

Башарова И. Р.

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Семантика развёртывания музыкального тона-тембра
(на примере инструментальных сочинений для детей и юношества
Софии Губайдулиной)

Отношение к музыкальному *тону-тембру* как к целостному «макро»-миру составляет одну из доминант композиторского мышления Софии Губайдулиной в инструментальных сочинениях для детей и юношества. В этой связи объектом внимания в статье явились пьесы, созданные в конце 70-х годов: Две баллады для двух труб и фортепиано, Прелюдия для трубы и фортепиано, а также Сонатина для флейты. Здесь слуховое восприятие направлено на отдельный звук, в котором многосложное взаимодействие параметров (высотных, ладовых, гармонических, метроритмических, динамических, артикуляционных и тембровых) организует энергию напряжения. Поэтому имманентно музыкальные факторы играют важную роль в эмоционально-образном воплощении композиторского высказывания.

Проследим в музыкальном тексте миниатюр за спецификой тона-тембра как самоценной процессуально-смысловой структуры, во многом определяющей художественный стиль автора.

Тон индивидуализирован в пьесах посредством инструментального тембра. В поэтологическом мире миниатюр он условно *персонифицирован*, поскольку наделён тембровой характеристичностью. Так, С. Губайдулина говорит, что её околдовывают инструменты, «как если бы они были лицами с индивидуальным характером, свойствами и поведением» (цит. по: [6, с. 291]). В пьесах тембры музыкальных инструментов уподобляются звучанию человеческого голоса. Он же отождествляется автором с «голосом» лирического героя¹.

¹ Речевой прообраз в инструментальных пьесах преломляется по-разному. В одном случае в мелодике солирующих инструментов выдержана *вокальная* тесситура звучания (Две баллады для двух труб и фортепиано, Пре-

Этим обусловлен и особый интерес к солирующим духовым, а именно, – к флейте и трубе. Природа духовых инструментов восходит к феномену *дыхания*, который составляет константу музыкальной «метафизики» композитора².

Следует отметить, что внутренние состояния лирического героя миниатюр коррелируют с *авторским* восприятием тончайших движений человеческой души. Отсюда происходит личностно-субъективный, исповедальный тон музыкального выражения. Он определяет в пьесах господство «*суггестивной лирики*», которая сосредоточена на передаче психологических переживаний человека³. Не случайно художественная тема самопознания для С. Губайдулиной во многом автобиографична. Так, в конце 80-х годов композитор определит «концепционную линию» творчества того времени хождением по «лабиринту своей души» [3]. Подобное константное поэтическое видение человеческой сущности обусловило обращение С. Губайдулиной к одной из важнейших тем её музыкальной философии в сочинениях для детей и юношества.

В пьесах выстраивается смысловая линия: *духовые* → *дыхание* → *душа* → *дух* → *жизнь*. В этой связи символическая система С. Губайдулиной обнаруживает идеи, родственные поэтике В. Хлебникова:

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни.

В этих четырёх строках исследователь творчества В. Хлебникова Р. Дуганов выявляет семантическую структуру: *смерть* → *дыхание* → *жизнь*. Литературовед пишет: «... лишь когда дыхание становится трудным, прерывается, мы замечаем: дышат. Когда кони – дышат, травы – сохнут, солнца – гаснут, нам открывается, что воздух, вода, огонь, как бы покидающие их и через смерть пере-

людия для трубы и фортепиано), в другом – парадоксальным образом *инструментальный* исполнительский диапазон не ограничен (Сонатина для флейты).

² С. Губайдулина часто употребляет слово «дыхание» по отношению к своим сочинениям: «дыхание мехов баяна» («Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра, «Et exspecto» - соната для баяна), «сюита дыханий» («Perception» для сопрано, баритона и семи струнных инструментов на стихи Ф. Танцера), «дыхание Святого Духа» (о флажолетах струнных инструментов в «Семи словах»), «в них можно дышать» (о числовых пропорциях Фибоначчи в звукоритмической системе), «дыхание цвета» («Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов) (цит. по: [8, с. 266]).

³ В литературоведении исследователи выделяют несколько категорий лирики: философская, гражданская, пейзажная, любовная, медитативная, аниконическая и другие [5].

даваемые ими друг другу, суть не что иное, как жизненные стихии. И жизнь есть не случайное и не хаотическое, а необходимое и законосообразное взаимопревращение этих стихий» [4, с. 7]⁴.

Рефлексирующий монолог лирического героя пьес получает воплощение в музыкальной материи непосредственно через звуковой процесс тонового развёртывания. Его специфика заключается в детальном и постепенном «вырастании» всей интонационной ткани из единичного музыкального тона. При этом логика образования звуко-интонаций связана с возникновением новых элементов на основе предыдущих, то есть с *деривацией*⁵. В исполнении на духовых инструментах этой логикой управляют особенности дыхания.

Наряду с иными компонентами дыхание устанавливает в интонировании звука определённый уровень экспрессии. В этой связи музыкальный тон предстаёт в таких формах, как звуко-«точка» и тон-«линия», расщеплённый тон и утолщённый тон (тон-«двузвучие», тон-«аккорд» и тон-«звукоряд»), а также звуко-«пауза». Их образуют разные способы развёртывания тона с последующими внутритекстовыми модификациями. При этом большое значение уделяется категориям пространства и времени, обладающим свойствами концентрации и разрежения, движения и торможения. Рассмотрим обозначенные процессы подробнее.

Дискретные качества тона выявляет способ его «*распыления*» в музыкальном пространстве-времени. В Сонатине для флейты оно воплощается двояко. В одном случае звуко-«*точки*» стремительно чередуются с краткими внеметрическими паузами (пример № 1). Приглушённая динамика вносит в их звучание оттенок «закрытости», вакуумности. Пуантилистическая ткань в построе-

⁴ Парадигма *дыхание* → *душа* → *мир* также неоднократно проводится в «Записных книжках» М. Цветаевой: «... что дыхание, как не ритм души?», «Что я делаю на свете? – Слушаю свою душу», «Душа, это вздох всего мира». Говоря о собственном творческом вдохновении, М. Цветаева сравнивает душу с духовым инструментом: «... слишком много вздоху в груди стало для флейты» [9].

⁵ Лингвистическое понятие деривации в музыкознании ввёл М. Арановский [1]. Механизм порождения текста путём выведения вторичных структур из первичных детерминирует свободную серийную организацию Двух баллад для двух труб и фортепиано (in H, in C), хроматическую тональность Сонатины для флейты (in D – in C), а также «новомодальную систему» (Ю. Холопов) Прелюдии для трубы и фортепиано (in F – in E) и Баллады № 2 для двух труб и фортепиано (переменность опор в т. 76 – т. 96, т. 104 – т. 111).

нии *senza metrum* имитирует судорожное дыхание и отражает состояние смятения, внутренней потерянности лирического героя.

В другом случае «калейдоскоп» сменяющих друг друга звуков-«точек» в убыстрённом темпоритме и громкой динамике возникает при отсутствии пауз (пример № 2). Разнообразие ритмических групп в переменном тактовом размере придаёт метрической акцентности нерегулярный характер. Вместе с тем, мелодию отчётливо выстраивает линейная симметрия мотивов и микромотивов. Непрерывный звуковой «поток» воплощает состояние полузабытья. Однако канун его завершения неизбежен, так как дыхание постепенно исчерпывается.

В обоих случаях изломанный мелодический рельеф в «стереофоническом» пространстве звучания сосредотачивает внимание воспринимающего на отдельных «моментах времени» (В. Бобровский). Художественным результатом становится эффект существования тона *на грани бытия и небытия*. При этом на первый план выступает «образ флейты» в его традиционном понимании как виртуозного деревянного духового инструмента.

Ещё один способ развёртывания тона в сочинениях для трубы и фортепиано представляет его динамизированное *дление*, организующее *тон-«волну»* и *тон-«нить»*. Оно обуславливает концентрацию восприятия на *бытии* тона как развёртывающейся во времени звуковой реалии.

Пролонгирование тона с динамическим *crescendo* и *diminuendo* образует звуковую волну, амплитуда и направление которой обозначены фазами подъёма и спада («заряда» и «разряда», по Э. Курту). Здесь рельефно представлены импульс, кульминация и завершение «жизни» тона-«волны» (звуки “*des¹*” и “*c¹*” в партиях солирующих труб в примере № 3)⁶. Вместе с тем, изначальное осознание слушателями конечности звука – «присутствия» (М. Хайдеггер) – оборачивается *перерождением его бытия* в динамизированном длении последующих тонов.

⁶ Названия звуков приводятся с учётом транспонирования трубы (in B) на большую секунду вниз.

Протяжённость тона на единой динамике в пьесах, напротив, осуществляет накопление энергии и длительное её сохранение на относительно неизменном уровне. Звуковая прямая линия, казалось бы, динамически нейтрально звучащего тона-«нити» фокусирует в себе максимальное напряжение, становясь истоком-импульсом для дальнейшего интонационного движения (звуки “*c²*” и “*f*” в примере № 4). Здесь при исполнении тона на духовых инструментах дыхание удерживается в статическом состоянии. Взятие и «ведение» тона на трубе является трудным приёмом с точки зрения интерпретации. Он требует от исполнителя вслушивания в один единственный звук.

Особое место в ряду способов развёртывания звука занимает *расщепление* тона на обертоны и микротоны⁷. Данный способ организует *тон* как «субстанцию». Он существует одновременно в нескольких измерениях, образуя эффект *множественности бытия* тона-тембра. Этот процесс подобен многим естественно-природным феноменам, например, тому, как световой луч «распадается» на цветовые «атомы».

Глубинное пространство звука в музыкальной материи пьес «высвечивается» посредством флажолетов, *glissando* и высотного *ostinato*. Так, в Сонатине для флейты долгий звук с флажолетами плавно перетекает в выдержанный «реальный» тон, олицетворяя *переход инобытия тона в бытие* (пример № 5). При этом возникают смысловые оппозиции тона: отзвук – звук, условное – реальное, внеземное – земное.

Динамика интонирования звука в Сонатине для флейты то низводится до стоны, то повышается до крика путём игры тона на *frullato* с последующим восходящим или нисходящим скольжением – четвертитоновым *glissando*⁸, которое завершается «обрывом» дыхания (пример № 6). Эмоциональный тон музыкального высказывания достигает крайней степени напряжения. По отношению к тематическому инварианту (пример № 1) здесь тоны транспонируются на тер-

⁷ Анализу четвертитоновой техники композиторского письма в сочинениях С. Губайдулиной 90-х годов посвящена статья В. Холоповой [7].

⁸ По мнению Гань Бихуа, в зависимости от направления, времени, амплитуды и рисунка возникают различные «микрорельефы интонации (микроразницы высоты звука)». В этой связи исследователь выявляет в музыке разные виды микрохроматики и анализирует их на примере произведений С. Губайдулиной [2].

цию вверх, тесситура звучания превышает две октавы (от e^1 до f^3), а громкость предельно возрастает (от p до fff). В силу вступает «доречевая» стихия с её звуковым «хаосом».

Звуковысотное *ostinato* создаёт в музыкальном пространстве пьес акустический «резонанс». Многократный повтор одного тона претворяет разные виды *речитации*. Например, в Прелюдии для трубы и фортепиано псалмодическая континуальная речитация воспринимается как чтение-пение на едином дыхании, или истовая молитва лирического героя (мелодия солирующей трубы в примере № 7). Тихое речитирование на звуках “*ges*” (т. 1 – т. 2) и “*e*” (т. 4 – т. 7) в совокупности с нерегулярным акцентным ритмом⁹ составляет квинтэссенцию внутренней экспрессии. Вокально-речевая артикуляция при исполнении на трубе противоположна устоявшимся в музыкальной практике представлениям о сигнальной семантике медного духового инструмента. С. Губайдулина трактует его в ином – лирическом «ключе» как «голос» героя, выражающий позицию автора. Взволнованная дискретная речитация воплощает эффект сбивчивой «речи», прерывистого дыхания в Сонатине для флейты (пример № 8), а также в Балладе № 2 для двух труб и фортепиано (партии солирующих труб в примере № 9). Разнообразие ритмических групп, разделённых метрическими и внеметрическими паузами, а также подвижное соотношение ударных (акценты, *portamento*) и безударных (*staccato*) долей в переменном размере и свободном метре передают состояние душевного беспокойства.

Комбинированный штрих в Сонатине усложняет характерный флейтовый исполнительский приём *staccato* – типичный для этого инструмента отрывистый и чёткий способ звукоизвлечения. Низкий регистр флейты акцентирует «приглушённую», матовую окраску инструментального тембра.

Усиление и ослабление частоты пульсации при звуковысотном *ostinato* в Сонатине для флейты образуют ритмические полуволны и волны различной ам-

⁹ Его образуют дуоли, триоли, квартоли, квинтоли и долгие длительности в сочетании с синкопированным задержанием долей.

плитуды, направления и протяжённости (пример № 8). Они словно передают биение «сердца» самого инструмента.

Обращает на себя внимание способ развёртывания тона в виде *утолщения*. В пьесах его реализуют типичные приёмы инструментального интонирования – микроволны в виде трелей и тремоло. Они звучат у флейты и трубы преимущественно на трудно извлекаемых высоких звуках в моменты кульминации (т. 9 – т. 14 примера № 2, пример № 6)¹⁰. Трели и тремоло вуалируют подлинную высоту тона и отображают трепет, «колебание» в дыхании. С одной стороны, *бытие* тона как бы *умножается*, а с другой, – тон уподобляется пламени свечи, «черта» которого проходит между «жизнью» и «смертью». Данная экзистенция тона передаёт живые, пронзительно-чувствительные ощущения, неосознанные вибрации человеческой психики.

Высотно-расплывчатый утолщённый звук – *«поли»-тон* – представлен в миниатюрах двумя видами. Назовём их *тон-«микрокластер»* и *тон-«сонор»*. Интонационная ткань пьес во многом «сплетена» из секундового сопряжения звуков, которое образует первый вид – тон-«микрокластер». Например, в кульминационных моментах Двух баллад для двух труб и фортепиано тон-«микрокластер» реализует приём *скрещивания* солирующих голосов¹¹, многократного пересечения траекторий их движения в единой пространственной координате и на протяжении малого отрезка времени звучания (пример № 10). В результате создаётся эффект прерывистого дыхания. Горизонтально-вертикальное совмещение секундовых «сцеплений» нарушает графически чёткую дифференциацию мелодических линий. При этом возникает своеобразная *«психологическая игра»* тонов и полутонов. Кроме того, слиянию инструментальных голосов способствует их тембровая идентичность.

Второй вид – тон-«сонор» появляется исключительно в партии фортепиано. Это объясняется тем, что клавишно-струнный молоточковый инстру-

¹⁰ Орнаментальная структура флейты - трель, широко распространённая и закрепившаяся в галантной пасторали эпох барокко и классицизма преимущественно в функции декоративного элемента, композитором качественно переосмысливается.

¹¹ Он характерен для композиторского письма С. Губайдулиной и в других opus`ax. В этой связи можно назвать «Поэму-сказку» для симфонического оркестра (1971), сонату для скрипки и виолончели «Радуйся» (1981 / 1988).

мент по своему устройству является гармоническим. Он обладает широкими акустическими возможностями в создании реверберационных отзвуков. Резонирование струн с помощью «собираения» тонов в созвучия, а также применения педали обогащает звучание фортепиано разнообразными тембровыми красками.

Тон-«сонор» репрезентируют в пьесах два структурных варианта: *тон-«аккорд»* и *тон-«звукоряд»*. Обратимся к их анализу.

В одном случае тон-«аккорд» формирует наложение на басовый органнй пункт секундово-квартовых, секундово-септимовых и других мелодических ходов в среднем и высоком регистрах фортепиано (пример № 11). В другом – его составляют отдельные звуки и диссонантные созвучия, извлекаемые на *staccato* и «разбросанные» в разных регистрах инструмента (т. 4 – т. 5 примера № 9). Тон-«аккорд» имитирует на фортепиано *колокольный перезвон*. Один («статический») передаёт состояние затаённого ожидания, а другой («динамический») вносит в общую звуковую атмосферу мрачно-зловещий колорит. Они обретают в пьесах надличностный смысл, оттеняя «поток» субъективных эмоций.

Пульсирующее сцепление звуков в «стереофоническом» музыкальном пространстве¹² олицетворяет *отсчёт времени*. Вместе с тем, единый тон-«сонор», образуемый множеством тонов и обертонов, ассоциируется с *растворением звучания во времени*.

«Переливы» в верхнем регистре фортепиано горизонтальных и вертикальных звукорядов белоклавишной диатоники образуют тон-«сонор» в Балладе № 2 для двух труб и фортепиано (пример № 12). Звонящий тембр инструмента в сочетании с приглушённой динамикой рождает иллюзию звукового «свечения». В процессе дальнейшего интонационного развёртывания фортепианный пласт разделяется на два контрастных слоя (пример № 3). Балансирование на грани диатоники по белым клавишам (нижний слой) и ангемитоники по

¹² Сходная трактовка фортепиано наблюдается в «*Quasi hocketus*» («Как бы гокет») – трио для фортепиано, альты и виолончели (1984).

чёрным клавишам (верхний слой)¹³ в низком регистре инструмента вызывает шумовой эффект.

Одним из способов формирования тона-«звукоряда» в Прелюдии для трубы и фортепиано является стремительная «россыпь» гаммообразных пассажей в обширном звуковом пространстве фортепиано (пример № 8). Последовательное соединение звукорядов различных ладов на педали создаёт богатую обертоновую «палитру». Интересно, что в прелюдии взаимонаправленное движение и пересечение мелодических линий трубы и фортепиано в музыкальном и, как следствие, художественном пространстве¹⁴ очерчивают крестообразную графику соотношения инструментальных голосов. Их развитием «из глубины ввысь» и наоборот управляют оппозиции: «низ» – «верх» (вертикаль), «далёкое» – «близкое» (горизонталь), а также антиномия пространства «замкнутого» и «разомкнутого».

Логическую цепочку способов развёртывания: звуко-«точка» и тон-«линия», расщеплённый тон и утолщённый тон можно продолжить до естественного угасания звука. *Истаивание* тона в моменты окончания музыкальных фраз и всего сочинения (звук “с” в партии второй трубы, пример № 3) обозначает *горизонт его бытия* и переход в Ничто – *тон-«беззвучие», тон-«тишину»*. Приём филировки звука (итал. – *filare un suono*), в особенности низкого, сложен для исполнения на трубе и флейте. При этом дыхание, связанное с напряжением, возвращается к точке покоя, а многозначительные паузы понимаются как смысловое многоточие.

Итак, синергетические процессы тона-тембра наделяются в пьесах семантическим подтекстом. Посредством напряжённой работы с тоном, проникновения в его акустическую природу композитор передаёт в музыке миниатюр эмоциональные переживания лирического героя. Обращённая к сфере подсознательного, или иначе – интуитивного слышания, специфика развёртывания тона

¹³ Аналогичный эффект назван Гань Бихуа принципом «слияния диатоники по арифметической средней с пентатоникой по золотому сечению». Он рассмотрен на примере партии фортепиано, образующей один из трёх слоёв «плавающего сонорного поля» (ц. 8) в «Концерте для двух оркестров, эстрадного и симфонического» (1976) [2, с. 25 - 26].

¹⁴ В дальнейшем данный художественный приём будет положен композитором в основу пьесы «In stose» для виолончели и органа (1979).

претворяет в пьесах художественную тему «*вселенских таинств Души*». Она раскрывает потаенные смыслы авторского восприятия мира человека.

Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
2. Гань Бихуа Восстановление натурального свойства гармонического звучания (Из работы «Гармония и стиль С. Губайдулиной») / Ред. Е. Загорская. — М., 1998.
3. Губайдулина С. И это – счастье...: [Беседа / Записала Ю. Макеева] // СМ. — 1988. — № 6. — С. 22 – 27.
4. Дуганов Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. — М.: Сов. писатель, 1990.
5. Лирика // Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия / Сост. Н. Тamarченко. — М.: РГГУ, 2002. — С. 354 – 373.
6. Раабен Л. С. Губайдулина // О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов. — С.-Пг., 1998. — С. 289 – 311.
7. Холопова В. «Музыка» Софии Губайдулиной: микротоны высоты и величие смысла // Муз. академия. — 2005. — № 2. — С. 34 – 40.
8. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М.: Композитор, 1996.
9. Цветаева М. Записные книжки и дневниковая проза / Ред.-сост. И. Захаров. — М.: Захаров, 2002.

Нотные примеры

Пример № 1

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto
Fl. *pp*

This musical example shows a flute part in a key with one sharp (F#). The tempo is marked 'Con moto' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic values and articulation marks.

Пример № 2

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Fl. *ff* $\text{♩} = 200$
Poco meno mosso $\text{♩} = 120$

This musical example shows a flute part in a key with one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco meno mosso' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as $\text{♩} = 200$. The second staff continues the melodic line with various rhythmic values and articulation marks. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic values and articulation marks. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$.

Пример № 3

Губайдулина С. Баллада № 2 для двух труб и фортепиано

Sostenuto [Сдержанно] $d = 42$

Trombe (B) I
II
Piano

11 $d = 76$

pp *pp* *mp*

pp 8 8 8 8

Пример № 4

Губайдулина С. Прелюдия для трубы и фортепиано

$d = 54$

Tromba (B)
Piano

Пример № 5

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

Fl.

mf *p*

The image shows a musical score for a flute part. At the top, the tempo marking "Con moto" is present. Below it is a fingering diagram for the first finger, showing the finger positions on the keys. The main score is on a single staff in treble clef. It begins with a dynamic marking of *mf* and a half note. This is followed by a slur over a quarter note and an eighth note, with a dynamic marking of *p* below the notes. A curved line connects the *mf* dynamic to the *p* dynamic, indicating a gradual change.

Пример № 6

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto
frull.

Fl.

p *mf* *p* *mf* *f* *ff* *cresc.* *fff*

The image shows a musical score for a flute part, consisting of six staves. The tempo marking "Con moto" and the articulation marking "frull." (trills) are at the top. The score is written in treble clef. It features a variety of dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *p*, *mf*, *f* (forte), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *fff* (fortississimo). There are numerous trills throughout the piece, some marked with circled numbers 3, 4, 5, 7, and 8. The score includes various articulation marks such as accents and slurs. The final staff ends with a *fff* dynamic and a crescendo hairpin.