фаготе?.. А еще?” И я показывал ей разнообразные приемы, которые она практически все использовала в Концерте. (Для семидесятых годов сочинение было прямо-таки революционное.) Конечно, приемы приемами, но главное — что скажет талант композитора, как “приладутся” в его музыке нововведения. <...> Талантливому <...> автору с удовольствием показываешь что-то, что он затем умело использует как необходимое выразительное средство. <...> Вообще, я много играл музыки Губайдулиной и, надо отдать должное, она вся очень эмоциональна, в ней нет и одной индифферентной, безразличной ноты. Вот как в самом начале сочинения “забираешь” зал, — так слышишь до самого конца как чутко он тебя слушает» [4, 205, 207].

Эмоциональное богатство фаготных сочинений Губайдулиной, стремление автора поведать своим современникам «абсолютную правду о том, что происходит внутри человека» [1, 23] в наши дни, органично сопрягая «революционные» открытия с глубоким осмыслением классических традиций, явились бесспорным залогом успеха названных сочинений на концертной эстраде. Сказанное прежде всего относится к Концерту для фагота и низких струнных. Данный опус является образцом воплощения классической конфликтной драматургии, в котором сюжет репрезентирован с подлинно театральной яркостью и целенаправленностью. Как отмечает Губайдулина, в процессе работы над сочинением она «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» (цит. по: [6, 71]). Исходя из этого, основой авторской концепции здесь становится впечатляющий по размаху диалог между «героем» (солирующим фаготом) и «толпой» (группой виолончелей и контрабасов). Соответствующий конфликт зарождается на стадии взаимного непонимания, минует фазы агрессивного натиска «толпы», страданий истерзанного и униженного «героя», его уступок враждебной «окружающей среде» и приводит к неизбежной катастрофе главного «персонажа» драмы.

Носителями упомянутого конфликта выступают подчеркнута контрастные музыкальные сферы — солиста и оркестра. Для сольной партии характерен яркий и рельефный тематизм, по своим истокам родственный живой человеческой речи. В развернутых монологах и лаконичных репликах солиста доминируют широкие, интонационно заостренные мелодические обороты, прихотливые «разговорные» ритмы, напряженный тембровый колорит; их отличают частые смены динамических оттенков и средств артикуляции. Уже соло фагота, открывающее Концерт, свидетельствует о многообразии эмоциональных состояний и настроений «героя». Последний, по мнению В. Холоповой, близок «классическому типу русскому “маленького человека”», и не случайно в упомянутом соло отсутствуют «классическая фанфарность <...>, романтическая приподнятость или лирическая взволнованность». Впрочем, «хотя “голос” солиста звучит не очень уверенно, он не лишен благородства и широты; струнные на данном этапе ему не противостоят и даже дублируют некоторые его интонации» [6, 147–148]. В дальнейшем же развитии намеченной «фабулы» Концерта весомая роль принадлежит стилистически контрастным джазовым и опереточным мотивам, воссоздающим образ «толпы» — олицетворение воинствующей пошлости. Противоборство «героя» с этими удручающе банальными и легковесными мотивами постепенно выдвигается на «авансцену» драматургического развития. Подобные художественные решения, связанные со стилевым конфликтом возвышенного и низменного, весьма распространены в отечественной музыке второй половины XX века. Достаточно вспомнить хотя бы Первую симфонию С. Слонимского или кантату «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке — сочинения, в которых массовые музыкальные жанры минувшего столетия наделены ярко выраженной негативной семантикой и вызывают ассоциации с насилием, злом и смертными муками. Каков итог противостояния «героя» и «толпы» в Концерте? Чтобы ответить на данный вопрос, обратимся к интонационной драматургии произведения.

Концерт для фагота С. Губайдулиной представляет собой пятичастный цикл, в котором каждой части присуща определенная функциональная направленность: I часть — завязка, III — развитие, V — развязка драмы, II и IV части выполняют функции интермедий.

*I часть* написана в сонатной форме с пропуском побочной партии в репризе. Основной драматургический «импульс» Концерта — показ конфликта между «героем» и «толпой» — выявлен уже в экспозиции. Усердно «копируя» фразы и интонации сольной партии, оркестр искажает и огрубляет их, что свидетельствует о взаимной отчужденности главного «персонажа» и окружающей его «среды». Музыкальный язык Концерта — яркий, тяготеющий к зримой театральности — позволяет наглядно представить развертывание событий. Глубоко прочувствованные и наполненные смыслом «высказывания» солиста незамедлительно подвергаются осмеянию, даже крик боли и отчаяния тут же подхватывается и «переиначивается» оркестром.

Разработка соответствует новой фазе в отношениях «героя» и «толпы». Последняя пытается противодействовать солисту, откликаясь на его возвышенные,

полные экспрессии «речения» легковесными и пошловатыми мотивами опереточного или джазового характера (ц. 13 и далее). Главная партия в репризе существенно динамизирована благодаря нарастающей активности упомянутых мотивов. Партия солиста усложняется, становится еще более напряженной, чему способствуют головокружительные скачки, нерегулярность ритмической пульсации, мгновенные смены динамических оттенков. Драматический накал достигает максимума в совместной каденции солиста и оркестра (ц. 23), инспирирующей программные толкования: «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 фраза фагота, сопровождаемая издевательскими трелями струнных» [6, 149]. Кульминационная зона является переломным моментом в развитии I части: солист вынужден уступить агрессивному окружению, примириться с «толпой» (кода, т. 3 после ц. 26), что ознаменовано переходом к «элементарным» трезвучным интонациям и «успокаивающим» размеренным ритмам. Этот «шаг навстречу» воспринимается «оппонентами» вполне благосклонно: оркестр затихает, в партиях струнной группы слышны разрозненные отголоски предшествующих «массовых» тем.

Особое драматургическое значение в Концерте приобретает начальное соло фагота. Речь идет, по сути, об интонационном зерне, из которого произрастает весь тематический материал сочинения. Первый, нисходящий, мотив разделен на два субмотива (звуки *h* и *ges-f*); второй уподобляется ракоходной инверсии первого: та же секунда с восходящим скачком (*f-ges* и *c*). Следующий мотив строится на опевании *des*. Наконец, заслуживают внимания секстовые ходы, охватывающие огромный диапазон (от *B<sub>I</sub>* до *dis<sup>2</sup>*).

#### 1 Начало концерта

Из этого интонационного комплекса впоследствии формируются главная

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Fagotto solo, marked with a tempo of quarter note = 84 and a dynamic of *p*. The middle staff is for the strings, starting at measure 8, with dynamics ranging from *mp* to *pp* and a marking of *espress.*. The bottom staff is for the strings, starting at measure 16, with dynamics ranging from *p* to *f* and markings for *poco string.* and *rit.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

и побочная темы, а также кода I части.

Далее следуют варианты изменения, тематическое комбинирование и полифоническое развитие перечисленных мотивов. Соответствующие варианты обычно связаны с обращениями или специфическими «расширениями» интервалов (например, секунда переходит в септиму или нону), а также сменами направлений скачков. Тематическое комбинирование осуществляется посредством различных сцеплений основных мотивов, полифоническое развитие обуславливается имитационным изложением последних. Использование контрастного в тематическом

отношении музыкального материала (джазовых и опереточных интонаций) позволяет более наглядно и убедительно отобразить характер противоречий между «героем» и его окружением:

2 ц. 21, т. 3–5

The image shows a musical score for measures 21-25 of the Concerto for Bassoon by Sofia Gubaidulina. It consists of three systems of staves. The first system is for the Bassoon solo (Fag. solo), the second for Violin (V-c.), and the third for Cymbals (C.-b.). The bassoon part is highly melodic and rhythmic, with various dynamics like mf and f. The violin part has dynamic markings of mf and f. The cymbals part shows a crescendo from f to ff.

*II часть* — лирико-психологическая интермедия, несколько «отстраненная» от драматических перипетий цикла. Это «голос автора», его реакция на происходящее и своеобразный «комментарий» в адрес главного «персонажа» Концерта. Данная часть написана в свободно трактованной форме двойных вариаций с поочередными вступлениями струнных (мотив А) и фагота (мотив В). Развитие характеризуется последовательным усложнением интонационного рельефа: так, в партии оркестра поступенное движение и микрохроматические сдвиги (А, А<sub>1</sub>) уступают место широким ходам, включая скачки (А<sub>2</sub>, А<sub>3</sub>, А<sub>4</sub>), изломанным, «прыгающим» интонациям (А<sub>5</sub>). Аналогичным образом варьируется мотив, порученный солисту, — от единственного звука к аккордовым «гроздям» флажолетов, усложняемым при помощи трелей (В<sub>2</sub>, В<sub>3</sub>, В<sub>4</sub>).

*III часть* — продолжение основной линии драматического действия. Здесь, в границах безрепризной трехчастной формы, осуществляется дальнейшее развертывание намеченных ранее сюжетных коллизий. Знакомые слушателю «пасторальные» трезвучные интонации из коды I части сменяются взволнованными «речами в защиту героя» — монологическими «высказываниями» контрабасов (ц. 3, 6). «Толпа» отвечает на эти «поползновения» то гулом недовольства, то возмущенными криками (ц. 4, 7). Наиболее радикальные «оппоненты» возглашают обвинительный приговор «герою» (партия виолончелей, ц. 9), что с явной иронией «комментируется» остальными. Несогласованность и разброд в действиях «толпы» передаются характерными средствами алеаторического письма (ц. 12–16, 20–23). Но все-таки «толпа», собравшись с силами, объединяется против «героя» — в оркестре слышны грозные «стучащие» аккорды.

*IV часть*, наделяемая интермедийной функцией, воссоздает облик главного «персонажа» наедине с собой. Этим предопределяется и композиционное решение: развернутая сольная каденция фагота изложена в безрепризной двухчастной форме. Размышляя о случившемся, «герой» пытается обнаружить в позиции «толпы» некую «правду»: сольная партия время от времени воспроизводит тематизм джазового и опереточного характера (ц. 1, 7). Но звучание упомянутых мотивов оказывается весьма неубедительным по сравнению с музыкальной речью самого «героя» (ц. 2, 5), который горько смеется над своей «бесталанностью» (ц. 3, 4, 8). Вконец отчаявшись, главный «персонаж» еще раз обращается к «толпе» с «призывом к взаимопониманию», однако лирический монолог солиста, наполненный скорбными переживаниями и тягостными раздумьями, вызывает у «массы» лишь новую вспышку недовольства и озлобления.

*V часть* — заключительный акт драмы, подытоживающий развитие на протяжении всего цикла. Отсюда вытекает и своеобразие композиционной структуры финала — безрепризная трехчастная форма, средний раздел которой основывается на реминисценциях музыкального материала из предыдущих частей. Здесь, в частности, появляются «стучащие» аккорды из III части (5 т. до ц. 20), скорбная мелодия (ц. 23) и джазовый мотив (4 т. после ц. 24) из IV-й, «угрожающая» аккордовая пульсация из I-й (ц. 26).

Начальный же раздел характеризуется некоей двойственностью: по мнению В. Холоповой, композитор «с самого же начала демонстрирует гармонию во взаимоотношениях двух бывших противников, ныне объединенных общей банальностью» [6, 151]. Между тем, «банальные» мотивы, репрезентируемые солистом, воспринимаются «толпой» как откровенное издевательство. На дерзкого «пересмешника» сразу же обрушиваются яростные «атаки» со стороны враждебного окружения (упоминавшиеся выше *pizzicato* и *col legno* в партиях струнных). Натуральность происходящего подчеркивается «криками» и «стопами» солиста (ц. 26). Развитие достигает кульминации — итогового этапа драматического противостояния. «Герой» бесстрашно обличает своих «врагов», насмехается над ними. «Толпа», не сразу поверив услышанному, какое-то время выжидает (2 т. после ц. 27), после чего приходит в ярость и беспощадно расправляется с «безумцем» (ц. 31–33).

Противоборство героя и безжалостной Судьбы, художника-творца и враждебного ему окружения, воссоздаваемое средствами конфликтной драматургии, — все это свидетельствует о прочных связях Концерта С. Губайдулиной с классико-романтическими традициями жанра. Однако рассматриваемый опус отличается ярко выраженной оригинальностью концепции, в чем позволительно усматривать некий «отзвук эпохи» — последней трети XX века. Если ранее концерт представлялся подлинным апофеозом личности, преодолевающей многочисленные преграды на пути к высокой цели, то Губайдулина, вслед за поздним Д. Шостаковичем, трактует названную «фабулу» иначе. Теперь «герою» инструментальной драмы не уготованы лавры победителя, его попытки противостоять «толпе» заканчиваются катастрофой и гибелью.

Важное место в Концерте для фагота занимает такое существенное свойство жанра, как *импровизиционность*. С одной стороны, речь идет о развитии традиционных черт концертного мышления, с другой — о характерных тенденциях современной музыки, получивших распространение в пятидесятых-шестидесятых годах. Импровизиционность в упомянутом сочинении проявляется на различных уровнях. Композиционный уровень определяется формированием ясно очерченных зон с доминирующей ролью импровизиционности (в алеаторических фрагментах

и сольных каденциях), синтаксический уровень — внутритактовой свободой ритмических отношений.

Концентрированным выражением присущей данному жанру импровизационности является *каденция*. В современных концертах сольные каденции могут располагаться в любых разделах формы или вовсе отсутствовать. Как правило, в концертах Губайдулиной каденции солиста сохраняются, но их местоположение в форме и роль в общей драматургии сочинения всякий раз определяются автором индивидуально (наглядным тому подтверждением служат ее Скрипичный и Фортепианный концерты).

В рассматриваемом опусе имеются две каденции. Одна из них, расположенная в конце репризы I части, синтезирует характерные особенности сольных и оркестровых построений такого рода. Импровизационность упомянутой каденции проявляется в метрической свободе партий, «непредсказуемых» сопряжениях виртуозных элементов, ярких динамических контрастах. «Спонтанность» развертывания музыкального материала подчеркивается гармоническими средствами: остродиссонирующее созвучие-кластер многократно перемещается в оркестровых голосах, не получая ожидаемого разрешения. Спад напряженности происходит лишь в партии солиста (скорбная, мрачная мелодия, интонируемая фогом соло).

На протяжении пятидесятих-семидесятих годов XX века в числе композиторских техник, предусматривающих значительную роль импровизационности, утвердилась алеаторика. Соответствующие эпизоды широко представлены и в творчестве Губайдулиной. Показательным примером индивидуальной трактовки ограниченной алеаторики является сольная каденция солиста в IV части рассматриваемого Концерта. Как отмечалось выше, названная часть предстает развернутым монологом «героя», выражающим богатейшую динамику его эмоций и переживаний. Отсюда проистекает использование автором целого ряда оригинальных приемов игры на фоготе. Помимо двойного стаккато и различных трелей, композитор, стремящийся к достижению программно-образительных эффектов, применяет в условиях ограниченной алеаторики особый тип вибрато (реализуемый путем быстрых движений пальца поперек клапана *e*), имитацию крика, игру сквозь зубы, имитацию смеха (при отказе от фиксированной звуковысотности и ритмической упорядоченности), аккордовую игру флажолетами. Наряду с этим, к сфере импровизационности примыкают и неоднократно встречающиеся «прорывы» в один из крайних регистров инструмента — предельно высокий, напряженный и максимально низкий, сдвоенный. Подобное внимание к нетрадиционным приемам звукоизвлечения и малоупотребительным темброво-регистровым эффектам вообще характерно для Губайдулиной: по убеждению композитора, художественные «свойства материала находятся в зависимости от особенностей звукоизвлечения, артикуляции и т. д. данного голоса, инструмента или групп инструментов» (цит. по: [5, 96]).

Учитывая бесспорную оригинальность художественной концепции и музыкальной драматургии Концерта, представляется необходимым рассмотреть специфику *взаимоотношений между солистом и оркестром*. Следуя традициям бицентрической (паритетной) разновидности концертного жанра, Губайдулина стремится к равноправию названных партий, а также их активному диалогическому взаимодействию. При этом солист и оркестр сохраняют известную «автономию», хотя значимость соответствующих «переключек» и сопряжений в Концерте чрезвычайно велика (к тому же сольная партия здесь насыщается оркестровыми приемами развития). Еще одна исконная черта жанра — ведущая роль

концертирования — также сохраняет приоритетные позиции в творчестве Губайдулиной. Для рассматриваемого опуса, в частности, характерно преобладание оркестрового концертирования, опирающегося на полифонические приемы изложения. Это благоприятствует расширению технического арсенала и темброво-фонической оснащенности солиста, фактически не уступающего в указанном аспекте оркестровым группам. Замечательным примером концертирования «наедине с собой» может служить IV часть — сольная каденция, на протяжении которой заимствованный оркестровый тематизм («музыка толпы») поочередно репрезентируется то в якобы позитивном, то в откровенно издевательском ключе.

Добиваясь максимальной мелодической насыщенности голосов в сочетании с их ритмической контрастностью, Губайдулина подчиняет выразительные возможности полифонии собственно концертным задачам. Имитация рассматривается композитором как один из видов «соствязания» между солистом и оркестром. Вот почему использование крупных полифонических форм в рамках освещаемого жанра не характерно для Губайдулиной. В упомянутом Концерте имитационно-полифонические способы изложения приобретают особую драматургическую направленность, весьма рельефно запечатлевая динамику развивающегося конфликта между «героем» и «толпой». Театральность мышления, свойственная Губайдулиной, предопределяет конкретно-образную трактовку и других полифонических приемов: обратимого контрапункта (реприза I части), полифонии пластов (завершающий раздел IV части), вертикально-подвижных «комбинаций» (III часть) и т. д.

Концерт для фагота и низких струнных — первое «официальное» сочинение этого жанра в творчестве Губайдулиной — принадлежит к числу наиболее значительных образцов современной фаготной музыки. Извечный конфликт возвышенного и низменного, одухотворенного и легковесного, самобытного и банального, запечатлеваемый искусством всех времен, воссоздан здесь с исключительной яркостью и масштабностью. Представляя собой характерный пример инструментального цикла последней трети XX столетия, Концерт органично преломляет богатейшие традиции жанра сквозь призму авторской индивидуальности. Не случайно в одном из интервью 2000-х годов, размышляя о взаимопроникновении «авангардного» и «классического» в своих сочинениях, композитор замечает: «Я — типичный хранитель. Моя задача — приблизиться к земле, отодрать от нее асфальт или коросту, <...> все то, что затвердело. Я стремлюсь найти правду и в музыке, и в своем существовании. Жить в этой правде и не погрешить» [3, 41].

#### Использованная литература

1. Губайдулина С. «И это — счастье...» (беседа с Ю. Макеевой) // Советская музыка. 1988. №6. С. 22–27.
2. Губайдулина С. К 70-летию Сергея Михайловича Слонимского // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского / Ред.-сост. Т. Зайцева, Р. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 84–86.
3. Губайдулина С. «Они ненавидели меня до того, как слышали мою музыку...» (беседа с А. Цыбульской) // Музыкальная академия. 2004. №1. С. 39–41.
4. Попов В. «Только фагота мне мало...» (беседа с О. Бугровой) // Музыкальная академия. 1994. №2. С. 204–209.
5. Спасов Б. Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран: Дипломная работа. Рукопись. М.: МГК им. П. Чайковского, 1975. 136, 12 с.
6. Холопова В. София Губайдулина: Монография. Изд. 2-е, доп. М.: Композитор, 2008. 400 с.