

МАЙКА БЕРРИ

Техасский Технологический университет

УДК 781.712.8

СЕРИЙНАЯ МУЗЫКА СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ*

Имя Софии Губайдулиной, — считает автор статьи, — обычно не ассоциируется с серийной музыкой. Экспериментируя с ней лишь в начале своей карьеры, композитор не вернулась к ней позже. В данной статье исследуются три серийных композиции Губайдулиной. Первая часть освещает её творчество в контексте советского авангарда 1960-х годов. Вторая часть посвящена использованию серийных техник в таких произведениях, как Фортепианная соната, «Пять этюдов» для арфы, ударных и контрабаса, кантата «Ночь в Мемфисе» и «Токката-тронката» для фортепиано. В заключительной части статьи рассматривается эволюция отношения композитора к звуковысотному материалу после экспериментов с сериализмом.

Хронику того, как сериализм пришёл в Советский Союз в середине 1950-х годов, представляет Питер Шмельц. В качестве одной из техник авангарда, нахлынувших в Советский Союз, сериализм был быстро усвоен многими молодыми композиторами — Андреем Волконским, Эдисоном Денисовым и Альфредом Шнитке. Волконский, которого чаще всего называют первым советским сериальным композитором, признался, что неверно интерпретировал двенадцатитоновую технику. Его ошибочное понимание привело к специфически советскому подходу к сериализму, развиваемому и другими композиторами, включая Губайдулину. Шмельц провёл интервью с Волконским по поводу его подхода к сериализму в первой серийной композиции «Musica Stricta» (1956):

«Я пришел к выводу, что не вполне понял тогда двенадцатитоновую технику. То есть, я понимал её в принципе, но в композиции «Musica Stricta» я сделал всё неправильно. И хорошо, что так получилось. Там были октавы и трезвучия, которые Шёнберг запрещал. Но я просто не знал об этом. Я думал, что написал двенадцатитоновое произведение. И действительно, эта техника проявляется в разных местах. Я назвал его «Musica Stricta» из-за строгой техники, хотя использовал её в полном соответствии с моей собственной манерой сочинения» [4, с. 171].

То, что Волконский неверно понял и, в каком-то смысле, распространил неправильное понимание двенадцатитоновой техники посредством своих произведений, говорит о том, что ранние подходы к сериа-

лизму в Советском Союзе были действительно уникальными.

В отличие от канонического шёнберговского сериализма, в котором единственный ряд и его трансформации определяли структуру всего произведения, советский сериализм вначале предполагал возможность использования множества рядов в одном произведении. Эта особенность была названа русским теоретиком Ю. Холоповым «техникой рядов». Он также использовал термин «техника серий» для музыки с упорядоченными рядами с меньшим, чем 12, количеством нот. Холопов также предложил термин «двенадцатитоновость» для атональной музыки, которая не была в строгом смысле серийной (цит. по: [5, с. 324–326]). Часто ряды использовались для контраста с более стабильным, типично тональным материалом. Это относится к большинству серийных произведений Шостаковича [5]. Здесь ряд играет, скорее, роль символа атональности, затем «разрешаясь» в тональные структуры. И наконец, существовал собственно шёнберговский сериализм, который Холопов называл додекафонией.

Губайдулина начала экспериментировать с сериализмом последней в своём поколении — её первое серийное произведение появилось почти на десять лет позже начальных попыток Волконского — и завершила только несколько произведений в этой технике. Для Губайдулиной сериализм не был эстетическим принципом, а скорее, техникой, которой следовало овладеть так же, как скажем, контрапунктом строгого стиля или техникой сочинения фуги.

Сериализм был частью того прошлого, в котором, по мнению Губайдулиной и многих её современников, им в своё время отказали. Губайдулина называла себя «фильтром», то есть тем, что пропускает сквозь себя всевозможные техники и оставляет только те, что представляют значение. Она настаивала: создавать новые техники — это не наша работа и что мы, скорее, должны находить новые способы использования старых техник¹. Как только она осваивала определённую технику, она отказывалась от неё, оставляя только те аспекты, которые находила важными для своего творчества. Её самые ранние попытки использования серийной техники появляются в Фортепианной сонате (1965) и «Пяти этюдах» для арфы, ударных и контрабаса. Кантата «Ночь в Мемфисе» представляет наиболее углублённое исследование этой техники. Следы

* Перевод с англ. д-ра Ильдара Ханнанова.

серийной техники обнаруживаются в некоторых произведениях начала 1970-х годов.

Обратимся к анализу произведений — Фортепианной сонаты, последнего из «Пяти этюдов» и отрывков из кантаты «Ночь в Мемфисе». Остановимся вкратце и на одном произведении 1970-х годов, которое как таковое не является серийным, но имеет в своей структуре признаки этой техники.

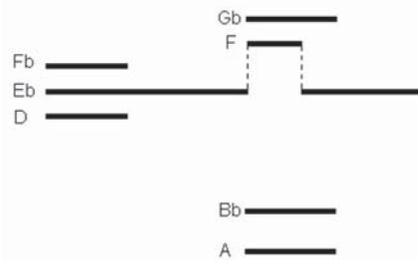
Фортепианная соната содержит первые попытки Губайдулиной овладеть этой техникой. Она также является последним произведением, в котором используются довольно традиционные формы². Некоторые разделы заполнены вполне диатоничным или свободно атональным звуковысотным материалом. Другие демонстрируют очень свободное использование двенадцатитоновой техники. В целях следования логике развития темы статьи, начнём не с первой, а со второй части, которая наиболее показательна в смысле использования серийной техники. Далее будет рассмотрена третья часть, после чего коснёмся первой части, которая наименее показательна в отношении использования серийной техники.

Вторая часть представляет как бы введение в серийный подход Губайдулиной. Музыкальный материал построен на жестах [gesture]³, достигая, однако, порой характера речитатива. Её форма может быть представлена как АВ cadenza А'. Часть открывается *cis moll'* ным трезвучием в басу, которое пролонгируется из первой части. Второй аккорд, с ферматой, включает первые пять звуков ряда⁴. Оставшиеся семь звуков появляются в такте 3 и выдержаны в такте 4. Такт 5 содержит проведение ракоходной инверсии в транспозиции на секунду (RI_2), которое продолжается в такте 6.

В такте 7 появляется другой 11-звучный жест в партии левой руки и выдержанный звук *es* — в правой. Звуковысотный материал в этом такте образован из инверсии в транспозиции ряда на малую терцию (I_3). *Es* является главным звуковысотным классом [pitch class]⁵ в данном виде ряда и он единственный не включен в 11-нотный жест в левой руке. Губайдулина повторяет *es* в правой руке в двух следующих фразах. Обе эти фразы, или жесты, уже содержат звук *es*, и ни в одной из них он не является первым.

Становится ясным, что Губайдулина не находит проблематичным повторение или выделение отдельного звуковысотного класса, в противовес тому, что считается фундаментальным законом серийной техники. Её безразличие к этому факту может быть результатом «неверной интерпретации» сериализма Волконским, или же может быть, Губайдулина приспосабливает основы сериализма к своим требованиям (в примере № 1 показано графическое представление симметричной звуковысотной организации в такте 10).

Пример № 1 Фортепианная соната, III ч., т. 10
Es как звуковысотный центр



После повторения в первых четырёх тактах, *es* продолжает играть важную роль. К нему добавляются как украшение вспомогательные тоны из вида I_3 . Эта симметрия помогает утвердить *es* как звуковой центр данного фрагмента. *Es* создаёт ось обращения, вокруг которой балансируют ноты *d* и *fes*. Тон *f* выступает как вспомогательный по отношению к *es*. Аккорд четвертными звуками на второй доле не является точно инверсионально симметричным [inversionally balanced]⁶ (симметричным в обращении), но, несомненно, демонстрирует аспекты такой симметрии.

Сериализм уступает место другим техникам временно в цифре 4 (т. 20), в разделе, который И. Койбейсич [I. Cojbasic] [1] обозначает как начало середины. *Es* продолжает распространять свое влияние, которое затем заметно ослабевает на протяжении следующих десяти тактов. Выписанная Каденция в такте 30 содержит хроматический сегмент, состоящий из звуков *f*, *ges* и *g*, внизу басовой строчки, одновременно со звуками, исполняющимися щипком на рояле. Выразительное повторение этих трёх нот выделяет их, что противоречит духу серийной организации. Исключительно хроматический тип движения делает их маркерами атональности.

Раздел А' возвращается с выделением *es*, но фигурация в партии левой руки здесь отсутствует. Вся часть заканчивается проведением ракохода в транспозиции на малую секунду (R_1), что выявляет организацию структуры этой части как звуковысотного палиндрома. (Очень похожим способом Губайдулина завершает и последний этюд из Пяти этюдов, о чём пойдёт речь позже).

В *Третьей части* используется тот же ряд, что и в первой. Губайдулина постепенно вводит звуки основного вида в транспозиции на малую секунду (P_1) посредством ритмического остинато. В начале части остинато содержит только три звука: *cis* контроктавы, *d* контроктавы, и *c* малой октавы. В такте 6 (ц. 1) вводятся пять новых звуков: аккорд, содержащий *fis*, *g* и *a*, и нисходящая хроматическая фигура, движущаяся от *e* малой октавы до *es* большой. Последние четыре звуковые высоты серии вводятся в такте 9.

Постепенное введение двенадцати звуков на протяжении двенадцати тактов свидетельствует о том, что для Губайдулиной двенадцатитоновый метод не ассоциировался с необходимостью избегать выделения отдельных звуков. Это квази-остинато в начале третьей части ясно очерчивает диаду *cis* — *c* как центральную. Таким же образом и *es* во второй части создаёт, несмотря на изменяющиеся виды ряда в аккомпанементе, прецедент централизации — того, что двенадцатитоновая музыка, написанная по канонам, обычно избегает.

Первая часть проявляет очень мало свойств серийной структуры. Эта часть написана в свободной сонатной форме. Она построена на свободно-атональных мотивах, которые подвергаются таким же трансформациям, как и двенадцатитоновые ряды. Однако эта часть характеризуется также приёмами централизации: частыми остинато и диатоническими оборотами звуковых высот.

Пятый этюд из «Пяти этюдов» демонстрирует наиболее строгое употребление серийной техники в музыке Губайдулиной (пример № 2 показывает развёртывание ряда на протяжении пяти начальных тактов). Здесь только один ряд контролирует всю часть, и основной музыкальный материал произведён из этого ряда.

Контрабас открывает часть первым проведением ряда — P_5 . Партия контрабаса представляет циркуляцию различных видов этого ряда четвертными нотами в линии «блуждающего баса». Каждое новое проведение ряда в басу начинается на полтона ниже (или на одиннадцать полутонов выше), чем последний звук предыдущего ряда (эти начальные звуки выделены в примере № 2). В отличие от использования ряда в Фортепианной сонате, для создания остинато или других звучностей, на которые нужно обратить внимание, здесь, в «Пяти этюдах» ряд использован для того, чтобы дезориентировать слушателя. Постоянное движение четвертями — несмотря на часто сменяющийся метр и изысканные ритмы в партии арфы — в соединении с кажущимся произвольным выбором видов ряда даёт слушателю слишком мало ориентиров для слуха.

Когда арфа вступает в такте 5, музыкальный материал производится из R_{10} . Это вступление звучит одновременно с вступлением контрабаса, который начинает свой второй по счёту ряд в виде RI_{10} . Два взаимобусловленных вида ряда имеют два общих звука — *g* и *cis*, что создает эффект единства двух партий (наложение выделено в примере № 2).

Пример № 2

Наложение рядов в Этюде № 5

												Арфа: R_{10}			
												C#	G	D	
Контрабас	F	Gb	Bb	C	B	Db	G	Eb	E	A	D	Ab	G	C#	F#
	P_5												RI_{10}		

Второй ряд в партии арфы — P_{11} — начинается в такте 9. Достаточно интересно здесь представлено соединение между двумя рядами. Как и в соединениях в партии контрабаса, описанных выше, в данном случае два вида ряда соединены полутонном. Губайдулина исключила одну ноту из ряда R_{10} в соединении двух рядов: R_{10} должен закончиться звуковыми высотами 5, 3, 11, 10; ряд P_{11} начинается с 11, 0, 4, 6. Звуковая высота 11 служит «поворотным звуком» в данном фрагменте, для чего пришлось пожертвовать звуковой высотой 10 в первом ряду.

Конец этой части представляет особый интерес. В цифре 7 маримба вступает с выдержанной нотой *as*. Контрабас начинает ряд R_6 , но исполнив только три звука из него, замолкает. Маримба продолжает играть свою линию, образованную из звуков ряда R_5 . Этот ряд на полтона ниже ряда, который начал играть контрабас, и это ракоход самого первого ряда (P_5) открывающего часть, из партии контрабаса.

Кантата Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» представляет высшее достижение её серийной техники. Она была написана в 1968-м и впервые исполнена в 1971-м. Позже она была несколько раз переработана, и новая версия прозвучала в 1988 году. В третий раз автор переделала партитуру в 1992 году, и эта, ещё более новая версия, была исполнена тогда же⁷. Текст содержит русские переводы древних египетских сказаний.

Ряд, на котором построено это произведение, довольно ординарный, однако то, что Губайдулина делает с ним, весьма необычно. Чтобы получить новые виды этого ряда, Губайдулина полагается не только на традиционные двенадцатитоновые трансформации, но также и на ротацию. Техники ротации, используемые Губайдулиной, отличны от тех, которые применил Кшенек [2] и освоил Стравинский (как описано у Штрауса [6]). Губайдулина использует более простую стратегию. Например, чтобы получить виды рядов для шестой части кантаты, она использует начальный ряд всей кантаты — P_8 , переписывает его в обращении и в транспозиции так, чтобы получить I_{10} . После этого последний звук ряда I_{10} переставляется в начало, и так получается новый ряд. Гексахорды в новом ряду принадлежат другим группам звуковых высот, нежели те, что находятся в изначальном ряде, да и состав подгрупп сильно различается между изначальным и новым рядами (пример № 3 иллюстрирует эту процедуру).

Пример № 3

Ротация как средство, генерирующее новый звуковысотный материал

P_8 :	8 9 7 2 6 0 5 t e 4 3 1	= prime form of row in mvt. I
I_{10} :	t 9 e 4 0 6 1 8 7 2 3 5	
	5 t 9 e 4 0 6 1 8 7 2 3	= prime form of row in mvt. VI

Подобная ротационная техника доведена до совершенства в шестой части Кантаты. Данная часть открывается звучанием струнной группы, разделённой на двенадцать партий, где каждый инструмент играет один звук из ряда (пример № 4 показывает ритмическую редукцию начала шестой части).

Отсчитывая вертикально вниз, от первой скрипки до третьего альты, получаем следующий ряд: 5, 10, 9, 11, 4, 0, 6, 1, 8, 7, 2, 3. Все эти звуки находятся в одной октаве: от *f* первой октавы до *fis* второй. Данный ряд разворачивается в виде мелодии на протяжении 11-ти тактов, в том же порядке, в каком он прозвучал в октаве в такте 1. Например, второй звук у первой скрипки — 10, третий звук — 9 и так далее.

Пример № 4 «Ночь в Мемфисе», VI ч.

Губайдулина написала лишь несколько собственно серийных композиций, но в её последующих произведениях продолжают использоваться некоторые элементы серийной техники. «Токката-тронката» была написана в 1971 году, вскоре после того, как Губайдулина отказалась от сериализма. Тем не менее, начало этого произведения представляет двенадцатитоновый ряд. Материал в такте 3 напоминает подобный ряд, но серийный характер выдерживается только до 10-го звука, после чего следует повторение звуков. Этот ряд не соотносится с начальным рядом. Далее в произведении можно обнаружить материал, схожий с

изначальным рядом, но он получен не в результате транспозиции или обращения начального ряда.

Изучение серийной музыки Губайдулиной представляет важный шаг в направлении понимания эволюции её подхода к звуковысотному материалу. Самые ранние произведения автора были написаны в свободной атональности и содержали некоторые намёки на тональность. Её встреча с серийностью привнесла в некотором смысле ощущение свободы. Несмотря на то, что серийность представляет систему, основанную на строгом порядке, она дала Губайдулиной и её современникам «оружие музыкального сопротивления власти», а также метод, при помощи которого она смогла вернуть себе прошлое, отнятое у неё санкциями государства против авангарда.

Вскоре после отказа от сериализма Губайдулина вместе с Виктором Суслиным и Вячеславом Артёмовым организовала ансамбль «Астрей», который импровизировал на различных народных музыкальных инструментах. Возникнув в неформальной обстановке, на квартире у Артёмова, этот ансамбль вскоре стал постоянным. Группа концертировала по России, выступая как в концертных залах, так и в джазовых клубах, и приобрела большое число экзотических инструментов [3, с. 119–123].

Во многих смыслах, эта смена парадигмы привела Губайдулину к полной противоположности серийности. Она перешла от тотального порядка к минимальному, или к полному отсутствию такового.

«Точки, линии и зигзаги» представляет, пожалуй, самый яркий пример её импровизационных устремлений. Произведение, написанное для бас-кларнета и фортепиано, почти полностью неопределённо метрически, так как в нём отсутствуют указания размера. Единственные указания размера даны ближе к концу произведения, в партии бас-кларнета (ц. 22). Губайдулина использует паузы шести различных длительностей, но эти длительности также неопределённые. Они лишь отличаются друг от друга как длинные и короткие. Партитура определяет некоторые звуковые высоты, но в большинстве случаев они изменяются, вводятся и покидаются при помощи трелей или глissандо, что делает их неопределёнными. Более того, в партитуре дано указание исполнителю на бас-кларнете сидеть за роялем и держать нажатой правую педаль с тем, чтобы возник резонанс между струнами и звуками бас-кларнета.

В более поздних произведениях, таких, как Струнное трио (1988) и Второй струнный квартет (1987–88), Губайдулина полностью подрывает основы звуковысотности, сочиняя композиции, построенные на одной звуковой высоте, тянувшейся несколько минут только лишь с изменениями в тембре и ритме, необхо-

димыми для разнообразия. Например, её Второй Струнный квартет, впервые исполненный Квartetом Сибелиуса в 1987 году, представляет образец именно такого обращения со звуковысотностью. Произведение начинается с партии второй скрипки, исполняющей долгое, выдержанное *g* первой октавы. Далее виолончель вступает с тем же звуком, играя его обычным способом и у подставки. Вслед за этим и первая скрипка вступает на том же звуке и использует такие же изменения в звукоизвлечении. Единственное разнообразие в первой части связано с изменением тембра у виолончели, первой скрипки, и позже, альты. На

протяжении полутора минут всё, что мы слышим, — это *g* первой октавы.

В данной статье показано, как и, отчасти, почему Губайдулина использовала серийную технику в своих ранних сочинениях. Наметив некоторые направления исследований в области звуковысотной организации её музыки, автор выражает надежду на то, что смог вызвать интерес к дальнейшим исследованиям музыки этого композитора, которая, несмотря на большую популярность в концертных залах, ещё не изучена так глубоко и тщательно, как она того заслуживает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Куртц [M. Kurtz] подробно объясняет позднее усвоение данной техники и причины отказа от неё [3].

² И. Койбейсич [I. Cojbasic] представила всеобъемлющий анализ этого произведения и предложила расчёт звуковысотного содержания по методу теории множеств. Она не упоминает серийную организацию, но некоторые из её анализов предлагают наличие серийных техник [1].

³ Англоязычная идиома *gesture* означает много вещей сразу: это и нечто, по масштабу соответствующее фразе или мотиву, но также и художественный приём, субъективное начало, выражающее присутствие автора, авторский жест, подход, решение, интенция. Переводчик предлагает не переводить этот термин и воспринимать его в контексте приведённого здесь остенсивного определения. (Примеч. переводчика).

⁴ Здесь используется система фиксированного нуля в обозначении звуковых высот, где звук *c* всегда представляет ноль. Виды рядов обозначены по первому звуку ряда, а не по какому-либо временному или структурному признаку. Ракоход определяется по первому звуку ряда или его обращению. Например, R_6 является ракоходом R_6 .

⁵ В данной статье применяется очень точная и хорошо разработанная терминология теории Алана Форты. В русских переводах ранее применялись различные эквиваленты американских

терминов. Так, например, Юрий Николаевич Холопов предложил переводить *set* как ряд. В таком переводе сохраняется размер слова и его звучание не нарушает слога русской научной литературы. Однако автору представляется, что в термине *set*, как в его математическом оригинале, так и в музыкально-теоретической адаптации, существенной характеристикой является отсутствие любого порядка. Главное нововведение Форты и Бэббита заключается именно в том, что они отошли от использования категории ряд (англ. *row*, нем. *Reihe*) и перешли к более абстрактной категории неупорядоченного множества (*unordered set*). Поэтому правильнее было бы переводить слово *set* как множество, как это и принято в математической терминологии на русском языке. Слово *pitch* весьма идиоматично, но его можно перевести как звуковысота, а в качестве прилагательного — звуковысотный. Термин *pitch class* означает класс звуковысот или звуковысотный класс, *pitch class set*, соответственно, множество звуковысотных классов. (Примеч. переводчика).

⁶ Это — ещё один термин американской теории музыки, точный и элегантный в своём лаконизме. Например, Тристан-аккорд (малый уменьшённый) и доминантсептаккорд являются инверсионально симметричными. (Примеч. переводчика).

⁷ Автору неизвестна глубина переработки. Данный анализ основывается на самой последней версии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cojbasic I. Content and musical language in the piano sonata of Sofia Gubaidulina [D.M.A. diss.]. — University of North Texas, 1999.

2. Krenek E. Extents and limits of serial techniques // *The musical quarterly*. — Oxford, 1960. — 46(2). — P. 210–232.

3. Kurtz M. Sofia Gubaidulina: A biography / Trans. Christoph Lohmann.; Ed. Malcolm Hamrick Brown. — Bloomington [IN], 2007.

4. Schmelz P. Andrey Volkonsky and the beginnings of unofficial music in the Soviet Union // *Journal of the*

American Musicological Society. — Ann Harbor, 2005. — 58(1). — P. 139–207.

5. Schmelz P. Shostakovich's "twelve-tone" compositions and the politics and practice of Soviet serialism // *Shostakovich and his world* / Ed. Laurel Fay. — Princeton, 2004. — P. 303–354.

6. Straus J. Stravinsky's late music. — Cambridge, 2001.

7. Strauss J. Remaking the past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition. — Cambridge [MA], 1990.

Майкл Берри

доктор философии
(Ph.D., Городской Университет Нью-Йорка),
профессор теории музыки
Технологического Университета Техаса

MICHAEL BERRY
Texas Tech University

UDC 781.712.8

SOFIA GUBAIDULINA'S SERIAL MUSIC

The name Sofia Gubaidulina is typically not associated with serial music, but she experimented with the technique early in her career and never returned to it. This article examines three of her serial works. The first part situates Gubaidulina's serial music in the context of the Soviet avant-garde of the 1960s. The second part examines her use of serial techniques in specific works: her piano sonata, five etudes for harp, percussion and double bass, the cantata *A night in Memphis*, and the *Toccata-troncata for piano*. The final part of the article examines how her treatment of pitch material evolved in the wake of her experiments with serialism.

Peter Schmelz (2005) chronicles the arrival of serialism in the Soviet Union beginning in the mid-1950s. Of the avant-garde techniques that poured into the Soviet Union, serialism was quickly adopted by many young composers, including Andrei Volkonsky, Edison Denisov, and Alfred Schnittke. Volkonsky, generally credited as the first Soviet serial composer, admits that he actually misunderstood the twelve-tone technique.¹ His misunderstanding led to a uniquely Soviet approach to serialism that was propagated among others in his circle, including Gubaidulina. Schmelz interviewed Volkonsky about his approach to serialism in his first serial work, *Musica Stricta* (1956):

I decided that I didn't understand [twelve-tone] techniques very well. I understood [them] in principle. But there [in *Musica Stricta*] I did everything incorrectly. And it's good that I did it incorrectly. Because there are octaves, for example, which Schoenberg forbade, and there are also triads, which he also forbade. But I simply didn't know that; I thought that I had written a twelve-tone composition. And it's true that [those technique] exist in places [in the piece]. But I named it *Musica Stricta* because of the strict techniques, although I used them entirely according to my own manner" (Schmelz 2005;171).

That Volkonsky misunderstood and to some extent propagated his misunderstandings through his works suggests that the earliest approaches to serialism in the Soviet Union were indeed unique.

In contrast to canonical "Schoenbergian" serialism, where a single row and its transformations govern an entire composition, Soviet serialism initially used a variety of independent rows in the same composition. This approach was called "the technique of rows" by the Russian theorist Yuri Kholopov. Kholopov described the "technique of series," which uses an ordered collection of fewer than 12

notes. Kholopov also posited the notion of "twelve-toneness" for atonal music in general that was not strictly twelve-tone or serial (Schmelz 2004; 324–326). Occasionally, rows were used to contrast more stable, typically tonal material. This is the case in much of Shostakovich's serial music (Schmelz 2004). Here, the row is more like a symbol of atonality, which then "resolved" to tonality. Finally, there was, of course, Schoenbergian serialism, called "dodecaphony."

Gubaidulina was one of the last of her generation to experiment with serialism — her first serial works came some ten years after Volkonsky's initial attempts — and she produced only a few works that used the technique. For Gubaidulina, serialism was not an aesthetic, but rather a technique to be mastered, like sixteenth-century counterpoint or fugue. It was part of the past that she and other composers of her generation felt that they were denied. Gubaidulina referred to herself several times as a "filter:" one who absorbs the techniques around her and keeps only that which is valuable to her. She argued that it was not our job to create new techniques, but rather to find new ways of using old techniques.² Once she mastered a technique, she quickly abandoned it, retaining only those aspects of it that were useful to her. Her earliest attempts at serial music appear in the sonata for piano (1965) and the five etudes for harp, percussion, and double bass (1965). The cantata *A night in Memphis* (1968) represents her most thorough exploration of the technique. Remnants of serialism can be found in some of her works of the early 1970s. In this article, I will examine her piano sonata, the fifth of the five etudes, and selections from *A night in Memphis*. I conclude by looking briefly at a work from the early 1970s that is not serial per se, but shows residue of the technique.

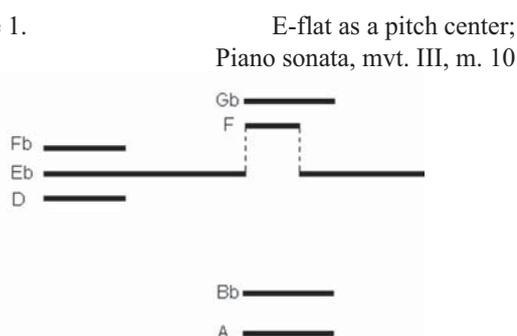
The piano sonata represents her first attempts to grapple with the technique. It is also one of her last pieces to employ fairly traditional formal structures.³ Some "compartments" of the form are filled with fairly diatonic or freely atonal pitch material; others feature fairly liberal use of the twelve-tone method. For the purposes of this article, I am going to discuss the movements out of order, beginning with the second movement (the most straightforwardly serial), proceeding to the third movement and then concluding with the first movement, which is the least serial of the three.

The second movement provides a clear introduction to Gubaidulina's serial techniques. The musical material is largely gestural, almost recitative-like. The form is best described as A B cadenza A'. The movement begins with

a C#-minor triad in the bass that is tied over from the first movement. The second chord of the movement, marked with a fermata introduces the first five notes of the row.⁴ The remaining seven notes are presented in m. 3 and sustained through m. 4. Measure 5 contains a statement of RI_2 , which is sustained into m. 6.

In m. 7, there is another 11-note gesture in the left hand and a sustained E-flat in the right hand. The material in this measure is generated by the I_3 form of the row. This E-flat is the principal pitch class of this row form and it is the only pitch class not included in the 11-note gesture. Gubaidulina repeats the E-flat in the right hand over two subsequent gestures. Both of these gestures include the E-flat, “doubling” it in the lower register, and neither of the row forms features E-flat as the primary (first) pitch class. Clearly, Gubaidulina finds the repetition or emphasis of a particular pitch class unproblematic, contrary to what many people hold as a fundamental aspect of the serial aesthetic. Her nonchalance may be a result of the “misreading” of serialism by Volkonsky, or it may simply be Gubaidulina’s appropriating the fundamentals of serialism for her own purposes.

Example 1.



After four measures of repetition, the E-flat continues to be prominent and it is elaborated by neighboring tones that result from the I_3 form of the row. Example 1 shows a graphic representation of the symmetrical pitch arrangement in m. 10. This symmetry helps establish E-flat as a pitch center for the passage. The E-flat creates an inversive axis around which D and F-flat are balanced. The F natural on beat two acts as a neighbor note, embellishing the E-flat. The quarter-note chord on the second beat is not exactly inversionally balanced, but certainly suggests inversional symmetry.

Serialism is abandoned temporarily at rehearsal cue 4 (m. 20), which Cojbasic (1999) labels as the beginning of the B section. The E-flat continues to exert its influence, which wanes substantially over the next ten measures. A written-out cadenza in m. 30 features a chromatic segment consisting of F, Gb, and G at the bottom of the bass clef in tandem with notes plucked inside the piano. The excessive repetition of these three pitches emphasizes them, against the spirit of serial organization; their extremely chromatic nature results in their being markers of atonality.

The A' section returns with its emphasis on E-flat, but the left-hand figuration is now absent. The movement ends with a statement of R_1 in quarter notes, suggesting a pitch palindrome that structures the movement. This is not unlike how she ends the fifth of the five etudes, to be discussed below.

The third movement uses the same row as the second movement. Gubaidulina gradually introduces the notes of P_1 through a sort of rhythmic ostinato. At the opening of the movement, the ostinato consists of only three pitches: C#1, D1, and C2. The opening gesture is characterized by interval class 1, manifest as a neighbor motion from C#1 to D1 and as a large leap from C#1 to C2. Measure 6 (rehearsal 1) introduces five new pitches: a chord consisting of F#, G, and A, and a descending chromatic figure that moves from E3 to E-flat3. The final four pitch classes of the row are introduced in m. 9.

The gradual introduction of the twelve pitch classes over roughly ten measures suggest that, for Gubaidulina, the twelve-tone method is not about avoiding the focus on a particular pitch. The quasi-ostinato that opens the third movement clearly asserts the C#-C dyad as central. Similarly, the prominence of the E-flat in the second movement, despite the changing row forms underneath it, creates a centricity which canonical twelve-tone music typically avoids.

The first movement exhibits very little in the way of serial structure. The movement is in a loose sonata-allegro form. There are freely atonal motives that are subjected to characteristic twelve-tone operators, but the movement also features two very centric practices: frequent ostinati and diatonic collections.

The fifth movement of the five etudes is one of the more strict treatments of serialism in Gubaidulina’s oeuvre. Example 2 shows the unfolding of the row over the course of the first five measures. Only one row governs the movement and most of the musical material in the movement is derived from this row. The double bass begins the movement with the first statement of the row, P_5 . The double bass simply cycles through various forms of the row in a quarter-note walking bass line. Each row statement in the bass part begins one half step lower (or eleven half steps higher) than the last pitch of the preceding row: these pitches appear in boldface type in Example 2. In contrast to her use of the row to create ostinati and other sonorities that we can latch onto in the piano sonata, here Gubaidulina uses the row to *disorient* the listener. The consistent quarter-note rhythm—even in the face of changing time signatures and the sophisticated rhythms in the harp part—combined with the seemingly arbitrary choice of row forms affords the listener little aural traction.

When the harp enters in m. 5, the musical material is derived from R_{10} . This entrance coincides with the double bass beginning its second row form, RI_{10} . The two related row forms yield two pitches shared between the parts — G and C#--which provide an element of unity between the parts. This overlap is highlighted in Example 2.

Example 2. Overlapping row forms in etude no. 5

												Т.5			
												R10			
												Арфа: C# G D			
Контрабас	F	Gb	Bb	C	B	Db	G	Eb	E	A	D	Ab	G	C#	F#
	P5												R10	R11	

The second row form in the harp, P₁₁, begins in m. 9. Of interest here is the junction between the two row forms. As with the junctions in the double bass parts, the two row forms are connected by a semitone. Gubaidulina actually omits a pitch from R₁₀ in her joining of the two rows: R₁₀ would normally end with the pitch classes 5, 3, 11, 10; P₁₁ begins with 11, 0, 4, 6. Pitch class 11 serves as the “pivot note” between the two row forms at the expense of pitch class 10 in this passage.

The ending of this movement is of particular interest. At rehearsal 7, a marimba enters with a sustained A-flat. The double bass begins a statement of R₆ but ceases after only three notes. The marimba continues its melody, which is composed of the pitch classes of R₅. R₅ is one semitone below the row begun by the double bass, and it is the retrograde of the very first row statement (P₅) presented by the double bass. The double bass resumes R₆ seven measures after rehearsal 7.

Gubaidulina’s cantata *A night in Memphis* represents the zenith of her serial writing. The work was written in 1968 and premiered in 1971. It underwent subsequent revisions and the new version was premiered in 1988. The piece was revised a third time in 1992 and re-premiered later that year. The text consists of Russian translations of ancient Egyptian texts. I do not know the extent of the revisions: this analysis examines the most recent version.

The row on which this piece is based is fairly unremarkable; however, Gubaidulina’s treatment of the row is unusual. To create new row forms in this piece, Gubaidulina relies not only on the traditional twelve-tone operators, but she also uses rotation. The rotational techniques found in these works are not identical to the ones posited by Krenek (Krenek 1960) and adopted by Stravinsky (see, for example, Straus 2001); rather, Gubaidulina uses a simpler strategy. For example, to generate the row that governs the sixth movement, Gubaidulina takes the initial row of the entire work, P₈, and inverts it and transposes that to yield I₁₀. The last pitch class of I₁₀, 5, is then brought around to the beginning of the series, producing a new row. The hexachords of the new row belong to different set classes than the corresponding hexachords in the original row, and the subset content in general varies considerably between the original row and the new row. Example 3 illustrates this procedure.

Example 3. Rotation as a means of generating new pitch-class material

P8:	8 9 7 2 6 0 5 t e 4 3 1	= prime form of row in mvt. I
I10:	t 9 e 4 0 6 1 8 7 2 3 5	
	5 t 9 e 4 0 6 1 8 7 2 3	= prime form of row in mvt. VI

This rotational technique is taken to the extreme in the opening of the sixth movement. The sixth movement opens with the strings divided into twelve parts, and each instrument has one pitch of the row. Example 4 contains a durational reduction of the opening of this movement. Reading vertically from first violin number 1 down to third viola, the row is 5 10 9 11 4 0 6 1 8 7 2 3. All of the pitches sound in the same octave, from F4 to F#5. The row unfolds melodically over the course of the next eleven measures in the same order as it is stated registrally in m. 1. The second note in violin I-1 is 10; the third note is 9; etc.

Example 4. A night in Memphis, movement 6

Gubaidulina only wrote a few strictly serial works, but her subsequent music still features some elements of serial procedures. The *Toccata-troncata* was composed in 1971, not long after Gubaidulina moved away from serialism. The opening of the piece features a twelve-tone row. The material in m. 3 resembles a twelve-tone row, but only ten notes are stated before repetition sets in. This row is not related to the initial row. Subsequent musical material resembles the row that opened the piece, but is not a strict transposition or inversion of it.

A study of Gubaidulina’s serial music is an important step to understanding her evolving treatment of pitch materials. Her earliest works were freely atonal and contained some vestiges of tonality. Her encounter with serialism was liberating in a way. Despite being a system of rigorous order, it provided her (and her contemporaries) with a form of musical rebellion against the state, as well

as a method by which she could reclaim the musical past denied her by the sanctions imposed on the avant-garde.

Not long after abandoning serialism, Gubaidulina formed the Astraea ensemble with her compatriots Victor Suslin and Viatcheslav Artyomov. The ensemble improvised collectively on a variety of folk instruments. The group began rather informally in Artyomov's apartment but eventually evolved into a regular engagement for its members. The group performed throughout Russia—in both concert halls and jazz clubs—and acquired numerous new and exotic instruments (Kurtz; 119–123).

In many ways, this shift took Gubaidulina to the aesthetic pole that was entirely opposite of serialism: she moved from total order to little or no order at all. *Dots, lines, and zig-zags*, composed in 1976, is perhaps the clearest example of her improvisational explorations. The piece, which is scored for bass clarinet and piano, is almost entirely unmeasured in the sense that there is no time signature given. The only time signatures in the piece appear in the bass clarinet part near the end of the piece beginning at rehearsal number 22. Gubaidulina includes rests of six different durations, but the durations are not specified; rather, they range from shortest to longest. The score specifies some pitches to be played, but in many cases the pitches are bent or trilled or slid into or out of, rendering them indeterminate. Furthermore, during the opening of the piece, the bass clarinetist is instructed to sit

at the piano and depress the sustain pedal, resulting in sympathetic vibration of the piano strings with the notes coming from the bass clarinet.

In later works, like the string trio (1988) and the second string quartet (1987–88), Gubaidulina subverts pitch altogether, producing works that project a single pitch for several minutes at a time with only changes in timbre and rhythm for variety. Her second string quartet, premiered in 1987 by the Sibelius String quartet, offers an example of this. The movement opens with the second violin playing a long, sustained G4. The cello interjects with more G4s, played alternately *ordinario* and *sul ponticello*. The first violin enters, also playing short G4s *ordinario* and *sul ponticello*. The only variety in the opening of the work comes from the changing timbre of the first violin, cello, and later viola, and the occasional chromatic neighbor figure that surrounds G4. For nearly a minute and a half, the only pitch we hear is G4.

In this article I have shown how and to some extent, why Gubaidulina employed serial techniques in her early music. I have sketched some directions for future research into the pitch organization of her music. I hope to have stimulated interest into future study of this composer's music which, despite its popularity in the concert hall, has not been studied as thoroughly and as carefully as it deserves to be.

NOTES

¹ Joseph Straus (1990) suggests that much music in the 20th century can be understood as a creative “misreading” of a preexisting work of art. In the case of many of the composers Straus discusses, the misreading seems to be a deliberate attempt by the composer to grapple with his or her artistic heritage. In the case of the Soviet serialists, the methodology they developed resulted from an unintentional misunderstanding of serial techniques, despite their conscious effort to reclaim their romanticized past, as Schmelz (2005, 141) suggests.

² Kurtz 2007 explains her late adoption of the technique and her reasons for abandoning it in detail.

³ Cojbasic 1999 includes a comprehensive analysis of the form of this piece and examines the pitch content in terms of set classes. She makes no mention of the serial organization, but some of her analyses suggest serial techniques.

⁴ I am using a fixed-0 system of pitch-class labeling where pc C is always represented by 0. Row forms are labeled according to the first pc of the row, not according to any kind of temporal or structural prominence. Retrogrades are identified by the first pitch of the prime or inversion form; thus, R_6 is the retrograde of P_6 .

WORKS CITED

1. Cojbasic, Ivana. 1999. Content and musical language in the piano sonata of Sofia Gubaidulina. D.M.A. diss., University of North Texas.
2. Krenek, Ernst. 1960. Extents and limits of serial techniques. *The musical quarterly* 46(2): 210–232.
3. Kurtz, Michael. 2007. *Sofia Gubaidulina: A biography*. Trans. Christoph Lohmann. Ed. Malcolm Hamrick Brown. Bloomington [IN]: Indiana U. Press.
4. Schmelz, Peter. 2005. Andrey Volkonsky and the beginnings of unofficial music in the Soviet Union. *Journal of the American Musicological Society* 58(1): 139–207.
5. Schmelz, Peter. 2004. Shostakovich's “twelve-tone” compositions and the politics and practice of Soviet serialism. In *Shostakovich and his world*, ed. Laurel Fay. Princeton: Princeton U. Press. 303–354.
6. Straus, Joseph. 2001. *Stravinsky's late music*. Cambridge: Cambridge U. Press.
7. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge [MA]: Harvard U. Press.

Michael Berry

Ph.D. (Grad Center CUNY),
Assistant Professor of Music Texas Tech University