

И. В. ШЕВЦОВА

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 787.3

ТРАКТОВКА ВИОЛОНЧЕЛИ В МУЗЫКЕ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ И НОВАЦИИ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Одним из любимейших инструментов Софии Губайдулиной была и остаётся виолончель, а виолончельная музыка составляет значительную долю творческого наследия композитора. Регулярно обращаясь к инструменту с 1972 года, Губайдулина к 2013 году создала 14 сочинений для солирующей виолончели, а также несколько камерных ансамблей с её участием.

Отвечая на вопрос, какое место виолончельное творчество Губайдулиной занимает в обширном перечне сочинений для виолончели XX века, отметим, что разнообразная музыкальная стилистика эпохи выдвинула новые требования к исполнительской технике. В современной музыке можно найти огромный спектр вариантов виолончельного звучания: от классического кантиленного «пения» до компьютерных модификаций тембра инструмента. Важно понять, каким голос виолончели предстаёт в сочинениях Губайдулиной? Как соотносятся в её музыке традиции и новаторство?

Развитие виолончельной музыки XX века в целом характеризуют два направления: первое связано с опорой на классическую виолончельную технику, наполнением её новым содержанием и эмоциями, второе характеризуется изобретением принципиально иных исполнительских техник, индивидуальной трактовкой инструмента.

Для сочинений, созданных в рамках первого направления, сохраняет актуальность эстетика качественного и красивого виолончельного звука, сложившаяся в XIX веке¹. Такие произведения предназначены для концертной эстрады, используют традиционную систему нотации, академические приёмы звукоизвлечения. Новаторство реализуется через обновление гармонического языка, стилевые аллюзии, жанровые ассоциации, скрытую и декларируемую программность. В качестве примеров можно привести Сонату для виолончели соло З. Кодая ор. 8 (1915) и Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано А. Веберна ор. 11 (1914) – два сочинения XX столетия, ставшие, по мнению Ф.-М. Уитти, своеобразным рубежом между классической виолончельной техникой XIX века и новыми требованиями, предъявляемыми инструменту XX столетием [7]. Некоторые от-

личительные черты этих сочинений мы найдём и в виолончельной музыке Губайдулиной.

В романтическом сочинении Кодая прослеживается тенденция к симфонизации виолончели: диапазон инструмента расширен до пяти октав с учётом скордатуры (без которой было бы невозможно исполнить необычные для виолончели гармонические созвучия), также используются двойные трели и тип фактуры, при котором одновременно звучат мелодия и аккомпанемент к ней. Одной из важнейших черт трактовки виолончели Губайдулиной является стремление к выходу за прежние пределы регистровых и тембровых возможностей инструмента. Для этого композитор использует скордатуру басовой струны («Sonnengesang» для виолончели, камерного хора и ударных, 1997), флажолеты в высоком регистре («Из Часослова» для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора, 1991), звукоизвлечение за подставкой («Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра, 1982), имитации звучания ударных инструментов (10 этюдов для виолончели соло, 1974; «Quaternion» для 4 виолончелей, 1996).

Сочинение Веберна, одного из кумиров Губайдулиной, представляет собой противоположный полюс в трактовке виолончели: лаконичный музыкальный язык пьес характеризуется экстремальным динамическим диапазоном (от *ppp* до *fff*), колористическими контрастами *sul tasto* и *sul ponticello*, использованием натуральных и искусственных флажолетов, широкими мелодическими скачками, сложными ритмическими комбинациями. Все эти черты можно обнаружить в цикле 10 этюдов – одном из первых сочинений Губайдулиной для виолончели.

Второе направление развития виолончельной музыки XX века связано с принципиально новыми техниками игры на инструменте, радикальными изменениями представления о качестве виолончельного звука и, наконец, модификацией самого инструмента. Рассмотрим влияние на трансформацию виолончельной техники таких явлений, как сериализм, алеаторика, сонорика, микрохроматика, электронная музыка, инструментальный театр.

При обращении к *сериализму* в виолончельной музыке остаются невостробованными кантиленные



возможности инструмента, поскольку соседние звуки часто находятся в разных октавах. Для достижения точности интонирования требуется доскональное знание грифа, не связанное с классической техникой переходов из позиции в позицию². Для Губайдулиной важна вокально-речевая природа виолончели, поэтому серийность в строгом смысле её виолончельным произведениям несвойственна. Двенадцатитоновые ряды, лежащие в основе № 9 из цикла 10 этюдов, построены таким образом, что ассоциируются с интонационным рельефом речи.

Появление *алеаторики* в музыке XX века приводит к изменению роли исполнителя, который становится не только интерпретатором, но и соавтором сочинения³. В сочинениях Губайдулиной контролируемая алеаторика используется, главным образом, в глissандирующих каденциях, где пространство звуковых превращений ограничено лишь временем звучания и примерным направлением *glissando*. Необычный для Губайдулиной тип каденции представлен в концерте «Из Часослова», где композитор выписывает отдельные элементы для импровизации виолончелиста.

Использование *сонорик*, оперирующей темброкрасочными звуковыми комплексами, позволяет предельно расширить диапазон виолончельного звучания. Становится возможным использование любых звуков и шумов, извлекаемых из виолончели: зона звукоизвлечения, ограниченная в классической традиции грифом и подставкой, вобрала в себя целый инструмент от пуговицы до головки; виолончель захватила скрипичный регистр, а также могла трактоваться как ударный инструмент⁶. Сочинения Губайдулиной поражают многообразием новых приёмов звукоизвлечения, среди которых: расширенная техника *pizzicato*, позволяющая имитировать звучание малого барабана (Этюд №10); различные варианты *col legno*; звукоизвлечение напёрстками; игра на подгрифике («Quaternion»); разнообразная флажолетная техника, в том числе «мерцающие аккорды» – тремолирующие созвучия, извлекаемые при помощи быстрой смены разных типов прикосновения пальцев к струне («Семь слов») и др. Сонорные эффекты возникают также в многообразных вариантах глissандирования – неотъемлемого элемента музыкального языка Губайдулиной.

Микрохроматика, получившая большое развитие в виолончельной музыке XX века благодаря особым акустическим качествам виолончели, предполагает точность интонирования и развитие внепозиционных техник игры на инструменте⁷. Микрохроматика – одна из наиболее распространённых систем звуковысотной организации у Губайдулиной. В ряде произведений она обладает семантическим значением земного, человеческого начала в противоположность диатонике, символизирующей небесную, божественную сущность.

Электронная музыка предлагает бесконечное количество вариантов модификаций виолончельного тембра и несёт в себе возможности полной трансформации природы инструмента. Губайдулина не использует в своих сочинениях компьютерные технологии, поскольку отдаёт приоритет природному происхождению звука.

Существенное расширение функций исполнителя предполагает и *инструментальный театр*. Сочинения, созданные в данных параметрах, характеризуются перемещением выразительности из чисто музыкальной области – в театральную: сферу жеста, движения, внешнего антуража. Виолончель зачастую сама становится атрибутом сценического действия или метафорой какого-либо образа⁴. Особо нужно отметить сочинения для виолончели с использованием голоса исполнителя-виолончелиста. В этом случае в чисто инструментальную сферу внедряются литературные тексты, молитвы, шёпот, крики, подпевания, распевания нот⁵. Яркий образец воплощения инструментального театра в творчестве Губайдулиной – наполненный символическим смыслом эпизод из «Sonnengesang», когда солист-виолончелист играет на большом барабане, а затем, обращаясь к хору, несколько раз извлекает *glissando* на флексатоне контрабасовым смычком [1, с. 257].

В виолончельной музыке XX века появляется большое количество не поддающихся классификации стилей исполнения, индивидуальных трактовок виолончели. Многие исполнители модифицируют инструмент и смычок, экспериментируя с его пропорциями, формами, материалами (существуют, например, алюминиевая и пластиковая виолончели, изогнутые смычки), изобретают новые техники звукоизвлечения. Заслуживает внимания разработанная Ф.-М. Уитти двусмычковая техника звукоизвлечения: в правой руке исполнитель держит одновременно два смычка, один из которых расположен под струнами, другой – над ними. Это позволяет исполнять четырёхзвучные аккорды без арпеджиато, извлекать звучание из любой комбинации несоседних струн, а также одновременно использовать контрастные приёмы, артикуляцию и динамику. Например, виолончелист может одновременно играть *legato* одним смычком и *staccato* другим; один смычок может находиться в зоне *sul ponticello*, тогда как второй – в зоне *sul tasto* и т.д.⁸

Использование техники игры двумя смычками превращает виолончель в полноценный полифонический инструмент, а применение компьютерных технологий позволяет до неузнаваемости модифицировать тембр. Подобные изменения в трактовке означают отход от той сути мелодического, одноголосного инструмента, которая была определяющей в восприятии виолончели в XIX и в первой половине XX века. Многочисленные новации в звукоизвлечении и технике инструмента приводят к нивелирова-

нию его кантиленной природы и тех тембровых качеств, которые ассоциируются с голосом человека. Происходящие с виолончелью процессы могут быть обозначены термином *дегуманизация*.

Несмотря на то, что в творчестве Губайдулиной присутствуют почти все новые веяния XX века, в её трактовке инструмента определяющим является *гуманистическое начало*, что указывает на связь с классической трактовкой виолончели XIX века. Обращает на себя внимание и то, что все новации не являются для композитора ни самоцелью, ни способом эпатажа публики.

Источником новых открытий для Губайдулиной стала первичная естественность звука, его акустическая природа. Для композитора отдельно взятый звук содержит зерно будущего произведения. «Сам звук является парадигмой, которую нельзя отменить», – говорит Губайдулина [3, с. 2]. Объективные акустические свойства звука и его слышание композитором определяют гармонический строй сочинения, особенности конкретной звуковысотной системы. Если начальные обертоны обуславливают использование диатоники и мажорных трезвучий, то последующие участки обертонового ряда несут в себе идею хроматики и микрохроматики.

С точки зрения акустических свойств звука виолончель привлекает композитора своим богатым обертонами низким регистром. До середины XX века низкий регистр оставался мало затронутой сферой⁹. Развитие техники виолончели было связано, в основном, с верхним регистром. Этому есть акустическое обоснование: высокий регистр, по сравнению с низким, обладает большей полётностью, поэтому является более выигрышным для солиста в сочинениях для виолончели с оркестром или с фортепиано. Для Губайдулиной низкий регистр виолончели открывает, с одной стороны, большие темброво-акустические эффекты, а с другой – даёт возможность погрузиться в излюбленную композитором сферу Тьмы. В партитурах сочинений для виолончели с оркестром богато представлены все инструменты с низким регистром: тубы, бас-кларнеты, фаготы и контрафаготы; партии контрабасов и оркестровых виолончелей часто выписаны *divisi*. Не довольствуясь ограничивающим снизу диапазон солирующей виолончели звуком *C*, Губайдулина в «*Sonnengesang*» поэтапно перестраивает басовую струну до *Gis*¹⁰. Извлечение натуральных флажолетов на басовой струне даёт возможность построить прекрасно слышимый обертоновый ряд (вплоть до 11-го обертона).

Помимо объективных акустических характеристик, для Губайдулиной важна субъективная составляющая звука, персонифицированный голос инструмента – тембр. Виолончель в сочинениях Губайдулиной практически всегда олицетворяет глав-

ного героя, личность¹¹. Для композитора настолько важно человеческое начало, воплощаемое виолончелью, что в трактовке инструмента она всегда опирается на вокально-речевые интонации. Подобная трактовка виолончели неразрывно связана с классическими традициями, идущими от романтической музыки XIX века.

Образ главного героя существенно изменяется в ходе эволюции творчества композитора. Можно предположить, что это отражает изменение её собственного мировоззрения. В таких сочинениях, как «*Detto-II*», «*Семь слов*» и «*Радуйся!*» духовная позиция главного героя находится на незыблемой высоте. В «*Detto-II*» солиста можно сравнить с «пастором», носителем духовной идеи (главная тема). В процессе взаимодействия с «толпой» его функция размывается (разрушение тематизма), однако в репризе солисту удаётся вновь утвердить свою тему. В сочинении «*Семь слов*» виолончель воплощает образ Бога-Сына. В эскизах композитора к части III сонаты «*Радуйся!*» также есть пометка, указывающая на то, что виолончель – это Христос.

В концерте «*Из Часослова*» солирующий инструмент ассоциируется с монахом, то есть с обычным земным человеком, которому присущи все страсти и сомнения. Светлый финал сочинения символизирует возможность спасения и преодоления всего земного, греховного, тленного. Главный герой произведения «*И: Празднество в разгаре*» – тоже обычный человек, оказавшийся перед лицом Апокалипсиса. Однако ему не хватает духовных сил, чтобы противостоять злу. Трагический финал сочинения показывает, что спасение невозможно.

На протяжении всего творческого пути Губайдулина размышляет над судьбами человечества. Виолончель для неё – аллегория человеческой души. Задавая вопросы, композитор не даёт на них однозначных ответов, её музыка концентрирует в себе всё напряжение бытия.

Губайдулина постоянно подчёркивает роль исполнителей как соавторов, сотворцов в процессе создания и последующего бытования её сочинений: «Абсолютно необходимо, чтобы исполнители были активны в этом процессе, чтобы они не просто читали партитуру, но привносили бы свой активный вклад. В этом случае может быть рождено настоящее произведение» [6].

Композитор приветствует различные интерпретации одного и того же сочинения, но при всём разнообразии возможных трактовок её всегда привлекает одно особое качество исполнения – одухотворённость. Говоря о двух исполнениях цикла 10 этюдов – В. Тонхе и И. Монигетти, – Губайдулина отмечает, что при всей несхожести трактовок «оба виолончелиста с присущей им творческой фантазией буквально одухотворили вещь так, как это не в



состоянии сделать ни один композитор. Подобное одухотворение достижимо разве что при слиянии инструменталиста и композитора в одном лице» (цит. по: [5, с. 59–60]).

Личность исполнителя настолько важна для Губайдулиной, что приступая к работе над сочинением, она изучает его манеру игры, как бы впитывает в себя его исполнительский характер, создавая затем в своей музыке своеобразный психологический портрет

музыканта. Часто восприятие личности исполнителя накладывает отпечаток на общий замысел произведения¹².

Виолончельное творчество Софии Губайдулиной синтезирует в себе классические традиции виолончельной музыки и многочисленные новации XX века. При этом важнейшей характеристикой трактовки инструмента становится гуманистическое начало, воплощение образа личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С теми или иными оговорками: например, Шостакович подчёркивал важность исключительной силы звука в нюансе *fff* и говорил, что качество звука в данном случае не имеет значения.

² Часто для исполнителя представляет существенную сложность даже само прочтение музыкального текста. Примером могут служить виолончельные сочинения Э. Денисова: Соната для виолончели и фортепиано, Три пьесы, Концерт.

³ В случае контролируемой алеаторики композитор ограничивает фантазию исполнителя определёнными параметрами (указание продолжительности подобного эпизода, направления движения мелодии или приёма исполнения). Такой тип алеаторики лежит в основе Каприччио для Зигфрида Пальма К. Пендерецкого (1968), а также «Pression» для виолончели соло Х. Лахенмана (1969–1970). Полностью свободная алеаторика предполагает реализацию замыслов, построенных на чистой случайности. Например, Э. Браун в своём сочинении «Folio» создаёт серию не связанных друг с другом листов с абстрактными изображениями, адресуя произведение инструменталисту, танцору или актёру.

⁴ Приведём примеры подобных сочинений. В. Глобоккер в своём произведении «Janus» вовлекает виолончелиста, символически одетого в наполовину мужской, наполовину – женский костюм, в психодраму внутреннего мужского и женского начала. Хореограф У. Киркпатрик в «Posturo» сопоставляет форму виолончели и женскую фигуру. «Матч» для 2-х виолончелей и ударника (1964) М. Кагеля является своеобразной аналогией игры в теннис с ударником в качестве судьи.

⁵ Голос виолончелиста звучит в таких сочинениях, как «Песня Енота» Г. Плейна, «La Voce» Л. Андриессена, «Siegfried» М. Кагеля, «Гольф король» Я. Судзиловского.

⁶ По словам Т. Гайдамович, звук «в конце XX века может быть назван “красивым” и в том случае, когда, утратив свои привычные темброво-колористические приметы, возможные динамические градации громкости и тишины, в своём желании служить правде новых образов достигает неизвестных до той поры экстремальности музыкальной атмосферы, экзотичности психологического состояния “героя” композиторского замысла» [2, с. 70–71].

⁷ Одним из первых композиторов, обратившихся к микрохроматике в виолончельной музыке, стал мексиканец Ю. Каррильо (6 сонат для виолончели соло, концерт, 1950-е гг.). Другие композиторы, работавшие с микрохроматикой: А. Хаба (Соло-Сюита, 1955), Г. Позе («19th/8/4», 1977), Г. Радулеску, Я. Ксенакис, Дж. Шелси.

⁸ Существуют большое количество сочинений, рассчитанных на применение двусмысловой техники: Л. Ноно – «Diario Polacco II», Дж. Шелси – «Sauh», «Il Funerale di Carlo Magno», Д. Куртаг – «Message to Frances-Marie», «Homage to John Cage» и др.

⁹ Одним из немногих исключений является Соната для виолончели соло З. Кодаи (1915), который применил скордатуру басовой струны С, настроив её на полтона ниже.

¹⁰ Подобный приём перестройки басовой струны виолончели использовал Я. Ксенакис в «Nomos alpha» для виолончели соло (1964).

¹¹ Персонификация инструмента отсутствует только в 10 этюдах для виолончели соло и «Quaternion».

¹² Среди исполнителей-виолончелистов, инициировавших появление тех или иных сочинений композитора, – Д. Герингас, Н. Гутман, И. Монигетти, М. Ростропович, В. Тонха, Н. Шаховская.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великовская И. София Губайдулина и Франциск Ассизский: «Sonnengesang» // Христианские образы в искусстве: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2011. Сб. 181 (3). С. 249–258.

2. Гайдамович Т. История виолончельного искусства: программа-конспект. М.: Музыка, 2006. 80 с.

3. Губайдулина С. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории / материал подготовила А. Бондаренко // Трибуна молодого журналиста. 2011. № 1. С. 2.

4. Петров В. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование. 2011. № 5. С. 36–47.

5. Холопова В. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. 3-е изд. М.: Композитор, 2011. 408 с.

6. Duffie B. Composer Sofia Gubaidulina. A conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/gubaidulina.html>.

7. Uitti F.-M. The frontiers of technique // The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006. P. 211–223.

REFERENCES

1. Velikovskaya I. Sofiya Gubaidulina i Frantsisk Assizskiy: "Sonnengesang" [Sofia Gubaidulina and St. Francis of Assisi: "Sonnengesang"]. *Khristianskie obrazy v iskusstve: sbornik trudov* 181 (3). *Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh* [Christian Images in Art. Proceedings 181 (3). The Gnessins' Russian Academy of Music]. Moscow, 2011, pp. 249–258.
2. Gaidamovich T. *Istoriya violonchel'nogo iskusstva: programma-konspekt* [The History of the Art of the Cello: a Program-Compendium]. Moscow: Muzyka Press, 2006. 80 p.
3. Gubaidulina S. Puteshestvie v voobrazhaemom prostranstve [A Voyage within an Imaginary Space]. *Vstrecha so studentami i prepodavatelyami Moskovskoy konservatorii. Material podgotovila A. Bondarenko* [A Meeting with the Students and Faculty Members of the Moscow Conservatory. Material Prepared by A. Bondarenko]. *Tribuna molodogo zhurnalista* [Platform for the Young Journalist], 2011, no. 1, p. 2.
4. Petrov V. Instrumental'nyy teatr Mauritsio Kagelia [The Instrumental Theatre of Mauricio Kagel]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], 2011, no. 5, pp. 36–47.
5. Kholopova V. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Monografiya. Interv'y u Entso Restan'o – Sofiya Gubaydulina [Monograph. Interviews of Enzo Restagno with Sofia Gubaidulina]. 3rd edition. Moscow: Kompozitor Press, 2011. 408 p.
6. Duffie B. *Composer Sofia Gubaidulina*. A conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/gubaidulina.html>.
7. Uitti F.-M. *The frontiers of technique*. The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006, pp. 211–223.

Трактовка виолончели в музыке Софии Губайдулиной в контексте основных новаций виолончельной техники второй половины XX века

Современная виолончельная техника сформировалась под влиянием таких явлений XX века, как сериализм, сонорика, микрохроматика, алеаторика, электронная музыка, инструментальный театр. С большими возможностями электронных модификаций тембра, а также появлением двусмысловой техники исполнения связана тенденция современной музыки к дегуманизации инструмента, то есть уходу от его одноголосной кантиленной природы звукоизвлечения, от ассоциаций его тембра с человеческим голосом.

Губайдулина активно использует в своей виолончельной музыке большую часть новаций XX столетия, но при этом важнейшей чертой инструмента для неё остаётся способность виолончели к воплощению образа личности, что

указывает на связь с классической трактовкой инструмента XIX века. В результате неотъемлемой чертой творчества Губайдулиной является установка на природную первичность звука, использование его акустических закономерностей. Эволюция образа главного героя, воплощенного в партии виолончели, отражает изменения в мировоззрении композитора: если в ранних сочинениях главный герой предстаёт как носитель незыблемых духовных ценностей (пастор, проповедник), то в произведениях более позднего периода это обычный человек с присущими ему сомнениями и страданиями.

Ключевые слова: София Губайдулина, виолончельная музыка, виолончельная техника, техника композиции

Interpretation of the Cello in the Music of Sofia Gubaidulina and Innovations of 20th Century Cello Technique

Contemporary cello technique has developed under the influence of such 20th century musical phenomena as serialism, sonoric music, microtonality, instrumental theater, aleatory music and electronic music. The immense possibilities of electronic modifications of the timbre and the emergence of the two-bow technique of performance are connected with the tendency of contemporary music towards the dehumanization of the instrument, i.e. its departure from its monophonic cantilena nature of sound production and the associations of its timbre with that of the human voice.

Gubaidulina actively employs in her cello music most of the 20th century musical innovations, but at the same time the most important trait of the instrument for her remains the ability of

the cello to manifest the image of personality, which indicates at the connection with the classical interpretation of the role of the instrument from the 19th century. As the result, an inalienable feature of Gubaidulina's music is expressed in her directedness at the natural primacy of sound and the use of the laws of its acoustic nature. The evolution of the image of the main protagonist, expressed in the cello part, reflects the changes in the composer's worldviews: if in the composer's early works the main character is presented as a bearer of immutable spiritual values (a pastor or preacher), in her later works it becomes an ordinary person with the doubts and fears intrinsic to him.

Keywords: Sofia Gubaidulina, cello music, cello technique, composition technique

Шевцова Ирина Валериевна

аспирантка кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов
E-mail: cellogirl@yandex.ru
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Российская Федерация, 125009 Москва

Irina V. Shevtsova

Post-graduate student at the Department
of Interdisciplinary Specializations for Musicologists
E-mail: cellogirl@yandex.ru
The Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Russian Federation, 125009 Moscow

