УДК 788.5.071.1

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ В СОНАТИНЕ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

© И. Р. Башарова

Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова
Россия, Республика Башкортостан, г. Уфа, 450077, ул. Ленина, 14.
Тел.: +7 (347) 2730335.
E-mail: modus50@mail.ru

Статья посвящена исследованию образа инструмента в Сонатине для флейты современного композитора Софии Губайдулиной. Посредством анализа смысловых структур музыкального текста автор выявляет в звучании флейты специфику интонационного воплощения голоса лирического героя.

Ключевые слова: образ флейты, София Губайдулина, темброобраз, тембральный словарь, флейтовая мелодия.

Известно, что тембровые архетипы складываются из ряда характеристик инструмента. Так, его устройство и специфика интонационного бытования формируют *инструментальный стиль*. Его претворение в музыке того или иного композитора индивидуально. Не случайно художник выбирает и адаптирует к собственному замыслу технические, акустические и выразительные возможности инструмента, к примеру, способы звукоизвлечения, манеру исполнения, жанровую семантику, а также «интонационный словарь» (Б. В. Асафьев) [1]. В музыкальном тексте его представляют *семантические фигуры* с исторически сформировавшимися (интертекстуальными) значениями и авторской (контекстной) семантикой (Л. Н. Шаймухаметова) [2]. В соотношении с приметами композиторского стиля характеристики инструментального стиля создают *образ музыкального инструмента*.

Поиск красочных звучностей и оригинальных темброобразов во многом отличает творчество одного из наиболее ярких композиторов XX-XXI веков – Софии Губайдулиной. В связи с этим особый интерес, на наш взгляд, вызывает образ инструмента в Сонатине для флейты соло (1978). В процессе дальнейшего исследования выявим и обозначим *семантические фигуры* в совокупности со спецификой их озвучания и художественного выражения. Это даст возможность раскрыть содержание авторского образа инструмента.

В истории инструментальной культуры сложились разные тенденции в трактовании образа флейты. Они вызваны тем, что условия бытования закрепляют за инструментом круг выразительных и образно-«предметных» семантических фигур, выполняющих в музыкальном тексте функцию «*сюжетно-ситуативных знаков*» (Л. Н. Шаймухаметова). Мигрируя из текста в текст, они формируют «целостные музыкально-образные представления» в

виде «кочующих образов и сюжетов» [3]. В связи с этим звучание флейты в Сонатине С. Губайдулиной аккумулирует при восприятии устойчивые ассоциации с внемузыкальными образами.

Как замечает В. П. Давыдова, флейте свойственны различные «образные амплуа: мир природы, ратный мир, мир Человека, сфера возвышенного, образ зла» [4, с. 11]. Так, в музыкальном искусстве издавна укоренилось представление о флейте как неизменном атрибуте *пасторальных* сюжетов, связанных с темой «человек и природа». Данный образ флейты складывается в многочисленных произведениях современных композиторов, к примеру, Ю. Фалика (I часть из Концерта для флейты и камерного оркестра), Э. Денисова (Две пьесы для солирующей флейты), Е. Фирсовой («Весенняя соната» для флейты и фортепиано) и других [4, с. 12]. Ещё один «сюжетно-ситуативный знак» флейты направлен на *персонификацию* инструментального тембра. С одной стороны, это явление восходит к музыкальной мифологии, с другой, – к барочной традиции звукового воплощения театральных характеров и амплуа, сцен музицирования и сюжетов с участием героев-оркестрантов. Музыкально-поэтические метафоры «флейта-человек» и «человек-флейта» получили широкое преломление в искусстве XX века [5].

Оба «сюжетно-ситуативных знака» присутствуют в музыке С. Губайдулиной. К примеру, композитор претворяет образ флейты в контексте сельской («Allegro rustico» – «Аллегро в сельском духе» – для флейты и фортепиано, 1963) и лесной пасторали («Звуки леса» для флейты и фортепиано, 1978). Флейта выступает символом прекрасного и возвышенного чувства любви в балете «Волшебная свирель» (1960). Вместе с тем возможность для субъективной и выразительно многозначной трактовки образа инструмента представляет путь тембровой персонификации флейты.

Образ инструмента, в особенности духового, часто рождается в аналогии с образом человека. Онтологический «корень» духовых инструментов кроется в срастании их с органикой исполнителя, поскольку извлечение звука на духовых зависит, прежде всего, от качеств играющего. Так, Е. В. Назайкинский отмечает, что «непосредственно к речевой и вокальной артикуляции примыкает артикуляция на духовых инструментах. Здесь действует тот же живой язык» [6, с. 104]. Исполнитель «очеловечивает» духовые инструменты с помощью своего *дыхания*. Одновременно музыкант настолько глубоко проникает, вживляется в материальную (вещную) и имматериальную (звуковую) формы инструмента, что как бы становится его продолжением. Поэтому в художественном воплощении образов духовых инструментов участвует диспозиция «живого» – «не-живого».

Так, в Сонатине художественный диапазон инструмента расширяется на основе тембровых аллюзий, или иначе – семантической ситуации «тембр в тембре». В контекст флейтового звучания включаются музыкальные «слова» и «выражения» речевого, а также вокального происхождения. Они формируют ассоциации с человеческим *голосом*. Таким способом С. Губайдулина «опредмечивает» инструментальный голос, по которому при восприятии воссоздаются авторские образы флейты и флейтиста.

Метафора *инструмент* (*флейта*) ↔ *дыхание, голос* (*человек*) ↔ *музыкант* (*флейтист*) переводится композитором в художественный образ. Голос инструмента репрезентирует в миниатюре образ *лирического героя*, сквозь призму которого проступает и «лик» самого *автора*. При этом на первый план в процессе интонирования выдвигаются перцептивные свойства – ощущения и переживания, возникающие в сознании композитора, исполнителя, а затем – слушателя. Не случайно исследователи отмечают, что в интонации лирического героя мало характеристичности и её «формирует логика эмоций, тончайших движений чувства» [7, с. 88].

Совместно с тембровыми и акустическими свойствами инструмента важную роль в воплощении образа флейты играет авторский «интонационный словарь». С. Губайдулина избегает характерного для музыкальной практики романтизма концертного инструментального стиля в звучании флейты. Как известно, он изобилует пассажной «россыпью» звуков в разных регистрах инструмента, отличается «колоратурностью» и тембровым блеском. Вопреки этому канону в музыкальном тексте Сонатины образ флейты графичен и лишён чрезмерной «описательности». Композитор избирает минимальное число семантических фигур, заимствованных из «интонационного словаря» эпох прошлого (от древней культуры до барокко и романтизма), а также сформированных в авторском тексте. Эти семантические фигуры по-новому озвучены и скомпонованы в мелодической ткани Сонатины.

Посредством линейного развёртывания голоса флейты в пьесе воспроизводится *монолог* лирического героя. В связи с этим С. Губайдулина обращается к семантическим фигурам с речевой и вокальной этимологией. К первым относится *речитацию*, которая имеет давнюю традицию применения в музыкально-речевых жанрах народного (эпические песни) и профессионального искусства (литургическая псалмодия). Вторую группу составляют фигуры, исторически мигрировавшие в инструментальную музыку из вокальной: барочной арии «жалобы» (интонация *lamento* – *вздоха*, риторическая фигура *saltus duriusculus* – *жестковатый скачок*) и русского романса XVIII-XIX веков (интонация «*лирической сексты*») (Б. В. Асафьев) [8]. Они вводятся композитором в современный языковый контекст, сохраняя при этом связь с закреплённой эмоционально-экспрессивной семантикой.

Начальная *речитация* на одном низком тоне в иррегулярном ритме с участием кратких длительностей исполняется на флейте приглушённо. Она имитирует прерывистое дыхание и передаёт сдержанное волнение в голосе лирического героя. Семантические фигуры вокальной природы, извлекаемые в артикуляции legato (итал. – связно, плавно), контрастируют и, вместе с тем, «вплетаются» в неслиянные тоны речитации. При этом расширяется регистровый «спектр» и усиливается громкость звучания флейты. В целом процесс развёртывания семантических фигур в музыкальном тексте Сонатины выстраивается по принципу оппозиций: «низ» – «верх», звучание «тихое» – «громкое», «дискретное» – «континуальное».

Наиболее рельефно лирический тип музыкального высказывания в тексте Сонатины представляет нисходящая малообъёмная интонация *lamento*.

Традиционная хореическая «оправа» активизирует в ней первичные значения жалобы, мольбы. Интонация *вздоха* звучит в тихой динамике и низком регистре флейты, запечатлевая моменты сдавленности в голосе лирического героя.

Известно, что в музыке барокко интонация *lamento* часто образовывала сцепление с риторической фигурой *saltus duriusculus*, усиливая эффект её ярко эмоционального воздействия на слушателя. Фигура *saltus duriusculus* в барочных ариях изображала «скачок в бездну» и, одновременно, выражала аффекты отчаяния, скорби. Данная в музыкальном тексте в инверсии, эта семантическая фигура олицетворяла напряжённое восхождение в противовес пассивному «падению» [9]. В Сонатине нисходящий и восходящий интонационные ходы с остро диссонирующей окраской репрезентируют основной вид (инвариант) и вариант риторической фигуры *saltus duriusculus*. Их зеркальное сцепление в мелодии флейты заключает парадоксальное единство в микро-временном промежутке противоположных импульсов: инерции снятия напряжения и волевого усилия по преодолению энергетического угасания.

Не вызывая в пьесе С. Губайдулиной прямой аллюзии на барочную арию «жалобы», названные семантические фигуры отображают тончайшие оттенки чувствования в голосе лирического героя: печаль, волевое усилие, порыв и многие другие.

Интонация «*лирической сексты*», распространённая в среде бытовой вокальной лирики и отличающаяся особым – певучим – звучанием, привносит в музыку флейтовой Сонатины элегический настрой. Данная семантическая фигура представлена в тексте двумя видами: восходящим (инвариант) и нисходящим (вариант). Первый несёт в себе «заряд» экспрессии, а второй – мгновенное «истаивание» энергии. Интонация «кочующей» сексты (Л. Н. Шаймухаметова) [3] в монологе лирического героя также передаёт контрастные смысловые значения. В целом скачкообразные семантические фигуры: *saltus duriusculus* и интонация «*лирической сексты*» раскрывают стремление флейтового голоса выйти из «оков» монотонной, психологически довлеющей *речитации*.

Описанные quasi-вокальные семантические фигуры сополагаются в линейном движении и образуют фазы сменяющих друг друга эмоциональных оттенков. При этом фигуры объединяются в целостную мелодию флейты. Она развёртывается в широком диапазоне инструмента – звуковом пространстве от основания до интонационной вершины. Поскольку мелодический голос в процессе своего восхождения многократно возвращается к опорному низкому тону речитации, каждая семантическая фигура очерчивает траекторию кругообразного вращения. Согласно универсальной модели подобия малого большому, геометрическая фигура круга проецируется также на уровень всей пьесы, где рондообразность обнаруживает родство с зеркально-симметричной формой. На наш взгляд, образ непрерывного и постоянного движения по микро- и макрокругу в музыке Сонатины напоминает барочную диспозицию: поиск героем ипостасей вечного времени и, вместе с тем, осознание им бренности жизни, подобной «нити» исчезающих мгновений.

«Круговое» вращение мелодии флейты размыкает семантическая фигура *просветления*. Её образует фигурационное «обыгрывание» мажорного трезвучия в верхнем регистре инструмента при значительном усилении динамики. Эти специфически музыкальные характеристики в процессе слухового восприятия дополняют цветотональные и цветотембровые ассоциации: ми мажор – синий, светлый (12. 1%), жёлтый, голубой (10. 8 %); флейта – серебристый (33. 3 %), голубой (26. 6 %), светлый (26. 6 %), белый (17. 3 %) [10].

Семантическая фигура *просветления* встречается в различных сочинениях С. Губайдулиной, благодаря чему обретает статус авторской. Она часто воплощает в музыке композитора восторженное состояние. Например, «In croce» («Крест накрест») для виолончели и органа, 1979, трио «Сад радости и печали» для флейты, альта, арфы и чтеца (ad libitum) на стихи Ф. Танцера, 1980, Соната «Радуйся» для скрипки и виолончели, 1981 / 1988, «Perception» («Восприятие») для сопрано, баритона, семи струнных инструментов и магнитофонной ленты на стихи Ф. Танцера, 1983 / 1986, симфония «Слышу… Умолкло…» («Stimmen... Verstummen...») для оркестра, 1986, «Sonnengesang» для виолончели соло, камерного хора, ударных и челесты на слова Франциска Ассизского, 1997. В музыкальном тексте Сонатины семантическая фигура *просветления* представляет новое – авторское – «слово». Она воссоздаёт экстатичное звучание флейты. Достижение длительно искомой вершины горизонта заключает одну из центральных идей композитора о пути человеческой души из глубины (de profundis) к сиянию, свету.

Завоевание музыкального пространства звучанием флейтового голоса, который озвучивает монолог лирического героя, связано с запечатлением процесса роста некой живой субстанции: от атомарной частицы до макроформы, или иначе – от трепетного ожидания и внезапных попыток «восхождения» к *образу расцвета*, восхода. Подобная экзистенция часто встречается в стихотворениях Г. Айги [11] – современника С. Губайдулиной, к поэзии которого композитор впервые обращается в начале 70-х годов. Наиболее ярко она представлена в образе дерева:

Всегда прощаться словно навсегда
(Сосны)
Сразу:

Любвями – Громадами – к Небу.
Хотелось обнять – Всеми Ими.
А потом наступила Покинутость – не менее Мира –
(было время как небо) –
и этой Покинутостью
стала – душа

Здесь ключевые слова «к Небу», «Покинутость» и «душа» олицетворяют движение, континуум и трансцендентную сущность. Свёрнутый в мгновение (точку), переход от одной ипостаси к другой, переключает внимание с длящегося времени бытия (горизонтали) на оппозиции «*низа*» – «*верха*»

(вертикаль), «*процессуального*» – «*кристаллического*», «*материального*» – «*бестелесного*», «*физического*» – «*метафизического*».

Интонационная драматургия Сонатины предвосхищает музыкальный сюжет трио «Сад радости и печали», где поэтическими образами являются «печаль», «радость» и «цветущий сад». Они репрезентируют в инструментальном образе флейты героя восточной литературы [12].

Семантическую ситуацию «тембр в тембре» в Сонатине С. Губайдулиной расширяет смысловое тождество: *голос* (*человек*) → *изображаемый инструмент* (*скрипка*) → *реально звучащий инструмент* (*флейта*). Подобное совмещение семантических значений на основе синтеза образных представлений происходит в результате двойного опосредования тембра.

Имитация вокального голоса в Сонатине для флейты осуществляется при помощи аллюзии на *скрипичную* мелодию, выдержанную в кантиленной манере итальянского bel canto (итал. – прекрасное пение). Тембры духового и струнного инструментов сближает стиль вокального пения, который отличается изяществом и красотой звучания.

Скрипичная аллюзия обогащает тембральный «словарь» флейты и представляет в Сонатине эпицентр личностно-субъективного выражения. В «речи» лирического героя вновь звучат «слова»-состояния: интонация *lamento*, риторическая фигура *saltus duriusculus*, интонация «*лирической сексты*». В контексте Сонатины они воплощают процесс рефлексии. Семантические фигуры сцепляются в единую, «бесконечную мелодию» флейты (нем. «Unendliche Melodie», термин Р. Вагнера [13]). С одной стороны, мелодия флейты ассимилирует протяжённый – скрипичный и вокальный – характер звуковедения. С другой стороны, непрерывное звучание лирической мелодии на флейте в отличие от скрипки ограничено возможностями дыхательного аппарата исполнителя. Оба этих качества: воспроизведение в музыке кантилены (скрипичной → вокальной) и ощущение живого дыхания направлены на очеловечивание голоса духового инструмента – флейты.

Важно отметить, что вершина-источник флейтовой мелодии – пролонгированный вне метра высокий тон – исполняется при помощи флажолетов (от франц. flageolet – флажолет) – обертонов, которые извлекаются на струнных щипковых и смычковых инструментах при лёгком касании пальца к точкам деления струны на 2, 3, 4, 5 и более частей. Этот способ звукоизвлечения, в наибольшей степени присущий природе скрипки, заостряет в музыке Сонатины тембровую аллюзию. Кроме этого, один из основных скрипичных штрихов – legato – максимально сглаживает атаку (момент появления) каждого отдельного звука на флейте, выявляя в их линейной последовательности признаки голосового интонирования.

Процесс дыхания лежит в основе ритмического построения мелодии флейты, где стабильный метр и единый размер организуют свободное течение «времяизмерительной» (безакцентной) ритмики (В. Н. Холопова) [14]. Деление мелодической линии на артикуляционные фразы соответствует также движениям мнимого смычка. Значительный расход воздуха при игре на флейте подобных широких мелодий, исполняемых обычно струнными смычковыми

инструментами, аккумулирует энергию линейного напряжения. При этом в восприятии рождается иллюзия течения времени «continuous» – движения, продлённого до quasi-бесконечности.

Итак, образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной сохраняет при восприятии первоначальную связь: инструмент – рукотворное явление (вещное). Вместе с тем он воссоздан сквозь призму одушевления музыкальной материи. В связи с этим в тексте пьесы формируется авторский «интонационный словарь». Предельное вслушивание, вживание в звучание флейты посредством семантических фигур преимущественно речевого и вокального происхождения направлено на воплощение глубинных «измерений» мира человека, его множественного восприятия и отражения универсума. В результате грань между *живым* и *неживым* оказывается гибкой, едва уловимой.

С. Губайдулина вкладывает в тембр флейты «сонорику» живого человеческого голоса, который представляет в пьесе лирического героя. Авторское преломление инструментального стиля обусловливает тенденция к камернизации образа флейты, а также выявлению в нём лирико-экспрессивного вектора. Традиционный ситуативный знак флейты – «человек в мире» – меняется на новый – «мир внутри человека». Стремление к самовыражению, рефлексии в претворении образа лирического героя открывает путь к познанию творческого процесса композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / ред. Е. М. Орлова. Л.: Музыка, 1971. Изд. 2-е. – 376 с.

2. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Материалы III Всероссийской науч.-практ. конф. «Музыкальное содержание: наука и педагогика». Уфимская государственная академия искусств. 26 – 29 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. С. 229 – 242.

3. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 266 с.

4. Давыдова В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.

5. Давыдова В. П. «Флейта-человек», «человек-флейта»: музыкально-поэтический образ искусства XX века // Музыковедение, 2006. № 1. С. 16 – 23.

6. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки: исследование. М.: Музыка, 1988. – 255 с.

7. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 75. С. 83 – 106.

8. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского // Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 73 – 131.

9. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. Уфа: ЛМС, РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова, 2005. – 298 с.

10. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М., Овсянников А. А. Анкетный опрос «цветного слуха» композиторов России. Режим доступа: http://synesthesia.prometheus.kai.ru.2006

11. Айги Г. Н. Теперь всегда снега. Стихи разных лет: 1955 / 1989. М.: Сов. писатель, 1992. – 320 с.

12. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. – 360 с.

13. «Бесконечная мелодия» // Музыка: Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. Изд. 2-е, репринт. С. 68.

14. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. – 304 с.