

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**УФИМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМ. ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА**

На правах рукописи

04200853441



Башарова Ирина Раисовна

**Смысловая организация музыкального текста
инструментальных сочинений для детей
Софии Губайдулиной**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

**Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Алексеева И. В.**

УФА – 2008

2 ✓

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|------------|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| I. РОЛЬ ТОНА-ТЕМБРА В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ..... | 19 |
| 1. 1. Тон-тембр духовых инструментов..... | 21 |
| 1. 2. Тон-тембр фортепиано..... | 39 |
| II. ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ИНТОНАЦИОННОЙ ЛЕКСИКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ..... | 61 |
| 2. 1. Знаки живописи | 61 |
| 2. 1. 1. Знаки пейзажа..... | 63 |
| 2. 1. 2. Сюжетно-живописные знаки..... | 82 |
| 2. 2. Признаки литературы..... | 93 |
| 2. 3. Признаки театра..... | 97 |
| 2. 4. Признаки кинематографа..... | 114 |
| III. ЗНАКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ДЕТЕЙ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ..... | 135 |
| 3. 1. Знаки старинной музыки..... | 137 |
| 3. 1. 1. Знаки музыки средневековья..... | 138 |
| 3. 1. 2. Знаки музыки барокко..... | 141 |
| 3. 2. Знаки музыки классицизма..... | 164 |
| 3. 3. Знаки музыки романтизма..... | 172 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 178 |
| ЛИТЕРАТУРА..... | 185 |
| НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ..... | 205 |
| НОТОГРАФИЯ..... | 261 |

ВВЕДЕНИЕ

Проблема смысловой организации музыкального текста прочно вошла в современное музыкознание. Вместе с тем её становление и развитие в научном пространстве до сих пор протекает достаточно сложно и неравномерно. Так, всё ещё нуждаются в исследовании и всесторонней оценке содержательные аспекты интра- и экстрамузыкальных компонентов музыкального текста. С одной стороны, – это механизмы формирования художественной специфики собственно музыкального тона и его смыслопорождающих функций, реализующихся в имманентной логике организации музыкального текста. С другой, – семантика сложносоставных единиц музыкального текста и их смысловая организация на основе общехудожественных закономерностей. Кроме того, теоретические разработки по данной проблеме, накопленные к настоящему времени, требуют практического осмысления в процессе расшифровки музыкального текста различных эпох с точки зрения музыкального содержания.

Музыкальные явления XX и XXI веков не обделены вниманием исследователей. Именно они находятся на «острие» научных интересов. Однако современные музыкальные тексты сложны для изучения, границы их «семантических зон» (М. Г. Арановский) [9, с. 37] не ясно очерчены. Это во многом связано с непрекращающимся процессом обновления музыкального языка, а также появлением разнообразных техник композиторского письма, принципов звуковысотной организации и т. п. Изучение этих явлений в большей степени привлекает учёных-музыковедов, в то время как процессы смысловой организации текста, коррелирующие со сферами эмоционально-суггестивного и предметного выражения, отходят на второй план. Рассмотрение этих процессов сейчас становится наиболее актуальным, так как даёт возможность наиболее полно и системно раскрыть многоуровневый и комплексный феномен композиторского текста.

Особенно сложны и актуальны для исследования музыкальные тексты композиторов – наших современников. Одним из наиболее ярких композиторов Новейшего времени является София Губайдулина. Поскольку музыкальные тексты композитора в процессе непрекращающегося становления наполняются новыми идеями, то во многом остаются для исследователя «закрытыми» и таят загадки. Здесь, как и в музыкальных текстах многих других современных авторов, знаковые структуры не столь очевидны при восприятии. Зачастую их границы «размыты», а смысловые координаты разнонаправлены. Вариативность и полисемантичность значений порождают в таких текстах многомерность содержания и полифонию художественных смыслов. В этой связи возникает парадокс. Одни свойства авторского дарования вызывают у исследователей ярко выраженный интерес, а другие оказываются за его пределами.

Так, С. Губайдулина известна в музыкальном мире, прежде всего, как композитор-философ¹. Вместе с тем иные художественные «измерения» её творческого феномена остаются в «тени», вне поля зрения исследователей. Одно из них связано с изучением необычной области творчества композитора – инструментальной музыки для детей – с точки зрения целостного «интонационно-эстетического тезауруса» (М. К. Михайлов) [104, с. 56]. Оно даёт возможность приблизиться к выявлению новых, порой обозначенных в музыковедческих исследованиях «пунктиром», граней миропостижения автора.

В основе настоящей диссертации лежит теоретическое исследование семантизации и смысловой организации лексических единиц музыкального текста с позиции двух противоположных и вместе с тем взаимосвязанных процессов: *имманентно музыкального* и *интеграционного*. Актуальность такого подхода обуславливается самой современной музыкаль-

¹ Чувство религиозности у С. Губайдулиной очевидно, об этом непосредственно говорит и сам автор, к примеру, в воспоминаниях о детстве: «...когда родители поняли, что я была религиозна, они ужаснулись. Это было запрещено! Так что я начала скрывать свою эмоциональность, религиозную жизнь от взрослых, но она продолжала процветать в пределах меня. Музыка, естественно связанная с религией и звуком, непосредственно стала священной для меня» (цит. по: [193, с. 14]).

ной практикой. Здесь, с одной стороны, отмечается культивирование музыкального тона как многосложной звуковой субстанции, с другой, – происходит расширение системы внемузыкальных значений «интонационного словаря» (Б. В. Асафьев) [14, с. 359]. С этой точки зрения особенно показательна малоизученная область творчества С. Губайдулиной – инструментальная музыка для детей¹.

Названные факторы также подчёркивают актуальность настоящего исследования, которая заключается в рассмотрении музыкального текста композитора как целостной системы: от мелких смысловых «частиц» текста до крупных знаков, образующих сложное целое. Таким образом, в центре исследования в диссертации находятся явления интертекстуальные и внутритекстовые, конкретные и абстрактные, интра- и экстрамузыкальные, или иначе – музыкального «микро»- и «макрокосмоса»². Они изучаются в контексте более общей проблемы внутри- и межтекстовых взаимодействий.

Объектом внимания в диссертации явилась интра- и экстрамузыкальная семантика композиторского текста, во многом определяющая его художественную специфику.

Предметом исследования стали механизмы смыслообразования в музыкальном тексте миниатюр.

Целью работы явилось исследование специфики смысловых структур и их организации в музыкальном тексте инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной.

Реализация поставленной цели потребовала решения целого ряда **задач**, среди которых ключевыми стали следующие:

1. Изучить функции музыкального тона как самозначимой смысловой единицы в тексте композитора.

¹ Сочинения для детей созданы С. Губайдулиной в 60-е – 80-е годы. Они жанрово многообразны. Это камерные инструментальные и вокальные пьесы, песни и циклы, музыка к радиопередаче и к мультипликационным фильмам

² Понятия «микро»- и «макрокосмос» в настоящей работе употребляются преимущественно по отношению к области интра- и экстрамузыкальной семантики.

2. Определить основные «слагаемые» интонационной лексики и методы её преобразования в авторском контексте.
3. Выявить и описать способы ассимиляции интонационной лексикой внемusзыкальных компонентов.
4. Изучить и описать имманентно музыкальные, внемusзыкальные и общехудожественные принципы организации текста.
5. Пронаблюдать за процессами межстилевых взаимодействий в композиторском тексте.
6. Определить содержательный потенциал знаковых структур и его роль в воплощении художественного мира автора.

Пьесы для детей С. Губайдулиной притягательны для исследования с названных позиций тем, что в них многосложный художественный мир преломляется сквозь призму двух ликов образа автора: «автора-ребёнка» и «автора-философа». А грань между игровым познанием мира и размышлениями над вечными вопросами бытия становится гибкой, едва уловимой¹. Подобное сближение разных способов восприятия автором внутренних и внешних реалий, вероятно, коренится в особом отношении С. Губайдулиной к миру детства, в котором ребёнок видится самоценной личностью с целостным представлением о человеке и мире.

Смысловая нить художественного выражения в инструментальной музыке для детей во многом направлена на приближение автора – взрослого человека – к гармоничному, целокупному ощущению себя и мира, свойственному ребёнку. Подобный содержательный подтекст в том или ином сочинении означает для С. Губайдулиной обретение «вибрирующего

¹ В сочинениях для детей С. Губайдулиной стирается, а порой исчезает различие адресатов. По сути, миниатюры представляют, одновременно, «музыку для детей» и «музыку для взрослых». По-видимому, композитор исследует и воплощает в художественной форме мир ребёнка с позиции взрослого человека. Так, в комментариях к циклу «Музыкальные игрушки» С. Губайдулина говорит следующее: «Этот сборник я сочиняла как запоздалое посвящение своему собственному детству» (цит. по. [168, с. 118]). Мир ребёнка понимается автором пьес как «микрокосмос», который заключает в себе «макромир». Не случайно эстетические категории гармонии и красоты, образующие одну из трактовок понятия «kosmos», аргументы присущи детскому восприятию реальности. Кроме того, в пьесах обнаруживается представление композитора о человеке и мире посредством диспозиции «микро»- и «макрокосмоса» (эта концепция возникла в эпоху Возрождения и продолжает развиваться в науке и искусстве до сегодняшнего времени [94]).

чувства космического единства» (цит. по: [168, с. 65]). Возможно, поэтому она не идёт по пути упрощения музыкального языка для детей¹. Поиск лаконизма, высшей простоты, эстетство формулируют квинтэссенцию высказывания о мире в миниатюрах композитора.

В работе инструментальная музыка для детей рассматривается на стыке индивидуального и общего. Этот ракурс исследования усложняется тем, что текст миниатюр (пьесы изложены преимущественно в малых формах) предельно концентрирован по лексическому наполнению и протекающим в нём семантическим процессам. Здесь весом и значим каждый тон, а интонационные элементы при их взаимодействии выстраивают «смысловое поле» множественных ассоциаций и аллюзий. Аналогичные свойства М. Г. Арановский отмечает в музыкальной теме и называет их «парадигматической теснотой» [9, с. 107]. Их изучение особенно сложно и актуально, поскольку в тексте сочинений С. Губайдулиной экстрамузыкальные компоненты достаточно опосредованы и образуют тонкий синтез с интрамузыкальными компонентами. А процессы смыслового развёртывания охватывают одновременно несколько уровней: тона, интонационно-лексической единицы, смысловой структуры и стилового знака. Исследование этих явлений и процессов в диссертации направлено на прояснение авторского представления о художественном мире.

В контексте проблематики настоящего исследования смысловые структуры музыкального текста С. Губайдулиной рассматриваются в синхроническом аспекте: от «нижнего» уровня – звука и тона (глава I) к «верхнему» уровню – сложносоставных структур текста (глава III), от интрамузыкальной – к экстрамузыкальной семантике. Помимо иерархии текстовых структур первостепенная роль в данной работе отводится исследованию их семантизации в композиторском тексте, в том числе – выявлению когда-то

¹ С точки зрения исполнительской трудности миниатюры различны: от простейших, которые предназначены для начального этапа обучения детей, до сложных пьес для юношества. Примечательно, что отдельные образцы часто исполняются не детьми. К примеру, известны записи цикла «Музыкальные игрушки», а также пьес Инвенция и «Toccata troncata» в исполнении пианистки Béatrice Ranchs (CD-853 Digital).

существовавших и сохранившихся значений, а потому часто постигаемых в процессе восприятия интуитивно. Эти свойства лексических единиц музыкального текста М. Г. Арановский определяет как «сокрытие знака» [9, с. 334]. Кроме того, анализ этимологии значений, системы взаимодействия с контекстом и отношений между смысловыми единицами позволяет определить авторскую позицию в формировании художественного пространства текста.

Среди входящих в данный комплекс проблем необходимо обозначить вопрос о неповторимой *авторской интонации*, которая является константной на протяжении творческого пути композитора. С одной стороны, авторский «тон» «разлит» в интонационной ткани сочинений, ощутим в каждом выражении, с другой, – позицию автора репрезентируют лаконичные знаковые структуры текста в виде «слов от автора». В этой связи важно определить их роль в смыслообразовании музыкального текста сочинений.

Попутно отметим, что семантические процессы в музыкальном тексте миниатюр отчасти предопределяют программные названия, выполняющие функцию исходных внемузыкальных стимулов.

Смысловая многогранность музыкального текста сочинений для детей С. Губайдулиной обусловлена богатством образов, сюжетов, тем и идей, музыкальных приёмов, характерных для композитора XX-XXI веков¹. В этой связи нельзя не отметить интерес в отечественном музыковедении к отдельным наиболее известным пьесам, в частности, фортепианного цикла «Музыкальные игрушки». Наблюдения авторов касаются особенностей тематизма и композиционной структуры [67; 118], музыкального язы-

¹ К написанию фортепианной музыки для детей обращались и обращаются выдающиеся отечественные и зарубежные композиторы XVII-XXI веков: Б. Барток, И.-С. Бах, Л. ван Бетховен, А. Веберн, Э. В. Денисов, А. Казелла, З. Кодай, А. К. Лядов, Ф. Мендельсон, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Н. Н. Силъвестров, В. В. Сильвестров, Д. Скарлатти, С. М. Слонимский, И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит, П. И. Чайковский, Д. Д. Шостакович, Р. Шуман, Р. К. Щедрин и др. Авторы воплощают в музыке многообразные художественные темы. К числу наиболее распространённых относятся темы *сказки, игры и игрушки, народной жизни*, а также *«человека и природы»*, *«человека и искусства»*.

ка [23; 67; 118], а также техники композиторского письма [69; 79]¹. При этом неизученными остаются семантические и художественные процессы, протекающие в музыкальном тексте инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной. В этой связи в настоящей диссертации посредством дифференцированного и системного анализа смысловых единиц осуществляется попытка осмысления современного текста как многомерного содержательного феномена. Избранный аспект представляется новым и актуальным, поскольку открывает перспективы для дальнейшего исследования глубинных слоёв музыкального содержания.

Существенный момент анализа составляет изучение процесса означивания лексических единиц, этимология которых во многом обусловлена прообразами и способами воплощения других видов искусства и художественной культуры.

Как уже отмечалось, в настоящем исследовании организация музыкального текста миниатюр С. Губайдулиной рассматривается в виде «смысловой вертикали»: *тон* → *интонационно-лексическая единица* → *знак стиля*. Каждое из этих явлений изучается системно, то есть с точки зрения структуры, функций (в том числе знаковых), межтекстовой миграции и внутритекстовых преобразований. Вместе с тем формирование смысловых единиц в авторском тексте осуществляется преимущественно симультанно². Поэтому процессы их семантизации исследуются также с позиции развёртывания в «смысловую горизонталь» (к примеру, функции тона, участвующие в формировании интонационно-лексических единиц).

В связи с изложенным выше необходимо подчеркнуть, что актуальность изучения процессов семантизации тона, интонационно-лексической единицы и иностилевого знака во внутритекстовом пространстве инстру-

¹ Вместе с тем необходимо отметить, что серийная техника обнаруживается лишь в некоторых образцах вопреки утверждению одного из авторов [79, с. 184].

² Поскольку и отдельный тон, и интонационно-лексические единицы охватывают одновременно область интра- и экстрамузыкальных значений, которые в музыкальном тексте С. Губайдулиной часто взаимосвязаны и перетекают друг в друга, в диссертации предлагается условное разделение и последовательный анализ данных структурно-смысловых элементов текста с точки зрения имманентно музыкальных, либо внемузыкальных свойств.

ментальных сочинений С. Губайдулиной даёт возможность постигнуть наиболее общие (системные) и индивидуальные (частные) закономерности смысловой организации современного текста.

Музыкальным материалом диссертационного исследования послужили инструментальные сочинения для детей С. Губайдулиной¹. В работу вошли как автономные фортепианные миниатюры, так и составляющие цикл «Музыкальные игрушки». Важная роль в диссертации отведена пьесам сольного и ансамблевого репертуара для других инструментов: трубы, флейты, валторны и виолончели. К числу анализируемых *opus'ов* привлечены многочисленные неизвестные и неизученные сочинения композитора. В целом выбор музыкального материала и образцов в диссертации продиктован стремлением дать наиболее полное представление о художественных возможностях музыкального текста необычной области творчества С. Губайдулиной. Исследование смысловой организации музыкального текста детских *opus'ов* С. Губайдулиной проводилось в параллели с сочинениями, принадлежащими к различным жанрам и относящимися к разным периодам творчества композитора.

С целью выявления в авторском тексте интонационных аллюзий и цитат, а также художественно-смысловых связей со знаками «интертекстуального пространства» (М. Г. Арановский) [9, с. 153] в музыкальный материал включены некоторые образцы из клавирных сочинений И.-С. Баха, гимн «Mira lege» и протестанский хорал «O, Ewigkeit, du Donnerwort» (О, Вечность, громовое Слово).

Методы исследования и терминология. Избранный в диссертации ракурс обусловил взаимодействие методологических оснований, сложившихся в разных областях знания: музыкознании, семиотике, искусствоведении, психологии и философии. В работе осуществляется опора на фундаментальные исследования в области теоретического музыкознания: тео-

¹ Они репрезентируют, по классификации В. Н. Холоповой, преимущественно первый этап зрелого периода творчества композитора (1965 – 1977) [168, с. 114].

рию музыкальной темы, теорию музыкального жанра и стиля. Вместе с тем импульсом в определении позиции автора настоящей работы явился *семиотический подход*. Его конкретизация в трудах по теории музыкального и художественного текста стала наиболее оптимальной и универсальной в постижении основных закономерностей смысловой организации музыкального текста С. Губайдулиной. В этой связи различные по объёму и этимологии единицы музыкального текста: тон, интонационно-лексическая единица и стилевой знак рассматриваются в диссертации как выполняющие смысловые, в том числе знаковые, функции и наделённые художественной спецификой. А изучение их интра- и экстрамузыкальной семантики стало возможным благодаря фокусированию исследовательского взгляда на музыкальном тексте как подвижной *полисистеме*, включающей в себя музыкально-языковые и «иноязычные» семиотические образования.

Первостепенными для выявления смысловой роли звука и тона, выполняющих функцию интрамузыкальных компонентов в музыкальном тексте С. Губайдулиной, явились ценностные установки, данные в работах учёных-музыковедов Б. В. Асафьева [14] и М. Г. Арановского [11]¹. Эти установки определили целесообразность разделения в настоящей диссертации понятий «звука» и «тона». Так, в асафьевской триаде *звук – тон – интонация* музыкальному тону отводится роль «интонационного осмысления тембра и ритма» (цит. по: [116, с. 187]). Продолжает эту традицию концепция М. Г. Арановского, где тон («реальный тон») является формой произнесения «абстрактного тона», его интерпретацией [8, с. 83]. Действительно, *семантизация* тона во многом происходит в музыкальном контексте (ритм, тембр, динамика, артикуляция, способы звукоизвлечения и др.) и в процессе взаимодействия с другими тонами. В этой связи в настоящей работе предпринимается попытка уточнения специфики выше названного процесса. Это позволили осуществить наблюдения исследователей над от-

¹ Как известно, в отечественном (советском) музыкознании труды Б. В. Асафьева [14] послужили толчком к выдвижению масштабной проблематики знаковых единиц музыкального текста. Значительный потенциал, выводящий вектор развития музыкальной текстологии на концепционный уровень, сформировался в исследованиях М. Г. Арановского [9].

дельными свойствами звука и тона: физико-акустическими, энергетическими, психологическими, метафорическими, содержащиеся в работах Э. Курта [74], Е. В. Назайкинского [106], А. Андреева [6], М. А. Аркадьева [12], Л. П. Казанцевой [59], Е. А. Магницкой [94], М. А. Кокжаева [63] и др. Благодаря чему появилась возможность обозначить формы и функции тона в музыкальном тексте С. Губайдулиной, направленные к формированию его семантического статуса (Глава I).

Подчеркнём, что музыкальный *тон* в настоящем исследовании трактуется как мельчайший выразительно-смысловой элемент текста, «геномом» которого является музыкальный *звук*. Особую роль в семантизации тона в музыкальном тексте С. Губайдулиной играет *тембр*. Посредством изучения темброво-акустических и энергетических возможностей, а также предпосылок восприятия музыкального *тона-тембра* в композиторском тексте определяются его художественные свойства. Не случайно для С. Губайдулиной «как целостность музыкального звука (тона), так и его отдельные параметры <...> наполнены ценностными смыслами» [168, с. 291]. Одним из ключевых моментов в диссертации стало рассмотрение музыкального тона в аспекте формирования его метафорических характеристик, которые «балансируют» на грани «внутренних» (природных) и «внешних» качеств. В целом в диссертации музыкальный тон исследуется как способный накапливать интра- и экстрамузыкальную семантику.

Приоритетная роль в диссертации принадлежит анализу музыкального текста С. Губайдулиной с позиции его знаковой вариативности и способности к смыслопорождению. В этой связи настоящее исследование складывалось в русле *теории музыкального текста* (М. Г. Арановский, Л. Н. Шаймухаметова и др.). Так, подвижную «партитуру» музыкального текста композитора формируют интертекстуальные взаимодействия интонационно-лексических единиц. Непосредственное отношение к настоящей работе имеет концепция М. Г. Арановского о формировании разного типа текстов посредством интертекстуальной парадигматики [9].

При анализе немusыкальньх компонентов лексического «словаря» инструментальных сочинений С. Губайдулиной (Глава II) осуществляется опора на *методологию и терминологию* семантического анализа, разработанные в трудах Л. Н. Шаймухаметовой¹. В работе применяется понятие *интонационной лексики* [184, с. 3] как совокупности устойчивых интонационных оборотов с закреплёнными значениями². Её неотъемлемой составляющей является *семантическая фигура* (Л. Н. Шаймухаметова) [183, с. 96], которая рассматривается в работе как единица музыкального текста, способная накапливать вторичные значения и открытая к активному взаимодействию с музыкальным контекстом.

С одной стороны, метод семантического анализа позволил конкретизировать исследование процесса миграции в музыкальном тексте современного композитора бытующих в музыкальной практике прошлого и настоящего интонаций и оборотов с закреплёнными значениями (внетекстовая семантика). С другой стороны, — он дал возможность выявить и описать интонационно-лексические единицы (семантические фигуры и инструментальные клише), сформированные в авторском контексте (контекстная семантика). Ключевыми для постижения этих и других семантических процессов явились механизмы формирования *первичных* (прямых) и *вторичных* (переносных) значений семантических фигур, где в роли контекстных «регуляторов» выступают элементы музыкального языка (тембр, регистр, лад, динамика и др.). Они воздействуют на семантические фигуры, «преобразуя и трансформируя заложенные в них значения» [184, с. 104 – 105]. Семантический подход к музыкальному тексту является одним из актуальных в современном отечественном музыкознании и открывает новые

¹ См.: Шаймухаметова Л. Н. «Семантический анализ музыкальной темы» [184] и «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [180].

² В трудах отечественных музыковедов подобные интертекстуальные образования обозначаются терминами «общезначимая интонация» (Б. В. Асафьев) (цит. по: [116, с. 224]), «интонационный стереотип» (М. Г. Арановский) [9, с. 334], «лексема» (В. Н. Холопова) [165, с. 71], «мигрирующая интонационная формула» (Л. Н. Шаймухаметова) [180, с. 16], «семантическая фигура» (Л. Н. Шаймухаметова) [183, с. 96] и многими др.

возможности для проникновения в сложно организованное текстовое пространство музыки Новейшего времени¹.

Отправной точкой в процессе исследования *знаков различных стилей* в музыкальном тексте С. Губайдулиной (Глава III) явились теоретические обоснования знаковой функции музыкального стиля (М. К. Михайлов [104], В. В. Медушевский [98; 100]), а также наблюдения за межстилевыми взаимодействиями в пространстве музыкального текста (М. Г. Арановский [9]).

Необходимые предпосылки для изучения и конкретизации экстрамузыкальных компонентов в музыкальном тексте сочинений С. Губайдулиной создали работы музыковедов, посвящённые проблеме корреляции музыкальных структур с экстрамузыкальными реалиями. Наиболее ценными для исследования явились выводы об ассимиляции лексическими единицами вербального (речь) и визуального (пластика) способов коммуникации, пространственно-временных образов, различных явлений культуры и т. п. Они содержатся в работах М. Г. Арановского [9]², В. В. Медушевского [97], В. Н. Холоповой [165]³, Л. Н. Шаймухаметовой [180] и многих др.

Попутно отметим, что важными для настоящего исследования стали наблюдения над внемузыкальными: живописными, театральными и кинематографическими тенденциями в музыке композиторов различных эпох, в особенности XX века. Они изложены в работах А. Н. Луневой, С. Савенко, О. В. Синельниковой, Т. С. Сорокиной и др. Музыковедами рассматриваются процессы синтеза искусств [134; 144], синтетическая природа художественного мышления композиторов [136], роль некоторых кинематогра-

¹ Тем более, что теоретические положения в сфере музыкальной текстологии всё ещё требуют углублённого изучения на материале разных эпох, в том числе XX-XXI веков.

² Различные интра- и экстрамузыкальной семантики в контексте сонатно-симфонического цикла исследует и описывает М. Г. Арановский. Обозначенные им онтологические функции «*действия, медитации, игры и перехода от индивидуального к общему*» [10, с. 309] помогают обозначить грани мирозерцания автора в инструментальных пьесах для детей.

³ В. Н. Холопова отмечает присутствие в музыке универсальных механизмов – «специального» и «неспециального» содержания. К последнему исследователь относит явления других видов искусства, предметного мира и мира человеческих эмоций [171].

фических приёмов в музыке [134; 136]¹, а также проявление немusикаль-ных компонентов в композиторском тексте [30].

Поскольку восприятие немusикальных представлений содержит естественные предпосылки в системе «*межчувственных ассоциаций*» человека [34, с. 89], то есть функционирует на уровне *синестезии* (греч. *synaesthesia* – совместное чувство, одновременное ощущение)², в диссертации были привлечены научные обоснования, сложившиеся в работах Б. М. Галеева [34; 172], И. Л. Ванечкиной [172], Н. П. Коляденко [64] и др.

Как уже отмечалось, в диссертации решается задача исследования знаковых структур музыкального текста, кодирующих и передающих информацию, сложившуюся за его пределами. Выявление *немusикальных компонентов* музыкального текста становится возможным благодаря тому, что в работе устанавливается *эквивалентность* между разнотипными знаковыми структурами: музыкальными ↔ живописными, литературными, театральными и кинематографическими. В этой связи важное методологическое значение при определении и описании немusикальных значений интонационной лексики и логики её смысловой организации в композиторском тексте имели труды по типологии культуры.

Первоосновная роль в определении общих для музыкального и художественного текстов механизмов смыслопорождения в настоящей работе принадлежит результатам исследований Ю. М. Лотмана [91]. Так, для изучения процесса включения в музыкальный текст способов воплощения других видов искусства, в диссертации вводятся термины: «искусство в искусстве»³, «музыка в музыке», «стиль в стиле», «жанр в жанре», «тембр в тембре» по аналогии со сложносоставной смысловой структурой «текст в тексте» [92, с. 155].

¹ Эти вопросы изучаются преимущественно на материале сочинений концертно-симфонического и сценических жанров.

² Известно, что ассоциативные связи образуют различные чувства: зрение, слух, осязание, вкус и обоняние. Типичным примером синестезии является цветной слух.

³ Этот процесс, на наш взгляд, особенно актуален в музыке XX века. «Искусство второй половины XX в., – пишет Ю. М. Лотман, – в значительной мере направлено на осознание своей собственной специфики. Искусство изображает искусство, стремясь постигнуть границы своих собственных возможностей» [91, с. 379].

Выявление внемusикальньх компонентов в композиторском тексте также обусловило обращение к работам, направленным на изучение специфики изобразительных видов искусства (Р. Арнхейм [13], В. В. Кандинский [61], А. И. Лапин [78], Б. В. Раушенбах [129], П. А. Флоренский [151] и др.), театра (Б. Брехт [24], А. Н. Павленко [117], Н. И. Смирнова [140] и др.) и кино (Л. В. Кулешов [72], Ю. М. Лотман [89], М. И. Ромм [132], С. И. Фрейлих [152], С. М. Эйзенштейн [187] и др.). С этой же целью в работе к музыкальному анализу адаптированы искусствоведческие термины.

Определение универсальных и индивидуальных закономерностей в текстовой и художественной организации инструментальных сочинений С. Губайдулиной стало возможным благодаря опоре на научные основания, изложенные в работах литературоведов и культурологов М. М. Бахтина [19], А. Н. Веселовского [28], Д. С. Лихачёва [83], В. Я. Проппа [124], Б. А. Успенского [150], Й. Хёйзинги [154] и др. Существенные моменты наблюдений за процессами смыслообразования авторского текста в диссертации реализуются посредством изучения общехудожественных механизмов *изображения* и *выражения*. Их проявлениями в музыке являются механизмы *звукописания* (звукоизображения и звукоподражания) и *звукотворения*.

С целью прояснения в музыкальном тексте сочинений для детей авторской художественной позиции были привлечены труды психологов (Л. С. Выготский [32], Л. Ф. Обухова [114]) и философов (А. Грюнбаум [42], Г. Рейхенбах [130], Д. Т. Судзуки [146], М. Хайдеггер [153] и др.).

Наконец, следует ещё раз подчеркнуть, что изучение смысловой организации музыкального текста С. Губайдулиной в настоящем исследовании направлено на постижение специфики содержания музыки. В этой связи ценными для диссертации явились разработки в области теории музыкального содержания (В. Н. Холопова [165], Л. П. Казанцева [59], А. Ю. Кудряшов [70]) и музыкальной поэтики (М. Н. Лобанова [84], Е. А. Магницкая [94] и др.). Описание содержательного пласта музыкального текста

ведётся в работе с привлечением категорий *автора*, художественной *темы*, *идеи*, *сюжета*, а также *образа*, *героя*, *персонажа* и др.

Безусловными источниками, оказавшими влияние на исследование текста инструментальных сочинений для детей в пространстве метатекста С. Губайдулиной, явились музыковедческие книги о творчестве композитора: монографии В. Н. Холоповой «Шаг души» [168] и В. С. Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» [175], а также книга М. Курца «София Губайдулина: биография» [193]¹.

Ценными для настоящей диссертации явились высказывания С. Губайдулиной, в которых она часто в особой – метафорической – форме поясняет своё отношение к музыкальному тону, инструментам, раскрывает образно-смысловые подтексты созданных ею сочинений. В работе были использованы сведения из опубликованных автобиографических материалов (воспоминания, авторские аннотации и т. п.).

Структуру работы образуют введение, три главы, заключение, библиографический список, а также нотные примеры и нотография.

В Главе I. Роль тона-тембра в смысловой организации музыкального текста инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной рассматриваются процессы формирования тона-тембра духовых инструментов и фортепиано в авторском тексте. Этот ракурс исследования смысловых единиц музыкального текста включает выявление и описание структуры и художественных функций музыкального тона, а также разного рода темброво-акустических эффектов, направленных на обозначение его «семантического поля».

В Главе II. Внемusикальные компоненты интонационной лексики инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной исследование сконцентрировано на этимологии значений интонационно-лекси-

¹ Kurtz Michael Sofia Gubaidulina: a biography / Michael Kurtz, foreword by Mstislav Rostropovich, translated by Christoph K. Lohmann, edited by Malcolm Hamrick Brown. – Bloomington: Indiana University Press, 2007. – 337 p. – (Russian Music Studies); Курц Михаэль София Губайдулина: биография / Михаэль Курц, предисловие Мстислава Ростроповича, перевод Христофа К. Ломанна, редакция Малькольма Хамрика Брауна. – Блумингтон: Издательство Университета Индианы, 2007. – 337 с. – (Русские музыкальные исследования). Перевод осуществлялся автором диссертации.

ческих единиц и логике их организации в композиторском тексте. При этом на первый план выходит изучение механизма *перевода* свойств вне-музыкальных знаков и признаков в музыкально-выразительные структуры, а также выявление в музыкальном тексте *общехудожественных* принципов смыслообразования.

В Главе III. Знаки музыкальных стилей в инструментальных сочинениях для детей С. Губайдулиной детерминантой исследования становится выявление специфики интертекстуальных образований в виде стилевых знаков в музыкальном тексте композитора. Здесь, с одной стороны, изучаются знаки различной этимологии и видов (типология), а с другой, – вариативность авторского подхода к их преломлению. В процессе исследования предпринимается попытка познать наиболее общие и универсальные моменты в воплощении композитором художественных «реалий».

Структура работы отражает движение исследования от музыкального тона-тембра, интонационно-лексических единиц – к изучению стилевых знаков в музыкальном тексте инструментальных сочинений С. Губайдулиной.

ГЛАВА I. РОЛЬ ТОНА-ТЕМБРА В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

Известно, что музыкальный звук наделён акустическими (физическими или природными) свойствами и энергией напряжения. Они имеют первоосновное значение для его семантизации в музыкальном тексте. Здесь формируются психологические предпосылки восприятия и метафорические свойства музыкального тона¹. Как замечает М. Г. Арановский, «чем мельче единица текста, тем менее ясна, более расплывчата, абстрактна её семантическая функция» [9, с. 330].

Тон (или тоны) оплотняется в процессе его «произнесения» на определённом инструменте тем или иным исполнителем. В этой связи особо значимыми становятся способы озвучания тона (фиксируемые композитором в тексте) и специфика его исполнения. Именно в авторском тексте формируется художественный статус музыкального тона.

В музыке XX-XXI веков в процессе порождения художественного смысла на первый план выходят подвижные, «несущностные» свойства тона (А. Андреев): протяжённость, объём, «внешний» и «внутренний» ритм (метроритм и пульсация), тембр (обертоновый состав, вибрации, шумовые призвуки и т. п.), динамика, артикуляция и способы звукоизвлечения, фразировка, штрихи, регистр, тесситура, плотность и размещение в пространстве. В то время как константные, «сущностно-музыкальные» свойства тона: «высота, масса и тонально-гармоническое тяготение» оказываются на периферии этого процесса [6, с. 14 – 15].

¹ В настоящем исследовании осуществляется опора на энергоинформационную концепцию звука, разработанную в трудах Б. В. Асафьева [14], Э. Курта [74], М. А. Аркадьева [12], Л. Н. Шаймухаметовой [181], Е. А. Магницкой [94], М. А. Кокжаева [63] и др. Первостепенное место звукоэнергетическим процессам в музыке С. Губайдулиной отводит В. Н. Холопова [167].

Одним из первых к межчувственным ассоциациям звука обращается Е. В. Назайкинский [106]. Исследования Н. П. Коляденко направлены на иномодальные синестетические признаки музыкального звучания [64]. В подобном же ракурсе А. Андреев рассматривает «метафорические свойства» звука на примере европейской музыкальной интонационности [6]. Проблему семантики музыкального тона выдвигают и исследуют М. Г. Арановский [11] и Л. П. Казанцева [59].

Каждый современный композитор, тем не менее, проставляет свои акценты в художественном «опредмечивании» тона. Так, в музыкальном тексте сочинений для детей С. Губайдулиной формируются новые художественные характеристики тона в связи с его тембровой «телесностью», где звук превращается в *тон-тембр*.

В данном разделе работы будут исследованы межтекстовые и внутритекстовые процессы развёртывания тона-тембра духовых инструментов (флейты и трубы) и фортепиано как основной *музыкально-смысловой* единицы – звуковой субстанции¹, во многом определяющей художественный стиль автора. В этой связи будут выявлены структурно-смысловые формы и способы образования музыкального тона-тембра в авторском контексте, участвующие в формировании его метафорических характеристик. Существенная роль в этих процессах принадлежит функционированию тона в музыкальном пространстве и времени, в том числе взаимодействию тонов друг с другом Их совокупность также обозначается термином «тон», однако в его широком понимании.

Отображение в музыкальном тоне-тембре – смысловой «частице» – целостного «макромира» во многом отличает тексты инструментальных пьес для детей С. Губайдулиной. В них благодаря специфике многогранного авторского восприятия, нередко опосредуемого ёмкими метафорами и символами, ещё более возрастает роль рефлекторных и ассоциативных факторов музыкального звучания. При этом автор часто отождествляет «внутреннее пространство звука» с миром «человеческой души» и непременно стремится открыть для себя «неизвестность её существа» [168, с. 37].

«Звуковой образ» тона-тембра духовых и клавишно-струнного мелоточкового инструментов содержит помимо общих черт (высота, тонально-гармоническое тяготение, метроритм) – индивидуальные (объём, тембр,

¹ Понятия «музыкальная (звуковая) субстанция», «музыкальное (звуковое) вещество», «звуковое тело», «музыкальная (звуковая) материя», «звуковая (звукопространственная) среда» в настоящей работе употребляются по отношению к музыкальному тону-тембру как синонимы.

динамика и многие др.). Последние обусловлены тем, что инструменты находятся на противоположных полюсах тембровой градации с точки зрения близости к природно-живому, голосовому интонированию (звуковедению). В этой связи художественные возможности музыкального тона-тембра в тексте инструментальных сочинений С. Губайдулиной будут изучены отдельно с учётом отличной специфики его «произнесения» на духовых инструментах – флейте и трубе (1. 1) и фортепиано (1. 2).

1. 1. Тон-тембр духовых инструментов

Отличительное свойство музыкального тона-тембра на духовых инструментах образует его «природная звуковая синкретичность» (Е. В. Назайкинский) [106, с. 98]. Она формирует «живую» интонационность, выразительность на уровне музыкальной фонетики. Вероятно, этим обусловлен особый интерес С. Губайдулиной к солирующим духовым, а именно – к флейте и трубе в инструментальных сочинениях для детей. В этой связи особого внимания заслуживают пьесы: Сонатина для флейты, а также Две баллады для двух труб и фортепиано, Прелюдия для трубы и фортепиано и пьеса «Суюмбика» для двух труб и др.

В процессе музыкального анализа обнаруживаются *два подхода* композитора в реализации потенциальных выразительных возможностей тона на духовых инструментах. Так, *первый подход* в звуковом воплощении *флейтового тона* (Сонатина для флейты) отталкивается от традиционной трактовки деревянного духового инструмента как виртуозного. *Второй подход* характеризуется преобразованием природно-акустических свойств флейты.

В первом случае в музыкальном тексте выявляются особые виды интонирования на флейте: скачки с быстрой сменой регистров, краткие фразы, «пробежки» арпеджий, репетиции звуков, трели и тремоло. Здесь свободно сочетаются различные приёмы игры и способы артикулирования звука на флейте: «двойной» и «тройной» язык, staccato, legato, акценты и

portamento в гибкой динамике (пример № 1). В современном авторском контексте они дополняются интонационными находками композитора – краткими смысловыми паузами, которые разделяют интонационное развёртывание на микромотивы, а также обозначают сложный и разнообразный ритмический контур вне тактометрической организации «мелодической ткани» (Т. О. Титова) [148, с. 158].

Во втором случае флейтовый тон значительно переосмысливается в направлении *персонификации*. Многочисленные нюансы артикуляции форсируют в музыкальной материи звуковую экспрессию. Она «оживляет» несколько холодноватый, бедный обертонами тон-тембр флейты, преобразуя его в «резонансный» и отвечающий на малейшие перцептивные импульсы¹.

В отношении автора к природному прямому безвибратному тону трубы заметно доминирует *новый подход* (Две баллады для двух труб и фортепиано, Прелюдия для трубы и фортепиано, «Суюмбика» для двух труб). Детальная артикуляция и тонкая фразировка создают гибкий, «переливчатый» тон-тембр трубы² (пример № 2). Присущая медному духовому инструменту «тяжесть» каждого тона, которая усиливается в момент их диатонического сопряжения, в композиторском тексте ослаблена путём хроматизации мелодического развёртывания. Подобные свойства тона-тембра С. Губайдулиной направлены на «оестествление» (Е. В. Назайкинский) [106, с. 98] а priori малообъёмного по составу обертонов музыкального тона трубы. В результате тон *условно персонифицируется* посредством тембровой характеристичности. Так, С. Губайдулина говорит, что её околдовывают инструменты, «как если бы они были лицами с индивидуальным характером, свойствами и поведением» (цит. по: [127, с. 291]). В пьесах тембры музыкальных инструментов – флейты и трубы – уподоб-

¹ Данный инструментальный стиль намечается в более раннем сочинении С. Губайдулиной для необычного – однородного – состава инструментов – Квартете для четырёх флейт (1977).

² Шкала изобразительных и выразительных возможностей медных духовых инструментов значительно расширена уже в ранних сочинениях композитора: «Quattro» для двух труб и двух тромбонов (1974) [168, с. 144 – 147], Трио для трёх труб (1976) [168, с. 152 – 155]. Кроме этого, в «Quattro» используются приёмы «инструментального театра» [168, с. 144].

ляются звучанию человеческого голоса. Он же отождествляется автором с голосом лирического героя¹.

Важную роль в эмоционально-образном воплощении авторского высказывания играют метафорические свойства тона. Они формируются при слуховом восприятии в процессе многосложного взаимодействия параметров (высота, «вокальвесомость» (Б. В. Асафьев) [14, с. 227] и тяготение, а также протяжённость, объём, ритм, тембр, динамика, артикуляция и др.), организующих энергию тонового напряжения. Оно распределяется в музыкальной материи пьес преимущественно линейно, что связано с акустическими истоками тона-тембра флейты и трубы. Он, в сущности, является *линейным*, а духовые инструменты, как замечает Э. Рестаньо, «традиционно считаются монодическими» [168, с. 55]. Вместе с тем стремление композитора к достижению эффекта объёмного, пространственного звучания тона-тембра духовых инструментов порождает его новые формы и выразительные свойства.

В процессе анализа выявляется, что музыкальный тон-тембр флейты и трубы в тексте сочинений С. Губайдулиной предстаёт в таких структурно-смысловых формах, как «тон-точка» и «тон-линия», «тон-фигурация», «расщеплённый тон» и «утолщённый тон», а также «тон-пауза». Их образуют разные способы «произнесения» и развёртывания тона-тембра с последующими внутритекстовыми модификациями. Большое значение в этих процессах имеют пространственно-временные эффекты концентрации и рассеивания, сжатия и разрежения, ускорения и торможения движения и др. Рассмотрим обозначенные процессы подробнее.

Формирование музыкальных тонов в виде звуковых «точек» осуществляется посредством их «распыления» в объёмном музыкальном пространстве-времени. В тексте флейтовой Сонатины этот способ выявляет дискретные качества тона-тембра и воплощается двояко. В одном случае

¹ Семантика тембра самого человеческого голоса играет важную роль в сочинениях композитора. К примеру, в заключительной (седьмой) части симфонии-кантаты «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (1990) одухотворённое пение мальчика-дисканта обнаруживает связь с образом сакрального.

«*тоны-точки*» стремительно чередуются с краткими внеметрическими паузами (пример № 3). Приглушённая динамика (*pp*) вносит в их звучание оттенок «закрытости», вакуумности. Пуантилистическая ткань в построении *senza metrum* имитирует судорожное дыхание и, по-видимому, отражает состояние смятения, внутренней растерянности лирического героя.

В другом случае «калейдоскоп» сменяющих друг друга «*тонов-точек*», отрывисто артикулируемых в убыстрённом темпоритме и громкой динамике (*ff*), возникает при отсутствии пауз (пример № 4). Разнообразие ритмических групп в переменном тактовом размере придаёт метрической акцентности нерегулярный характер. Вместе с тем мелодическую материю отчётливо выстраивает линейная симметрия мотивов и микромотивов. Импульсивный звуковой «поток» направлен на воплощение порывистого эмоционального состояния лирического героя. Однако канун завершения бытия звуковых «частиц», объединённых в текущую массу, неизбежен, поскольку дыхание исполнителя постепенно исчерпывается.

В обоих случаях взаимодействующие «*тоны-точки*» очерчивают изломанный мелодический рельеф. В «стереофоническом» пространстве звучания они сосредоточивают внимание слушателя на отдельных «моментах времени» (В. П. Бобровский) [21, с. 250]. Художественным результатом становится эффект показа существования тона *на грани бытия и небытия*. При этом на первый план выступают первичные виртуозные качества деревянного духового инструмента – флейты.

Динамизированное *дление* тона трубы в сочинениях для трубы и фортепиано С. Губайдулиной формирует «*тон-линию*». Этот способ образования музыкального тона обуславливает концентрацию восприятия на *бытии* единичного тона-тембра как развёртывающейся во времени звуковой реальности.

Динамическая вариативность в развёртывании «*тона-линии*» детерминирует два его вида: «*тон-нить*» и «*тон-волну*». Так, протяжённость тона на *единой динамике* в музыкальном тексте сочинений осуществляет

накопление энергии и длительное её сохранение на относительно неизменном уровне. Взятие и «ведение» звука на трубе является трудным и требует от исполнителя вслушивания в один-единственный тон-тембр. В этой связи звуковая прямая линия, казалось бы, динамически нейтрально длящегося «тона-нити» фокусирует в себе максимальное напряжение, становясь истоком-импульсом для дальнейшего интонационного движения (звуки “с” и “f” в т. 2 – т. 4 и т. 5 – т. 7 примера № 5)¹. Здесь при исполнении тона на духовых инструментах дыхание удерживается в статическом состоянии. При этом энергетический «заряд» звукового развёртывания не снижает своего напряжения.

Последовательное соединение отдельных тонов трубы, каждый из которых имеет форму «тона-нити» (звуки “e” и “f” в первой и второй октавах, пример № 6), на основе их дления и «перетекания» в другие тоны реализует в авторском тексте принцип скачка с заполнением. Резкая граница регистров на трубе усложняет задачу точного интонирования восходящего скачка, что акцентирует момент преодоления «гравитации» опорного тона “e” (т. 1 примера № 6). Далее голос инструмента «заполняет» скачок и возвращается к исходному низкому тону (т. 4 – т. 6 примера № 6). Мелодические фразы большого дыхания на *legato* и *единой динамике* допускают небольшой расход воздуха на трубе. Однако в данном образце для протяжения тонов дыхание берётся дважды. Долгие звуки пролонгируют энергию напряжения в процессе их волнового развёртывании по типу «неустойчивого равновесия» (Б. В. Асафьев) [14, с. 59] и позволяют услышать в каждом тоне едва заметные тембровые изменения: шумовые призвуки в момент атаки, пульсацию и затухание. Они обозначают основные сменяющие друг друга фазы бытия музыкального тона-тембра в пространственно-временном континууме.

¹ Здесь и далее в работе звуки и тональности названы с учётом транспонирования трубы (in B) на большую секунду вниз.

Протяжённость тона с *изменениями динамики* (*crescendo* и *diminuendo*), напротив, воссоздаёт эффект усиления и ослабления звукоэнергетического напряжения. При этом в музыкальном тексте миниатюр выстраиваются две семантические ситуации. В одном случае такой способ пролонгирования тона образует звуковую волну, амплитуда и направление которой отмечены фазами постепенного подъёма и спада («заряда» и «разряда», по Э. Курту [74]) (звуки “*des*” и “*c*” в партиях солирующих труб в примере № 7). В другом случае вершина звуковой волны отчётливо вырисовывается с помощью артикуляции *sfp*, которая деформирует, делает резкой фазу спада (звук “*c*” в т. 1 – т. 3 верхней строки нотного текста в примере № 2). В обоих образцах рельефно представлены импульс, кульминация и завершение «жизни» единичного «тона-волны». Вместе с тем изначальное осознание при восприятии конечности звучания тона оборачивается *перерождением его бытия* в динамизированном длении последующих тонов. Онтологическая суть тона предполагает, что в данном случае «прошлое» музыкального тона и является его «присутствием» (М. Хайдеггер) [153, с. 14 – 15]¹.

Протяжённое и слитное «произнесения» целого ряда тонов на флейте (22 такта!) в музыкальном тексте Сонатины словно образует один «линейный *сверх-тон*» (пример № 8). Здесь принцип пролонгирования звуковой материи тона-тембра находит своё предельное выражение. Мелодическую линию флейты выстраивает секвенционная спаянность фраз, а также вуалирование акцентных долей такта с помощью межтактовых синкоп при артикуляции тонов на *legato*. Регистровый «спуск» звуковой «цепочки» от мелодической вершины – тона “*f*” – к последнему низкому тону “*des*” (движение от первого к заключительным тактам примера № 8)² сопровождается постепенным ослаблением динамики: *mf* – *p* – *pp*. Эти приёмы

¹ Согласно рассуждениям М. Хайдеггера, «присутствие в своём фактичном бытии есть всегда, «как» и что оно уже было. Явно или нет, оно есть своё прошлое» и это «прошлое не следует за присутствием, но идёт всегда уже вперёд его» [153, с. 15].

² В данном примере такты указываются, начиная с размера $\frac{3}{4}$.

создают эффект пролонгирования флейтового тона-тембра с тенденцией к угасанию.

Длительное варьирование звуков мажорного аккорда в убыстрённом темпоритме и высоком регистре флейты в тексте Сонатины образует «*тон-фигурацию*» (седьмая и восьмая строки нотного текста в примере № 1). В данном случае безмассивность тона-тембра флейты является естественной (*бестелесной*). Поскольку фигурационные «переборы» затрагивают тоны одной гармонии, их линейное развёртывание посредством «тематической гармонии» (Ю. Н. Холопов) [156, с. 377] преобразуется в мелодическую вертикаль¹. Тем самым многократно повторяющиеся звуки свёртываются в единый тон, создавая эффект «поглощения времени пространством».

Особое место в ряду способов формирования музыкального тона занимает его *расщепление* на обертоны и микротоны². Этот способ подобен многим естественно-природным феноменам, например, тому, как световой луч «распадается» на цветовые «атомы» и в то же время не теряет своей целостности. Особые акустические свойства: обертоновые отголоски (отзвуки) и звуки с неопределённой высотой раздвигают художественные границы тона-тембра в музыкальном тексте сочинений С. Губайдулиной. В результате «*расщеплённый тон*» обретает свойства интонационной «*субстанции*» с *многомерной* формой бытия.

В процессе анализа «*расщеплённого тона-тембра*» флейты и трубы были обнаружены специфические способы его образования. Они обусловлены тем, что глубинное пространство тона-тембра в музыкальной материии пьес «высвечивается» посредством *флажолетов*, *glissando* и *высот*

¹ Обратный процесс перевода вертикали в горизонталь В. А. Цуккерман наблюдает на примере образцов из опер Н. А. Римского-Корсакова. Гармоническую фигурацию музыковед рассматривает с точки зрения «мелодического раскрытия гармонии» и акцентирует её семантическую роль [177 – 178].

² Анализ четвертитоновой техники композиторского письма в сочинениях С. Губайдулиной 90-х годов посвящена статья В. Н. Холоповой [166].

ного *ostinato*¹. Флейтовые *флажолеты* возникают в результате приёма передувания. Им сопутствуют тихие шумовые и свистковые призвуки. Так, в музыкальном тексте Сонатины для флейты долгий звук с *флажолетами* плавно перетекает в выдержанный «реальный» тон и мелодическую линию, олицетворяя *переход тона из инобытия в бытие* (начальный звук “*f*” в примере № 8, пример № 9). При этом соотношение отзвука и звука отображает в тоне смысловую оппозицию его художественного бытия: «условного и реального».

Динамика интонирования «*расщеплённого тона*» в тексте Сонатины то низводится до «стона», то повышается до «крика» путём игры флейтового тона на *frullato* с последующим восходящим или нисходящим скольжением – четвертитоновым *glissando*² и, наконец, завершается внезапным прекращением его звучания в момент «обрыва» дыхания (пример № 10). Эмоциональная «окраска» музыкального высказывания достигает крайней степени напряжения. По отношению к тематическому инварианту (пример № 3) здесь тоны транспонируются на терцию вверх, тесситура звучания превышает две октавы (от *e'* до *f*³), а громкость предельно возрастает (от *p* до *fff*). В силу вступает «доречевая» стихия с её звуковым «хаосом».

Процесс *расщепления* тона на призвуки в музыкальном тексте С. Губайдулиной формируется также посредством *звуковысотного ostinato*. Оно создаёт эффект акустического «резонанса» в музыкальном пространстве и времени сочинений. Многократный повтор одного тона-тембра в том или ином контексте его семантического развёртывания претворяет разные виды *речитации*. Например, в Прелюдии для трубы и фортепиано псалмодическая континуальная речитация воспринимается как чтение-пение на

¹ Различные элементы инструментальной выразительности: «трели, тремоло, эффекты переокраски звука, *glissando*» и другие И. В. Вискова именует по аналогии с языкознанием «тембро-морфемами» и определяет их как «минимальные значимые темброво-интонационные структуры, производящие характерный колористический эффект». По мнению музыковеда, их роль значительно возрастает в музыке XX века, в особенности при исполнении на деревянных духовых инструментах [29, с. 365 – 366].

² Гань Бихуа выявляет и анализирует разные виды микрохроматики на примере иных камерных инструментальных, а также оркестровых произведений С. Губайдулиной. По мнению исследователя, в зависимости от направления, времени, амплитуды и рисунка в музыке композитора возникают многочисленные «микрорельефы интонации (микроразницы высоты звука)» [35, с. 43 – 44].

едином дыхании, или истовая молитва лирического героя (мелодия солирующей трубы в примере № 11). Тихое речитирование на тоне “ges” (т. 1 – т. 2), а затем “e” (т. 4 – т. 7) в совокупности с нерегулярным акцентным ритмом (термин В. Н. Холоповой) [162, с. 114]¹ 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, репрезентирующий позицию автора.

Тон, *расщеплённый* при помощи *звуковысотного ostinato*, способствует воплощению взволнованной дискретной речитации в Сонатине для флейты (две начальные строки нотного текста в примере № 1) и Баллады № 2 для двух труб и фортепиано (т. 1 – т. 2, т. 6 – т. 8 в партиях солирующих труб в примере № 12). Здесь передаётся эффект «сбивчивой речи», прерывистого дыхания героя. В обоих образцах наблюдаются разнообразие и контраст ритмических групп, разделённых внеметрическими, либо метрическими паузами. Здесь подвижное соотношение ударных (акценты, *portamento*) и безударных (*staccato*) долей в переменном размере (Сонатина) и свободном метре (Баллада № 2) направлены на воссоздание эмоционального состояния волнения в голосе лирического героя.

Комбинированный штрих *звуковысотного ostinato* тона в музыкальном тексте Сонатины усложняет флейтовый исполнительский приём *staccato* – характерный для этого инструмента отрывистый и чёткий способ звукоизвлечения. Артикуляция низкого тона флейты как немассивного в динамике *pp* создаёт эффект «*призрачной бестелесности*» (Г. Риман) (цит. по: [6, с. 48]). При этом гудящий безобертоновый, малоэкспрессивный регистр флейты акцентирует «приглушённую», матовую окраску инструментального тона-тембра.

¹ Его образуют дуоли, триоли, квартоли, квинтоли и долгие длительности в сочетании с синкопированием долей.

Усиление и ослабление частоты пульсации при *звуковысотном ostinato* флейтового тона в композиторском тексте образуют ритмические фигуры в виде волн различной амплитуды, направления и протяжённости (две начальные строки нотного текста в примере № 1). Они словно передают биение «сердца» самого инструмента.

Особые эффекты формируются в том случае, когда учащённый, неравномерно «пульсирующий ток» внутри одного «*расщеплённого тона-тембра*» флейты «разрывают» внезапные, «порывистые» интонационные скачки – ходы на широкие интервалы (третья и четвёртая строки нотного текста в примере № 1). Мгновенные мелодические «взлёты» и «падения» будто бы внедряются в *остинатный* тон-тембр флейты из некоего «внешнего» пространства и насыщают его предельной экспрессией. При этом в звуковой субстанции сталкиваются контрастные свойства: дискретности и континуальности, «лёгкости» и «тяжести». Весомые тоны приближаются к вокальному тембру и в процессе семантизации формируют метафорическую характеристику «*материального*» тона. А лёгкие тоны, напротив, акцентируют инструментальный колорит и «бестелесность» звучания флейты. Чередование кон- и диссонирующих мелодических ходов создаёт эффект балансирования инструментального голоса на грани устойчивости и неустойчивости. Оно поддерживается амбивалентной структурой метрического и ладового «профиля» тонов. Частота и ритм смены подъёмов (*crescendo*) и спадов (*diminuendo*) на уровне мотивов и микромотивов образуют динамические волны разного объёма. Они наделяют звуки одной высотной позиции то метрически сильной и ладово-опорной, то слабой и неопорной функцией, расширяя при этом тембральные качества инструментального тона¹. Подобные внутритекстовые модификации тона-тембра флейты раскрывают смысл его напряжённого акустического саморазвёртывания в музыкальной материи.

¹ Приём переменной метроритмической и высотной акцентности тонов широко распространен в музыке начала XX – XXI столетий и нередко применяется С. Губайдуллиной в различных *opus'ax*.

В процессе анализа сочинений С. Губайдулиной обращают на себя внимание типичные приёмы инструментального интонирования, а именно – микроволны в виде трелей и тремоло, образующие «*утощённый тон*»¹. Это преимущественно трудно извлекаемые на флейте (заключительная фраза в размере $\frac{3}{8}$ примера № 4, заключительная строка примера № 10)² и трубе (примеры № 13 и № 14) высокие звуки, появляющиеся в моменты кульминаций. Трели и тремоло вуалируют точную высоту тона и отображают трепет, колебание в дыхании лирического героя. С одной стороны, *бытие* тона обретает ясно «созерцаемый» звуковой «облик», а с другой, – тон уподобляется мерцающему лучу света, черта которого проходит между свечением и угасанием словно «жизнью» и «смертью». Эта экзистенция тона-тембра передаёт живые, пронзительно-чувствительные эмоциональные состояния человека – различные, вплоть до неосознанных вибраций или значительного психологического напряжения.

Высотно-расплывчатый «*утощённый тон*» трубы в тексте миниатюр формируется в двухголосии, интонационная ткань которого «сплетена» из секундового сопряжения звуков (по горизонтали и вертикали). Возникает подобие тона микрокластеру. Например, в кульминационных моментах Двух баллад для двух труб и фортепиано эта форма тона-тембра образуется посредством многократного *перекрещивания* траекторий солирующих голосов³ (партии солирующих труб в примере № 15). Кроме этого, их слиянию способствует тембровая идентичность и отсутствие чёткой пространственной дифференциации. При этом возникает своеобразная интонационная игра, основанная на «переливании», колебании тонов и полутонов.

¹ Эта метафора Л. Е. Гаккеля характеризует музыкальную материю Шестой фортепианной сонаты А. Н. Скрябина [33, с. 60]. В настоящей работе термин «расщеплённый тон» обозначает особую форму тона-тембра духовых инструментов и фортепиано, возникшую на основе обертоновых призывов.

² Орнаментальная структура текста – флейтовая трель, закрепившаяся в музыке эпох барокко и классицизма преимущественно в функции элемента галантной пасторали, композитором качественно переосмысливается.

³ Этот приём характерен для композиторского письма С. Губайдулиной и других *opus'ов*, к примеру, «Поэмы-сказки» для симфонического оркестра (1971), сонаты для скрипки и виолончели «Радуйся» (1981 / 1988).

Интересно, что в Прелюдии пересечение мелодических линий солирующей трубы и фортепиано в музыкальном и, как следствие, художественном пространстве¹ очерчивает графическую фигуру креста (см. т. 43 — т. 47). Их перемещением «из глубины ввысь» (и обратно) управляют оппозиции: «низ — верх» (вертикаль), «близкое — далёкое» (горизонталь), а также антиномия пространства «замкнутого и разомкнутого».

Ещё один способ образования «утолищённого тона» у двух труб демонстрирует процесс длительного развёртывания и разрастания одного тона-тембра “ c^2 ” путём присоединения к нему мелодически и гармонически близлежащих тонов (т. 1 — т. 8 примера № 2). В результате эта форма тона-тембра также приближается к тону-микрокластеру: смешанному ($h^1 - c^2 - d^2$, обе строки нотного текста в т. 4 — т. 5 примера № 2) и хроматическому ($b^1 - h^1 - c^2$, обе строки нотного текста в т. 7 — т. 8 примера № 2). Здесь энергию звучания тона (тонов) — её увеличение и уменьшение — регулирует динамика, имеющая тонкие градации (усиление до *sfp*, внезапное *f*, ослабление от *f* до *mf*, *p* и *pp*). Выразительность звучания тона-тембра трубы усилена посредством комбинирования способов звукоизвлечения (*legato* и *portamento*), а также авторской ремарки *espressivo* на *f*. Рельефность «утолищённого» тона-тембра создаётся посредством расширения и сжатия его звукового объёма, а также мобильного сопряжения выдержанных и более коротких длительностей тона (тонов). Все эти нюансы «произнесения» музыкального тона на трубе и его взаимодействия с другими тонами направлены на воплощение метафорических характеристик тона, который подобно пламени свечи «разгорается», «вспыхивает», «затухает» и «мерцает». Тем самым в звуковой «жизни» тона-тембра (как самого по себе, так и в соотношении с иными тонами) находит отображение картина светового излучения. Возможно, она вызывает при восприятии поэтический образ: тон — свеча — жизнь человеческой души.

¹ В дальнейшем этот художественный приём будет положен композитором в основу пьесы «In stose» («Крест накрест») для виолончели и органа (1979).

Логическая цепочка способов развёртывания тона-тембра в музыкальном тексте С. Губайдулиной от *«тона-точки»* до *«утолищённого тона»* находит продолжение и завершение в виде иной формы его существования — естественного угасания звука, или иначе — *«тона-паузы»*. *Истайивание* тона в моменты окончания музыкальных фраз и всего сочинения (звук “с” в партии второй трубы примера № 7, а также в мелодии флейты примера № 16) обозначает *горизонт его бытия* и переход в Ничто — *«тон-беззвучие»*, *«тон-тишину»*. Приём филировки звука, в особенности низкого, сложен для исполнения на трубе и флейте. При этом дыхание, связанное с напряжением, возвращается к точке покоя, а многозначительные паузы воспринимаются как смысловое многоточие. Потенциальная возможность извлечения на флейте ещё одного — самого низкого — тона “h”, который в тексте пьесы отсутствует, скрыто указывает на недосказанность, пострефлексию лирического героя.

Постепенное сокращение тонового состава начального сегмента текста от одного проведения к другому раскрывает в Сонатине идею исчерпания «экзистенции» тона-тембра флейты (примеры № 1, № 17 и № 16). В этом процессе композитор фокусирует внимание на крайних регистрах инструмента. В них тоны флейты по отношению к звукам среднего регистра требуют большего расхода воздуха и натяжения губ флейтиста, фиксируя тем самым наиболее яркие и напряжённые моменты музыкального высказывания. Благодаря чему возникает интенция к усилению экспрессии в выразительности флейтового тона. Вместе с тем тоны, устремлённые к крайним регистрам инструмента, выявляют в музыкальном тексте пьесы полярные тембровые ассоциации: глухие — звонкие, «мягкие — резкие», «тяжёлые — лёгкие», «тёплые — холодные», «матовые — блестящие». Здесь автор подчёркивает близость тона-тембра флейты к двум противоположным — нижней и верхней — границам инструментального диапазона. Они близки по интенсивности, поскольку фиксируют рубеж между звучанием тона и его исчезновением.

Оба духовых инструмента – флейта и труба – наиболее близки вокально-речевому интонированию. Вместе с тем речевой прообраз в тексте пьес преломляется по-разному. В одном случае (труба) в мелодике солирующего инструмента выдержана вокальная тесситура звучания, в другом (флейта) – парадоксальным образом вокальный диапазон преодолевается, однако ассоциации с голосом сохраняются и во вневокальных регистрах инструмента¹. В этой связи в миниатюрах между тембром инструмента и голосом человека, олицетворяющим самого музыканта, возникает отношение имманентного подобия. Как известно, для С. Губайдулиной важна личность музыканта, его исполнительская манера: техника игры и интерпретация, координационно-двигательные способности (от движений рук, поворотов корпуса и мимики до характера дыхания). К примеру, в аннотации к сочинению «Музыка для флейты, струнных и ударных» композитор пишет: «Музыка посвящена замечательному флейтисту нашего времени Пьеру-Иву-Арто и в высшей степени инспирирована его личностью и манерой игры» [168, с. 314]².

Природа духовых инструментов восходит и к феномену *дыхания*, который составляет константу музыкальной «метафизики» композитора³. В пьесах выстраивается смысловая линия: *духовые* → *дыхание* → *душа* → *дух* → *жизнь*. В этой связи символический подтекст музыки С. Губайдулиной включает мотивы, родственные поэтике В. Хлебникова [155, с. 31]⁴:

¹ Согласно наблюдениям А. Андреева, в образцах европейской инструментальной музыки на «участках ослабленной звуковысотной динамики» происходит «*потенциальное* производство вокальных напряжений, «мыслительное» усвоение звука как вокального» [6, с. 46]. Данное психофизиологическое явление в музыкальном тексте С. Губайдулиной усиливает тенденция к тембро-акустическому «расщеплению» флейтового тона и выявлению в нём, прежде всего, метафорических свойств.

² Роль музыканта в интерпретации произведения составляет автономную область исследования инструментализма и не входит в проблематику настоящей работы.

³ С. Губайдулина часто употребляет понятие «дыхание» по отношению к специфике интонирования, говоря о своих сочинениях: «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: [168, с. 268]).

⁴ Взаимоотношение композитора с творчеством поэтов и художников различных эпох заслуживает внимания исследователя. Так, В. Н. Холопова пишет: «Живительны для Губайдулиной нити контактов не только с композитора, но и с художниками, поэтами», и это во многом обусловлено «загадочностью её музыки» [170, с. 305 – 306].

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

В этих четырёх строках исследователь творчества поэта 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 передаваемые 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» [53, с. 7]¹. Тем самым исследователь подчёркивает идею неразрывной связи универсальных истоков – начал мира: живого и не живого.

Призрачную грань между явлениями бытия и небытия тона в музыкальном тексте С. Губайдулиной акцентируют моменты, в которых голос флейты издаёт звуки, почти предельные для человеческого голоса – колоратурного сопрано и словно балансирует на грани звучания вокального, «живого» и инструментального, «не-живого» (звуки “*h*²”, “*c*³” и “*cis*³” в примере № 17).

Музыкальный тон-тембр изменяет ипостаси своего существования – бытия – в процессе тонового развёртывания. Специфика этого процесса заключается в детальном и постепенном «вырастании» всей интонационной ткани сочинения (или его фрагмента) из единичного музыкального тона. При этом логика образования звуко-интонаций связана с возникновением новых элементов, текстовых структур на основе предыдущих, то есть с *de*

¹ Парадигма *дыхание* → *душа* → *мир* также неоднократно проводится в «Записных книжках» М. Цветаевой: «... что дыхание, как не ритм души?» [173, с. 19], «Что я делаю на свете? – Слушаю свою душу» [173, с. 27], «Душа, это вздох всего мира» [173, с. 29]. Говоря о собственном творческом вдохновении, М. Цветаева сравнивает душу с духовым инструментом: «... слишком много вздоху в груди стало для флейты» [173, с. 141].

ривацией¹. К примеру, в музыкальном тексте начального фрагмента (выполняющего функцию основной темы) Сонатины для флейты (пример № 1) из одного тона “d” произрастают мотивы, каждый из которых имплицитно (порождает) последующий (см. схему к примеру № 1): инвариант $es^1 - d^1$ (см. строку а), вариант 1 $d^1 - b^1 - es^1 - d^1$ (см. строку б), вариант 2 $d^1 - e^2 - b^1 - d^1$ (см. строку в), вариант 3 $e^2 - b^1 - d^1 - e^2 - b^1 - d^1$, $e^2 - gis^2 - e^2$ (см. строку г), вариант 4 $gis^2 - e^2 - h^1$, $h^2 - gis^2 - e^2$ (см. строку е). Эти мотивы включают семантических фигур различной этимологии (пример № 1). В их числе: интонация *lamento* (вздоха) $es^1 - d^1$ (конец первой строки нотного текста), семантическая фигура *печали* $d^1 - b^1$ (конец второй и начало третьей строк нотного текста), риторическая фигура *saltus duriusculus* (жестковатый скачок) в обращении $d^1 - e^2$ и в основном виде $e^2 - b^1$ (начало четвёртой строки нотного текста), семантическая фигура *просветления* (фигурация тонов аккорда *E-dur*, седьмая и восьмая строки нотного текста)².

Эти семантические фигуры, извлекаемые в артикуляции *legato*, контрастируют и вместе с тем «обвивают» и постепенно «вплетаются» в неслиянные звуки остинатного «расщеплённого тона». При этом расширяется регистровый «спектр» (повышение тесситуры)³ и усиливается громкость звучания флейты (*pp - mf - f - ff*). Визуально в нотном тексте и при слуховом восприятии логика последовательного роста напряжения чётко «вырисовывается» в виде восходящей полуволны. В целом процесс тонового развёртывания в музыкальном тексте выстраивается по принципу оппозиций: «низ – верх», звучание тихое – громкое, дискретное – кон-

¹ Лингвистическое понятие деривации (Е. Курилович), подразумевающее образование новых (производных) структур из исходных (производящих) ввёл в музыкознание М. Г. Арановский [9, с. 94 – 106]. 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. Н. Холопов) [157, с. 215] 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).

² Анализ структуры и этимологии значений семантических фигур содержит II глава диссертации.

³ Мелодия флейты развёртывается в широком диапазоне инструмента – звуковом пространстве от основания (тон “d” в начальной строке нотного текста примера № 1) до интонационной вершины (тон “h” в трёх заключительных строках нотного текста примера № 1).

тинуальное, инструментальное — quasi-вокальное. Здесь внешние параметры инструментального тона-тембра: диапазон (регистр), динамика и способы звукоизвлечения несут особую смысловую нагрузку. Они во многом формируют отчётливую мелодическую графику. Поскольку флейтовый голос в процессе восхождения многократно возвращается к опорному низкому *остинатному* тону (повторение звука на неизменной высоте обрисовывает прямую горизонтальную *линию*), каждая семантическая фигура (которую структурирует мотивы) очерчивает траекторию *кругообразного* вращения. Такая генеративная связь мотивов в музыкальном тексте представляет синтаксическую организацию деривационного процесса, а устремлённость инструментального голоса посредством «цепочки» семантических фигур к интонационной вершине отображает музыкальный *сюжет*.

В исполнении на духовых инструментах логикой порождения из одного тона-тембра вариантных семантических фигур также управляют особенности дыхания. Совместно с иными компонентами оно устанавливает в интонировании музыкального тона определённый уровень экспрессии. Тем самым через деривационный процесс, на наш взгляд, в авторском тексте воплощается монолог рефлексирующего лирического героя.

По-видимому, тончайшие состояния души лирического героя миниатюр коррелируют с *авторскими*. Отсюда происходит личностно-субъективный, исповедальный тон музыкального выражения. Он определяет в сочинениях господство «*суггестивной лирики*», которая сосредоточена на передаче эмоциональных переживаний человека¹. 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» [44, с. 26]. Подобное видение автором человеческой сущности находит от-

¹ Суггестивная лирика является одной из категорий лирики, введённых в литературоведении. Она стоит в ряду других: философская, гражданская, пейзажная, любовная, медитативная и т. п. [82, с. 359].

ражение и в сочинениях для детей. К настоящему времени оно представляет одну из важнейших тем музыкальной философии С. Губайдулиной.

Подводя итоги необходимо отметить, что исследование семантизации тона-тембра духовых инструментов выявило отношение к нему композитора как к самоценной, художественно-смысловой единице музыкального текста, наделённой семантическим подтекстом. Специфика организации тона-тембра флейты и трубы в тексте сочинений С. Губайдулиной во многом определяется *мелодической* природой обоих духовых инструментов. Линейный тон-тембр предстаёт в различных формах: горизонтальной («тон-нить»), вертикальной (тон, «расщеплённый» посредством флажолетов), глубинной («тон-фигурация»; «утолщённый тон»), промежуточной («тон-волна»; «линейный сверх-тон»; тон, «расщеплённый» при помощи *glissando* и *ostinato*), а также в универсальной форме («тон-точка»).

Сменяющие друг друга структурно-смысловые формы бытования единичного музыкального тона в композиторском тексте неизменно возвращаются к «первооснове». *Развёрнутые* тоновые структуры *свёртываются* в тон-«единицу», которая затухает и переходит в иную форму – звучащую тишину. Формы звучащего тона-тембра, по сути, приводятся к единству в паузах («тон-беззвучие» или «тон-тишина»), которые существуют как бы вне времени и пространства. Этапы зарождения звучания одного тона, его преобразования и ухода (исчезновения) демонстрируют в тексте процесс *персонификации* смысловой единицы. Он во многом обусловлен тембровой спецификой флейты и трубы. При этом формы и этапы звуковой «жизни» тона-тембра в целом представлены в виде драмы-оппозиции его *бытия* и *не-бытия*.

Смысловая «партитура» текста выстраивается посредством градаций предельного обострения и ослабления звучания тона-тембра, часто достигающих порога слышимости. Здесь особо важную роль играют протяжённость и громкость звучания музыкального тона на духовых инструментах.

Звучащие и не-звучащие формы бытования тона-тембра в музыкальном тексте С. Губайдулиной обуславливают возникновение при восприятии тончайших символических смыслов. Так, «звуковой образ» инструментального тона-тембра формируется на пересечении оппозиций: «овеществлённого» и «нематериального» тона, звучащего тона и звучащей паузы-тишины, в которых находят отражение «лики» земного и трансцендентного.

Линейно-мелодический тон-тембр флейты и трубы в музыкальной материи пьес во многом саморазвивается, расширяется на основе внутренних потенций. Посредством напряжённой работы с тоном, проникновения в его акустическую и тембровую природу композитор передаёт в музыке миниатюр эмоциональные переживания лирического героя. Обращённая к сфере подсознательного (или иначе, – интуитивного слышания) специфика развёртывания тона-тембра претворяет в пьесах художественную тему *«вселенских таинств Души»*. Она раскрывает тонкие грани авторского восприятия внутреннего мира человека.

1. 2. Тон-тембр фортепиано

Новые художественные возможности инструментального тона открываются в его тембровом «произнесении» на фортепиано. Одна грань авторской индивидуальной выразительности в музыкальном тексте С. Губайдулиной проявляется в опоре на инструментальную специфику самого фортепиано, отличного по способам звукоизвлечения и интонирования от духовых инструментов, другая – в преобразовании природно-акустических свойств тона-тембра фортепиано.

В этой связи наибольший интерес представляют миниатюры, в которых тон-тембр фортепиано выполняет полисемантические функции, а также формирует множественные звуковые ассоциации. Таковы произведения собственно для фортепиано и сочинения, где фортепиано выступает в ансамбле: «Трубач в лесу», «Апрельский день», «Песня рыбака», «Птичка-

синичка», «Дятел», «Лосиная поляна», «Эхо» (из цикла «Музыкальные игрушки»), Песенка, Пьеса и «Toccata troncata», а также Две баллады для двух труб и фортепиано, Прелюдия для трубы и фортепиано.

Как известно, фортепиано во многом притягательно для авторов возможностью quasi-оркестрового звучания (ещё с момента зарождения к нему интереса в последние десятилетия XVIII века). Вместе с тем у композиторов-романтиков фортепианный тон-тембр сохранил связь с утончённой техникой пальцевой игры, изысканностью ритмического рисунка и разнообразием штрихов, характерными для клавикорда и клавесина. Именно эту линию в трактовке выразительных возможностей фортепианного звучания развивают многие композиторы в XIX-XXI веках¹.

Специфику фортепианного тона-тембра в целом определяет звучная и отчасти ударная природа клавишно-струнного молоточкового инструмента. По сравнению с тембрами духовых инструментов, в его тоне а priori отсутствует гибкость, приближенность к «живому», голосовому тону. Это обусловлено акустическими и техническими характеристиками инструмента. Так, по наблюдениям Е. В. Назайкинского, «изначальная физическая разграниченность единиц звукового потока» на фортепиано «выражается и в самостоятельности звуков-струн, и в резкости, чёткости атаки, и в колокольном характере динамики каждого звука» [106, с. 101]. Вместе с тем широкий звуковой объём монотембрального инструмента содержит богатейшие резонансные возможности, а фактурно-фонические и звуко-ритмические эффекты на фортепиано вызывают яркие визуальные и кинестетические ассоциации. Натуральный обертоновый спектр формирует многообразные сочетания звуков и призвуков, переводящих энергетическое напряжение звуковой материи в состояние покоя и наоборот. Эти свойства фортепианного тона-тембра «культивирует» и С. Губайдулина.

¹ Как замечает Л. Горбовец, такие композиторы, как Ф. Шопен, К. Дебюсси, А. Лядов, А. Скрябин, а также А. Шнитке и С. Губайдулина идут по пути «интенсивной трактовки рояля», то есть стремятся к выявлению «внутренних потенций инструмента в области выразительных средств, «фантазийности», иллюзорности звуковых представлений» [38, с. 38].

Следует отметить, что семантизация фортепианного тона у С. Губайдулиной осуществляется по-своему. Это во многом происходит посредством проникновения автора в его сущностные звукотембровые процессы. При этом композитор не прибегает к характерным для музыки Новейшего времени экспериментам с механикой и техникой игры, которые выходят за грани собственных возможностей фортепиано¹. Оно традиционно с точки зрения механизма звукоизвлечения (им является клавиатура)². Однако звуковая палитра инструмента дополняется флажолетными и ударными приёмами, а также оригинальными способами звукоизвлечения с участием беззвучно нажатых клавиш и др. Они во многом расширяют художественные границы тона-тембра.

Смысловая эмансипация, семантизация фортепианного тона, связанная с повышением роли его темброво-фонических, обертоновых, сонорных и других свойств, наблюдается в целом ряде произведений С. Губайдулиной³, в том числе в миниатюрах для детей. Так, художественные возможности тона-тембра фортепиано в музыкальном тексте пьес во многом зависят от его структурно-смысловых форм: «*расщеплённый тон*», «*тон-пульсация*», а также «*тон-созвучие*», «*тон-сонор*», «*тон-сонорная линия*», «*тон-сонорная полоса*» и «*тон-пауза*». Рассмотрим каждую из них раздельно.

¹ Особые приёмы игры на фортепиано подробно описываются в статье Ю. Н. Холопова «Новый музыкальный инструмент: рояль» [159].

А. Ю. Радвилович отмечает несколько типов применения фортепиано в современной музыке. Это общепринятая, *ординарная трактовка*, использующая обычную игру по клавишам, *препарированное, или подготовленное фортепиано* и *расширенная трактовка* фортепиано, когда весь инструмент рассматривается как тело, способное издавать самые разнообразные звуки. В последнем случае «механика инструмента остаётся без каких-либо изменений, зато техника игры зачастую переносится на струны и внутреннюю часть корпуса инструмента, совмещаясь с обычной игрой на клавиатуре». Особую – экспериментальную область представляет «музыка для *микрохроматического фортепиано*» [128, с. 49 – 51].

² По отношению к традиционной и расширенной трактовкам инструмента Дж. Крам употребляет термины «conventional piano» – «обычное фортепиано» и «extended piano» – «расширенное фортепиано» (цит. по: [128, с. 51 – 52]).

³ См., к примеру, «Introitus» – концерт для фортепиано и камерного оркестра (1978), «Quasi hocketus» («Как бы гокет») – трио для фортепиано, альты и фагота (1984) и др. В пьесе «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано (1993) композитор использует не типичные для фортепиано приёмы звукоизвлечения – игру на струнах рояля с помощью стеклянного стакана и металлических напёрстков, а затем традиционную игру на клавиатуре, чтобы показать «преlestь обычного и простого после необычного и сложного» (цит. по: [38, с. 40]).

Особые акустические и исполнительские приёмы в тексте миниатюр «Эхо», «Трубач в лесу» и «Toccata troncata» направлены на создание «нежных» и «прозрачных» аликвотных (резонансных) звучаний *«расщеплённого тона»* на фортепиано. В одном случае обертоны извлекаются из беззвучно нажатых клавиш с помощью реально звучащих тонов (т. 1 – т. 4 примера № 18, т. 2 – т. 12 примера № 19, пример № 20) и аккорда-кластера (т. 5 – т. 9 примера № 18, т. 1 примера № 19). При этом «внутреннее пространство» фортепианного тона-тембра разрастается посредством включения в его «палитру» незвучащих и звучащих тонов, различающихся по диапазону, протяжённости, высоте и исполняемых *одновременно*. В другом случае фортепианные «флажолеты» образуются путём артикулирования *«тонов-точек»* на staccato в динамике *mf* с их *последующим* беззвучным нажатием и выдерживанием (звуки “ges¹”, “des¹”, “c²” в т. 10 – т. 12 примера № 21). Здесь длящийся аккорд в динамике *pp* ($e - es^1 - f^1 - d^2$) становится фоном для «растворения» в высоком регистре фортепиано «парящих» аликвотных обертонов. В результате происходит переключение тона-тембра фортепиано из *предзвукового* и гулко звучащего пространства в *надзвуковое*¹.

Во всех названных образцах мгновенная атака, изначально присущая артикуляции при озвучивании тонов на фортепиано, преобразуется в пролонгированную. А «резкость» и «чёткость» звучания тонов особым образом «расцвечивают» глухие шумовые призвуки. Поскольку звуковая энергия обертонов рассредоточивается и угасает в пространстве, ударный и звонный тон-тембр фортепиано воспринимается «туманным» и «бесплотным»². Тем самым происходит «размывание» границы между звучащей и не звучащей формами бытия тона-тембра в пространственно-временном континууме. Кроме того, противопоставление ударных и аликвотных зву-

¹ По словам С. Губайдулиной, её особенно привлекает идея «перехода от экспрессивного звука к флажолетному», когда «именно один звук <...> обладает свойством, способностью взмывать вверх по вертикали – к небу, к духу» [168, с. 38].

² Подобный акустический эффект наблюдается в пьесе Б. Бартока «В полутонах» из четвёртой тетради «Микрокосмоса» для фортепиано.

чаний тона на фортепиано в музыкальном тексте миниатюр порождает акустический *эхо-эффект*. Этот способ художественного «означивания» тона в музыкальном тексте С. Губайдулиной обретает смысловой подтекст. Так, «состояния» тона-тембра фортепиано становятся взаимнообратимыми и символизируют его переход из одного качества в другое: небытие (не звучание) ↔ бытие (реальное звучание) → инобытие (звучание «флажолетов»).

Специфический для современных музыкальных текстов приём *динамизации* одного тона, то есть его многократное повторение, оживляемое ритмически и динамически, формирует «тон-пульсацию». В музыкальной материи пьес «Дятел» и «Апрельский день» он аккумулирует звуковую энергию¹. При этом возрастает роль ритмоагогического рисунка и способов звукоизвлечения тона на инструменте. В одном случае быстрые и громкие репетиции тона в артикуляции *staccato* звучат в среднем регистре фортепиано без участия педали и выявляют в нём перцептивные свойства ударности, звонкости и «жёсткости» (тон “a” в т. 2 – т. 6 примера № 22). При этом «упругость» и «остроту» оstinатного звучания тона-тембра подчёркивает авторская ремарка *сессо*. В другом случае динамизация тона на фортепиано осуществляется посредством иных способов звукоизвлечения. Он звучит в верхнем регистре на педали и в артикуляции *portamento* (тон “c³” в т. 5 – т. 6 примера № 23). В этой связи формируются противоположные предыдущему образцу метафорические характеристики фортепианного тона, а именно – его приглушённого, «мягкого» и «вязкого» звучания.

В обоих образцах *динамизация* тона-тембра фортепиано переключает его из линейной формы в пространственную. «Отражённые» репетиционно повторенные звуки на краткое время отстают от «реальных» и создают реверберационный эффект гулкости. В результате происходит расширение обертоновой сферы тона, а слушатель вовлекается в завораживающую иг-

¹ Этот прием часто встречается в сочинениях С. Губайдулиной, в особенности, при исполнении на струнных и деревянных духовых инструментах. Анализ фрагментов композиторского текста с использованием динамизированного повторения тона-тембра на флейте и трубе содержит л. 1 главы I.

ру. При этом доминирует суггестивное воздействие музыки, и на первый план выступает созерцание «жизни» – пульсации – тона-тембра как одной из преходящих и вместе с тем глубоких форм бытия звуковой субстанции.

Развёртывание тона-тембра в сочинениях С. Губайдулиной опирается на противоположные свойства фортепианного звука: автономность и способность к слиянию с другими звуками. При этом фоническая самодостаточность звуков фортепиано служит препятствием для их реальной мелодической связности и преодолевается в процессе слухового восприятия. Как отмечает Е. В. Назайкинский, линейное соединение тонов на фортепиано является «идеальным – представляемым», то есть «в линию звуки связываются связками – скрытыми голосовыми усилиями соинтонирующего слушателя» [106, с. 101]. Вместе с тем для фортепиано характерно слияние звуков в вертикальные комплексы. По своему устройству данный инструмент в корне отличается от духовых и является гармоническим. В текстах фортепианной музыки XIX-XXI веков, к примеру, резонирование струн в процессе «собираения» тонов в созвучия (включая применение техники педали) обогащает звучание фортепиано разнообразными тембровыми красками.

Данные возможности «произнесения» тона-тембра фортепиано предопределяют образование пространственных форм его бытия в музыкальном тексте С. Губайдулиной. Условно обозначим их как *«тон-созвучие»*, *«тон-сонор»*, *«тон-сонорная линия»* и *«тон-сонорная полоса»*.

Органичное слияние двух, трёх (и более) автономных звуков на фортепиано порождает в музыкальном тексте *«тон-созвучие»* и *«тон-сонор»*. Основные факторы их акустического напряжения: звуковисотная плотность и уровень сонантности, а также расположение в музыкальном пространстве во многом детерминируют организацию звуковой энергии – её собирание и угасание¹.

¹ По мнению Ю. Кона, уровень напряжения в созвучиях определяют три главных фактора: звуковисотная плотность, расположение и регистр [66, с. 304 – 305].

Музыкальный анализ свидетельствует о том, что в тексте сочинений С. Губайдулиной «*тоны-созвучия*» формируются в результате полифонического взаимодействия двух линий-голосов¹ или соотношения фактурных пластов фортепиано. В одном случае «*тоны-созвучия*» образованы комплементарным двухголосием, в другом — линейным соединением гармонических интервалов. Результатом становятся *развёрнутая* и *свёрнутая* формы тона-тембра.

Художественные возможности «*тонов-созвучий*» в первом случае зависят от особых контекстных условий: предельной близости и удалённости линий-голосов друг от друга. В музыкальном тексте пьесы «Лосиная поляна» (пример № 24) эти разновидности тона-тембра выстраивают диссонирующие интервалы: «плотные» — малая и большая секунды ($e^2 - es^2$ в т. 16 — т. 17 и $b^2 - gis^2$ в т. 22) и «разреженные» — тритон через октаву ($fis^3 - c^2$ в т. 8 — т. 9), малая нона ($dis^1 - e^2$ в т. 12), малая и большая септимы ($fis^1 - e^2$ в т. 15 — т. 16 и $fis^2 - f^3$ в т. 19). Они продлеваются и создают в музыкальной материи зоны звукоэнергетического напряжения. Отдельные протяжённые тоны нижнего и верхнего регистров фортепиано в тексте пьесы «Эхо» (пример № 25) объединяются в кон- и диссонирующие интервалы, разделённые четырьмя октавами: терцию ($Gis - h^2$ в т. 1 — т. 2) и тритон ($Es - a^2$ в т. 9 — т. 12). «*Тоны-созвучия*», охватывающие крайние регистровые зоны фортепиано и выдержанные в тихой динамике, образуют некое «магнитное» звуковое «поле», поскольку их бытие определяет напряжённое статическое дление линий-голосов в объёмном пространственно-временном континууме.

Художественная специфика «*тонов-созвучий*» во втором случае опирается на принцип линейной гармонии, при котором интервалы соединяются в тексте С. Губайдулиной посредством преимущественно секундовых

¹ При этом фортепиано выступает в несвойственной ему роли мелодического инструмента. «Инерция» линейно-мелодического движения, обусловленная метрической, а в некоторых образцах и ритмической формами пульсации, создаст эффект продления звуковой энергии («Песня рыбака», «Песенка», «Апрельский день» и «Лосиная поляна»). В этой связи подчеркнутая процессуальность интонационной ткани направлена на воплощение единого эмоционального состояния умиротворения.

(нижняя строка нотного текста в т. 1 – т. 2, т. 5 – т. 6 примера № 26), терцовых (нижняя строка нотного текста в т. 1 – т. 5 примера № 27) и квинтовых отношений (нижняя строка нотного текста в т. 4 – т. 13 примера № 28) в параллельном голосоведении. При этом композитором акцентируются колористические свойства гармонического интервала чистой квинты, которую отличает естественно-акустическая корреляция составляющих её звуков¹. Исполняемые в приглушённой динамике эти «тоны-созвучия» порождают визуальные и кинестетические ассоциации «пустотной» и «объёмной», а также «мягкой», «гладкой» и «прохладной» музыкальной субстанции.

Своеобразный способ образования «тонов-созвучий» наблюдается в миниатюре «Апрельский день» (нижняя строка нотного текста в т. 1 – т. 8, т. 9 примера № 29). Здесь в «тоны-созвучия» входят кон- и диссонирующие гармонические интервалы: чистая квинта, чистая кварта и тритон². Они артикулируются в динамике *f*, а затем продлеваются с помощью педали. При этом возникают эффекты разрежения и сжатия, а также вспыхивания и мерцания звукового вещества в пространственно-объёмном континууме фортепиано. В названных образцах из интервалов преимущественно нижнего фактурного пласта фортепиано с помощью мелодического развёртывания верхнего пласта извлекаются обертоны. Этот приём направлен на претворение эффекта «звучащей пустоты», где рассредоточиваются и наслаиваются друг на друга сонорно-обертоновые отголоски³.

Автономную *развёрнутую* форму тона-тембра фортепиано в музы

¹ К примеру, в учении Х. Шенкера квинтовая связь звуков считается самой естественной, поскольку происходит от наиболее сильного – пятого – обертона путём его обособления и самостоятельного развития [158, с. 21]. А. Веберн также замечает, что наиболее тесное родство основного и квинтового тонов (а квинта является ближайшим тоном, отличным от основного) образует между ними «параллелограмму сил» [27, с. 17].

² В таблице гармонического напряжения созвучий Ю. Н. Холопова им соответствуют цифровые индексы 1.1 (чистая квинта), 1.2 (чистая кварта) и 4.2 (третон), обозначающие степень сонантности: от наименьшей до более высокой [161].

³ Описанный эффект формирует фортепианную партию в пьесе «Звуки леса» для флейты и фортепиано.

кальном тексте С. Губайдулиной представляет «тон-сонор»¹. Он образуется с помощью интеграции звуков фортепиано в сонорные созвучия, или иначе – звуковые «пятна»: от размытых и распылённых до насыщенных.

В музыкальном тексте миниатюры «Песня рыбака» «тон-сонор» значительно расширяет звуковое пространство инструмента. Он выстраивается посредством симметричного сцепления гармонических чистых квинт, направленных от среднего регистра фортепиано к крайним (при противоположном и косвенном голосоведении) (затакт – т. 2, т. 5 – т. 8 примера № 30). «Тон-сонор» извлекается на педали фортепиано в приглушённой динамике и обретает метафорические характеристики «разреженного» и «туманного» звукового «тела».

Другую разновидность «тона-сонора» в музыкальном тексте пьесы «Трубач в лесу» формирует «имитационное» вступление отдельных звуков фортепиано. Они длительно выдерживаются, наслаиваются и в результате объединяются в гармонический сонорный комплекс. В нём акцентируется фонизм интервалов секунды (т. 7 – т. 12 примера № 21) и терции (т. 17 – т. 25 примера № 21). В первом случае наблюдается большая плотность сонорно-обертонового пространства тона-тембра, во втором – оно более разрежено и охватывает «грузные», тихо «рокочущие» звуки самого нижнего регистра фортепиано. Вместе с тем в обоих случаях неизменная приглушённая динамика и континуальный тип интонирования создают метафору «матового», «распылённого» и «застывшего» во времени музыкального звучания – «гармоние-тембра» (термин Б. В. Асафьева) [14, с. 99].

Два вида «тона-сонора», возникающие на основе континуального и дискретного типов интонирования, обнаруживаются в партии фортепиано Двух баллад для двух труб и фортепиано. В одном случае «тон-сонор» формируется посредством наслоения на басовый органнй пункт (с уча-

¹ Как известно, *сонор* объединяет в себе множество реальных звуков, которые в совокупности образуют, подобно обертонам, один тон. В музыковедческой литературе он обозначается терминами: «макротон», «звук высшего порядка» (Ю. Н. Холопов) (цит. по. [147, с. 384 – 385]), «новый звук» (Ю. Н. Холопов) [156, с. 526], «многозвук», «сложный звук» (А. Л. Маклыгин) [95, с. 16], «единозвук» (А. Л. Маклыгин) [147, с. 384] и др. Они часто употребляются как синонимы

ствием педали) секундово-квартовых, секундово-септимовых и других мелодических ходов в среднем и высоком регистрах фортепиано (пример № 31). В другом – собирается из отдельных тонов и диссонирующих интервалов, извлекаемых на *staccato* и «разбросанных» в разных регистрах инструмента (т. 4 – т. 5 примера № 12). Эти контекстные формы «тона-сонора» напоминают соответственно «мягкие» (с затуханием звучности) и «жёстко» звучащие (без эффекта дления) «пятна».

Отметим, что темброво-фонические свойства формируют тон как смысловую единицу с экстрамузыкальными значениями. Так, «тоны-соноры» наделяются в пьесах символическим подтекстом. Они имитируют на фортепиано *колокольный перезвон*. Однако в первом случае в тексте передаётся состояние затаённого ожидания (пример № 31). Во втором – колокольный перезвон вносит в общую звуковую атмосферу мрачно-зловещий колорит (т. 4 – т. 5 примера № 12)¹. В обоих случаях пульсирующее сцепление автономных тонов в «стереофоническом» музыкальном пространстве фортепиано² олицетворяет отсчёт времени. Вместе с тем единый «тон-сонор», образуемый множеством тонов и обертонов, создаёт эффект растворения звучания в пространственно-временном континууме.

Последовательное разрастание «тона-сонора» в широком регистравом диапазоне фортепиано наблюдается в тексте Пьесы (т. 22 примера № 32). Его обуславливает процесс собирания на педали пролонгированных и изложенных вне метра тонов и созвучий (в числе которых – чистая квинта, чистая кварта, малая нона, малая секунда и хроматический микрокластер). Гармонический сонорный комплекс в динамике *pp* создаёт иллюзию истаявания звуковой эфемерной «пелены».

Особый способ изложения «тона-сонора» в авторском тексте определяет интонационный «рельеф» миниатюры «Птичка-синичка» (т. 2 – т. 6, т. 8 – т. 9 примера № 33). Так, в контексте быстрого темпо-ритма ме-

¹ «Тоны-соноры» фортепиано в пьесах символизируют надличностное начало, которое противопоставлено субъективному «потоку» эмоций (партии солирующих труб).

² Близкая трактовка фортепиано наблюдается в «*Quasi hocketus*» («Как бы гокет») С. Губайдулиной – трио для фортепиано, альты и виолончели (1984).

лодически сопряжённые тоны свёртываются в сонорные созвучия. Варьирование их звуковысотной плотности¹ и частоты чередования на микроучастках текстового развёртывания свидетельствует о модификациях тона-тембра фортепиано, направленных на обогащение его красочно-фонических свойств.

При относительном количественном равновесии совершенных и несовершенных консонансов, в образовании *«тонов-соноров»* значительно преобладают диссонирующие созвучия², в особенности, основанные на интервале тритона. По мнению музыковедов, этот интервал фокусирует в себе принцип «устойчивого неравновесия», который «широко используется в организации материи в живой природе» [181, с. 37]. По-видимому, он универсален с точки зрения звукового напряжения, поскольку служит критерием сонантности созвучий³. В тексте миниатюры С. Губайдулиной тритон акцентирует в звучании *«тонов-соноров»* перцептивные свойства «угловатости», «невесомости» и «резкости» музыкального звучания.

На основе графических прообразов в музыкальном тексте С. Губайдулиной складываются такие разновидности *«тона-сонора»*, как *«тон-сонорная линия»* и *«тон-сонорная полоса»*.

К примеру, в миниатюре «Птичка-синичка» *«тон-сонорную линию»* производит быстрое движение «голоса» фортепиано по хроматическим (т. 5, т. 7, т. 10, т. 12 примера № 33) и диатонико-хроматическому звукорядам (т. 1 примера № 33). Образующие их тоны нередко повторяются (т. 7, т. 10) и упорядочивают в пространстве звуковой «поток». Стремительное сцепление звуков в *«тон-сонорную линию»* формирует в контексте симультанного восприятия эффект её свёртывания в аккорд-кластер⁴. Вместе с тем иррегулярная ритмика и паузирование создают впечатление непод-

¹ Рассредоточению плотности в сопряжении тонов способствует преимущественно верхний регистр фортепиано.

² Диссонантная интервалика, а также краевые регистровые и динамические зоны в музыкальном тексте пьесы усиливают степень сонорности тона-тембра

³ См. классификацию П. Хиндемита (цит. по: [66, с. 306]).

⁴ Аккорд как результат вертикализация звукоряда получил широкое распространение в музыке XX века (А. Н. Скрябин, О. Мессиян, К. Пендерецкий и др.).

готовленности его появления в пространстве. При этом образуются краткие реверберационные отзвуки, а приём нажатия правой педали фортепиано и «выписанные приёмы ручной обертоновой педали» [118, с. 11] (т. 10 – т. 12 примера № 33) усиливают эффект звукового «резонанса».

Тоны «сонорной линии», исполняемые в верхнем регистре фортепиано, наделяются дополнительными метафорическими свойствами «невесомости» и отрывистости, поскольку «звучание струн в верхних октавах фортепиано» отличается «слабостью и краткостью» [106, с. 101]. В этом диапазоне инструмента звенящие и «струящиеся» звуки напоминают узорчатые «бисерные сплетения». Посредством сжатости музыкальной материи во времени осуществляется процесс накопления звуковых энергий. Он реализует кинестетические и визуальные эффекты «резкости» и «остроты», а также «угловатости», «чёткости» и концентрированности звукового вещества. Яркие по цветосветовой «окраске» сонорные звучности, которые издавна характеризовали образы чудесных явлений, приносят в восприятие музыки фантастический оттенок.

Характерным способом формирования *«тона-сонорной линии»* в музыкальном тексте Прелюдии для трубы и фортепиано является линейное соединение на фортепиано звукорядов различных ладов с участием педали (нижняя и средняя строки нотного текста в примерах № 6 и № 11). Стремительная «россыпь» гаммообразных пассажей большого диапазона создаёт богатую обертоновую «палитру» и значительно расширяет художественные возможности тона-тембра фортепиано.

Тембральное образование – *«тон-сонорная полоса»* – формируется в тексте пьес различными способами и имеет графическое выражение в виде лучевой, круговой, восходящей прямой и волнообразной форм. Как и линейно *развёртывающиеся* тоны *«сонорной линии»*, тоны *«сонорной полосы»* порождают эффект *свёртывания* в вертикаль.

Так, в миниатюре «Трубач в лесу» на выдержанный тон “a²” последовательно наслаиваются и продлеваются хроматические тоны, которые

собираются в аккорд-кластер сообразно *лучевой* графической форме (т. 2 – т. 5 примера № 21). При этом значительно повышается уровень сонантности¹. Вместе с тем пролонгирование высоких тонов на педали фортепиано в динамике *p* генерирует процесс рассеивания звукоэнергетических «зарядов». Аккорд-сонор и множество его обертонов в музыке пьесы формируют метафорические характеристики «разреженности», «расплывчатости» звукового вещества, а также его «невесомости»², которые базируются на визуальном и кинестетическом опыте человека. Эти эффекты преобразуют перманентные свойства фортепианного звука – ударность, отрывистость и звонкость. При этом темброво-акустические характеристики континуального тона раздвигают границы дискретного, темперированного строя инструмента. Это качество фортепианного тона Е. В. Назайкинский описывает как «рассогласование, которое возникает между нотированными тонами, подчиняющимися равномерной темперации, и обертонами, реализующими законы чистого гармонического ряда» [106, с. 127].

«Тон-сонорная полоса» в музыкальном тексте пьесы «Toccata troncata» образуется посредством расхождения от одного тона двух «сонорных линий» и разрастания их до звукового «пятна» – хроматического кластера (пример № 34). Здесь фортепианный тон-тембр выстраивается по типу графической формы *круга*. Свободное (внеметрическое) пролонгирование тонов в динамике *p* и среднем диапазоне инструмента вызывает ассоциативные метафорические характеристики «плотной», «матовой» и тихо вибрирующей, «текучей» и «угасающей» звуковой среды.

Процесс тонового наслоения в музыкальном тексте С. Губайдулиной позволяет продлевать угасание звука на фортепиано. Он преобразует природу инструментального тона и придаёт ему новую «жизнь». Здесь пре-

¹ Опираясь на шкалу напряжения тонов и созвучий П. Хиндемита, отметим, что величина сонантного напряжения хроматического кластера наиболее высока.

² Примечательно, что полутоновый кластер наделён максимально возможной плотностью сочетания звуков на фортепиано. Однако в пьесе он изложен в объёме чистой квинты (остов аккорда). Интервал, входящий в спектральный комплекс гармоник, латентно «высвечивает» фониические качества «пустотности», объёмности звучания сонорного аккорда.

дельно ровная стационарная часть звука фортепиано¹, которой присущ открытый тембр, изменяется в сторону большей выразительности и гибкости. При этом артикуляция *portamento* оттягивает и вуалирует собственно момент исчезновения музыкального звука. Посредством бесцезурного соединения автономных тонов фортепиано и собирания их в аккорд-кластер создаётся иллюзия плавности звукового «потока».

Бытие фортепианного тона во времени и в пространстве порождает в пьесах два смысловых плана. С одной стороны, последовательное сцепление тонов в сонорные комплексы направлено, на наш взгляд, на воплощение идеи времени. С другой, – композитор погружает слушателя в «микрокосмос» пространства тона-тембра². Каждый отдельный тон – мир звуковых обертонов – уподобляется в авторском тексте «точке-событию». В совокупности они формируют единый «тон-сонор». Через взаимосвязь: тон – обертоновая сфера – «тон-сонор» раскрывается устремлённость «звукового образа» тона-тембра в *бесконечное*³. При этом внимание при восприятии постепенно переключается с «горизонтالي» времени (реальное) на «вертикаль» пространства – вневремя (условное).

«Тон-сонорная полоса» в музыкальном тексте пьесы «Toccata troncata» формируется на основе аликвотных звучаний «расщеплённого тона», которые «окутывают» «реющей дымкой» обертонов *прямое восхождение* мелодической *линии* по хроматизму от *tr* до *rr* (пример № 20). Продление заключительного сонорно-обертонового микрокластера на педали создаёт иллюзию перетекания звучания в пространство тишины.

¹ Е. В. Назайкинский отмечает, что клавишные инструменты, в особенности, фортепиано и челеста «находятся на самом полюсе тоновой сверхстабильности» [106, с. 98]. Так, для звучания струн фортепиано характерна «идеальная выровненность» и «однотипность затухающей динамики» [106, с. 101].

² Трепетное отношение к миру звуков сложилось у С. Губайдулиной ещё в детские годы. Подтверждениями тому являются воспоминания композитора, которые приводятся в книге М. Курца: «Когда Ида садилась, чтобы играть, «я могла даже ползать под фортепиано и чувствовать, как будто я нахожусь в пустом святилище, где музыка может, конечно, отдаться эхом в любой момент». Это было всегда кое-что новое и удивительное, и маленькая девочка погружалась в этот мир с энергией» (цит. по: [193, с. 13]).

³ Говоря о С. Губайдулиной как уникальном композиторе, музыканте, В. Тонха замечает, что «каждое сочинений Губайдулиной есть результат проникновения в один из бесконечного числа «звуков». И не только в обертоновую сферу, охватывающую в любом из них мыслимое звуковое пространство, но и в то душевное состояние, которое каждый звук излучает по-разному. <...>. Отсюда – уход в бесконечность, к тайне которого всё напряжённое устремляется творчество Софии Губайдулиной» [149, с. 17].

Образование «тона-сонорной полосы» аналогично графической форме волны посредством параллельного движения секундово-квинтовых созвучий диатонического *a-moll* (линейная гармония) наблюдается в завершении миниатюры Песенка (нижняя строка нотного текста в затакте – т. 3 примера № 35). В тихой динамике они интегрируются слухом в гармонический сонорный комплекс. А его полимодальное сочетание с мелодией формирует эффект протяжённой гулкой реверберации.

Ещё один вид «тона-сонорной полосы», напоминающей волнообразную графическую форму, открывает пьесу «Дятел» (т. 1 – т. 2 примера № 22). Быстрое чередование двух мажорных трезвучий малосекундового соотношения $f-a-c^1$ и $ges-b-des^1$ в динамике *mf* и среднем регистре фортепиано внезапно приостанавливается на втором аккорде, который затем продлевается и «вбирает» в себя множество обертоновых призвуков. При этом образуется гармонический сонорный комплекс. Здесь звуковое «вещество» наделяется контрастными ассоциативными признаками: звонкое – «дребезжащее», «яркое – смутное», «колючее – гладкое» и т. п.

Организация «тона-сонорной полосы» в музыкальном тексте пьесы «Апрельский день» (пример № 36) реализуется посредством одновременного совмещения двух *восходящих*: *прямой* и *волнообразной* мелодических линий. Они содержат ладовые звукоряды, звучащие в разных «временных режимах». Фрагмент целотонной гаммы ($dis^2 - eis^2 - a^2$) с его дальнейшими вариантные перемещениями (верхняя строка текста) излагается совместно с модусом I девятиступенной черепнинской гаммы ($e^2 - f^2 - g^2 - gis^2$ и $gis^2 - a^2 - h^2 - c^3$, нижняя строка текста)¹. Образующаяся на этой основе цепочка гармонических интервалов: малые секунды ($e^2 - eis^2$ и $f^2 - fis^2$ в т. 1, $h^2 - c^3$ в т. 2), чистая кварта ($g^2 - c^3$ в т. 1), малая терция ($gis^2 - h^2$ в т. 2) и тритон ($c^3 - fis^3$ в т. 2) формируют логику сонантного напряжения: его угасание и

¹ Гань Бихуа выявляет три модификации черепнинской девятиступенной гаммы ($c - des - es - e - f - g - as - a - h - c$): модус I ($f - fis - gis - a$ и $h - c - d - es$), модус II ($gis - b - h - c$) и модус III ($e - f - fis - gis$). Гамма содержится в сочинениях А. Черепнина, написанных в китайском стиле. См. об этом подробнее в работе Гань Бихуа «Восточные черты в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнение» [36, с. 18 – 19].

возрастание. В общем, возникают цветосветовые характеристики «сверкающего» и «переливающегося» музыкального звучания.

В сочинениях С. Губайдулиной часто вуалируются границы между звучанием тона, его не-звучанием и отсутствием слышимого музыкального тона, или иначе – паузами как таковыми. Тем самым *реальное* и *конечное* звучание тона-тембра в музыкальном пространстве и времени преобразуется в сознании слушателя в *условное* и *бесконечное*. Многозначность бытия фортепианного тона-тембра активизирует его восприятие как самодостаточной интонационной единицы звуковой материи.

Важно отметить, что музыкальные паузы в миниатюрах сохраняют энергетическое напряжение тонов, которое со временем растворяется в пространстве «молчания». Отсюда – создаётся эффект недосказанности и необходимости продолжить процесс дослушивания, домысливания после завершения сочинения. По мысли М. А. Кокжаева, при данном состоянии музыкальной материи осуществляется «перерождение звуковой субстанции в чистую энергию», то есть когда реальные звуки перемещаются в «надпространство, оставляя в пространственной «прорехе» сгусток медленно рассеивающейся незвучающей энергии» [63, с. 54].

Различные способы организации фортепианного тона-тембра в музыкальном тексте сочинений часто взаимодействуют и образуют сложное единство. При этом возникают яркие пространственные эффекты. Например, в миниатюре «Трубач в лесу» звуки дискретного «тона-сонора» выполняют функцию реальных (т. 1 примера № 21), а звуки континуальной «сонорной полосы» – отражённых сигналов (т. 2 – т. 5 примера № 21). Противопоставление громкости их звучания (*f* – *p*) и месторасположения (средний – верхний регистры фортепиано), а также скорости ритмического движения (быстрое – замедленное) и мелодического направления (восходящее – нисходящее) претворяют в музыке художественный *эхо-эффект*.

Интеграция «тона-сонора» и «расщеплённого тона» наблюдается в тексте миниатюры «Toccata troncata» (пример № 37). Стремительное мело-

дическое сцепление подчеркнутых в громкой динамике тонов на педали фортепиано свёртывается в *«тон-сонор»* (затакт – т. 1). Затем из него с помощью беззвучного нажатия клавиш «высвечиваются» тоновые призвуки (т. 2). Посредством аликвотных звучаний формируется пространственный *эхо-эффект*.

Одновременное звучание *«тона-сонорной линии»* (верхний слой партии фортепиано) и *«тона-сонора»* (нижний слой партии фортепиано), в основе которых лежит единый ладо-звукорядный материал белоклавишной диатоники, наблюдается в Балладе № 2 для двух труб и фортепиано (две нижние строки нотного текста в примере № 38). Здесь *«тон-сонор»* («тематическая гармония» в виде кластера) является *свёрнутой* формой *«тона-сонорной линии»*. Звонящий тембр верхнего регистра фортепиано в сочетании с приглушённой динамикой порождает иллюзию звукового «свечения». В дальнейшем интонационном развёртывании фортепианный пласт делится на два контрастных слоя, где *«тон-сонорная линия»* и *«тон-сонор»* зеркально обращаются (две нижние строки нотного текста в примере № 7). В результате возникает иллюзорная игра пространственными «планами». Балансирование на грани диатоники по белым клавишам (нижний слой) и ангемитоники по чёрным клавишам (верхний слой)¹ в нижнем регистре инструмента вызывает при восприятии «условно музыкальный» шумовой эффект (А. Л. Маклыгин) [147, с. 384]. Результатом модификаций тона-тембра становится образование *«сонора-массы»* (А. Л. Маклыгин) [147, с. 398], «мерцающего» разнообразными красками фортепиано.

Смысловая организация тонов фортепиано во многом подчиняется принципам *концентрации* и *рассеивания*. Наиболее ярко они реализуются в пьесах с пуантилистической техникой письма («Трубач в лесу», «Птичка-синичка» и «Эхо»). Они действуют комплементарно в звуковом континууме и проявляются в сопоставлении различных по рельефу (узкий – ши-

¹ 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) С. Губайдуллиной [35, с. 25 – 26].

рокий) и ритмической плотности (плотный – разреженный) структурно-смысловых сегментов, а также в особом построении интонационного процесса, включающего мотивы, микромотивы и отдельные тоны, окружённые паузами. В совокупности с нюансами артикуляции и способами звукоизвлечения эти качества создают эффект «воздушности» фактурно-фонической среды фортепиано¹.

Взаимосвязанные и перетекающие друг в друга процессы сокращения и продления фаз «жизни» – бытия и инобытия – эмансипированных тонов-«атомов» в звуковысотной ткани сочинений формируются посредством додекафонии, а также свободной серийной техники композиторского письма. К примеру, они наблюдаются в пьесах «Лосиная поляна» (пример № 24)² и «Трубач в лесу» (пример № 21). В последней серия основана на пяти неповторяющихся тонах $h^1 - e^2 - f^1 - b^1 - a^2$ (т. 1 – т. 2 примера № 21). Её разнообразные модификации выстраивают гармонический «план» миниатюры³. Общий генезис звуковых элементов подчёркивает принцип «тематической гармонии» («Эхо» для фортепиано, Баллада № 2 для двух труб и фортепиано). В этой связи движение энергетических «поток» в музыкальном тексте подчиняется логике, а иррациональное и рациональное – уравниваются.

Описанные формы семантизации и организации фортепианного тона-тембра в музыкальном пространстве и времени сочинений получают воплощение в «нотно-графической пластике» текста (М. А. Кокжаев) [63, с. 9], которая характеризуется разной степенью ритмической, высотной и

¹ Этот эффект также характерен для музыки А. Веберна. Исследуя влияние его стиля на творчество С. Губайдулиной, В. Н. Холопова пишет: «Губайдулину роднит с Веберном интенсивное нахождение новых выразительных элементов мгновенного воздействия, расширяющих сферу исполнительской артикуляции и способов звукоизвлечения: контрасты легато и стакато, ровного звука и тремоло, дления и паузирования и т. д. Вся эта область, сложившаяся у раннего Веберна и достигшая у Губайдулиной значения одной из основ композиции, образовала в современном музыкальном языке особый параметр – «параметр экспрессии» (термин мой – В. Х.)» [167, с. 81].

² Композиционная форма-схема миниатюры «Лосиная поляна»:

Pes Rh Ib Pa
Ifis Pd Pb

³ По мнению С. Курбатской, свободный тип серийной композиционной техники образуется как «выведение всей ткани из начальной серии <...> путём повторения мелких серийных сегментов или других интервальных структур, генетически связанных с серией, но не сводимых к ней» [73, с. 36].

энергетической плотности. Насыщенность «событиями» тонового уровня в тексте миниатюр приковывает внимание слушателя к акустическому, музыкальному процессу как таковому¹.

Пространственно-акустические эффекты, включая сонорные и пуантилистические звучности, погружают слушателя в мир музыкального тона – его «внутреннее пространство». Помимо этого, композитором передаётся существование особого – смыслового – пространства в каждом отдельном тоне и в их взаимодействии. Так, в процессе своего бытия тон-тембр фортепиано подвергается различным метаморфозам: от расширения до предельного сжатия посредством превращения в кратчайший «тон-точку», а также разрежения с помощью quasi-беспрерывного дления до рассеивания, истаивания и исчезновения².

В завершении необходимо подчеркнуть: в музыкальном тексте сочинений С. Губайдулиной доминируют *два направления* обогащения фортепианного тона-тембра. В *первом* его природная «краткость» (тенденция к динамическому затуханию) преодолевается в выразительное дление. Этому способствуют обертоновые свойства звука, его динамизация, преобразование в «макро»-формы, усиление линейной связи тонов и др.). Во *втором* – тон-тембр фортепиано обретает объём, посредством которого превращается в своеобразную «партитуру» тонов. В обоих случаях отмечается тонкая дифференциация способов «произнесения» тона-тембра на инструменте.

В отличие от «мелодического» тона духовых инструментов, фортепианный тон формируется в опоре на природные качества *гармонического* и объёмного по звучанию инструмента. Тон-тембр фортепиано предстаёт преимущественно в *пространственных формах*: вертикальной («расщеп-

¹ Этот механизм является общим для различных видов художественного мышления. Так, например, Ю. М. Лотман пишет, что в поэзии «дифференциальные признаки фонем являются носителями разных типов артикуляции», что влечёт за собой «вторичную семантизацию» [91, с. 248].

² Сосредоточенность внимания С. Губайдулиной на имманентных процессах тона-тембра, отображение в «микро»-структуре звучащего «макрокосмоса» во многом коррелирует с восточным ощущением музыкального тона.

О западном и восточном ощущении музыкального тона и его связи с категорией Вневремени пишет Г. Орлов [115, с. 79 – 95].

лённый тон»; свёрнутые «тон-созвучие» и «тон-сонор») и глубинной (развёрнутый «тон-сонор»; «тон-сонорная полоса»). Здесь были выявлены особые промежуточные формы тона-тембра («тон-пульсация»; развёрнутый «тон-созвучие»; «тон-сонорная линия»).

Особенно важны в авторском тексте процессы образования и организации сложного тона-тембра фортепиано посредством собирания из тонов в разного рода созвучия: обертоновые, сонорные комплексы и др. Их уникальное свойство заключается в восприятии группы тонов как одного тона-тембра, обладающего множественной звуковой высотой. Он предстаёт как целостная и сложно организованная смысловая единица текста.

Ведущее значение в семантизации тона-тембра фортепиано принадлежит колористической и сонорной сторонам его «звукового образа». Они выявляют в тоне-тембре метафорические свойства, связанные со сферой немusыкального. Тем самым в авторском контексте происходит слияние интра- и экстрамузыкальных качеств музыкального звучания тона-тембра и формирование его «микромира» подобно «макрокосмосу».

Проделанный анализ приводит к следующим выводам:

1. Первичный смысловой «пласт» в организации авторского текста формируют процессы развёртывания музыкального тона-тембра. Они детерминированы его тембровым «произнесением» и ситуациями контекстных включений. Здесь механизм семантизации тона-тембра приводит к образованию его многообразных структурно-смысловых форм, а бытование в пространственно-временном континууме подчинено принципам *развёртывания* и *свёртывания*. Сложные интеграционные формы тона-тембра во многом характеризуют музыкальный стиль С. Губайдулиной как современного композитора.

2. В тексте инструментальных сочинений тон трактуется композитором как акустически и темброво значимая, самоценная звуковая субстанция. Более того, глубокое, «бытийственное» восприятие музыкального тона является доминирующей чертой авторского стиля С. Губайдулиной. Не

случайно, по мнению композитора, «один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир – количество обертонов в звуке бесконечно. <...>. И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл» [168, с. 37 – 38].

3. Основной акцент делается композитором на расширении «*внутреннего пространства*» тона-тембра. Именно здесь кроется авторский смысловой подтекст. Так, отношение композитора к звучанию тона-тембра (который первично осознаётся как физико-акустический феномен) в музыкальном тексте сочинений складывается на пересечении двух парадигм. С одной стороны, тон предстаёт в качестве фонически красочного и энергоёмкого музыкального вещества («атома»), с другой, – выступает носителем синестетических признаков, поскольку порождает при восприятии аудиальные, визуальные и кинестетические ассоциации. Все эти выразительные свойства тона-тембра в музыкальном тексте направлены на формирование при восприятии его метафорических характеристик.

4. Художественные возможности тона-тембра как *объёмной* смысловой частицы текста отмечаются и в его звуковедении на духовых инструментах (флейте и трубе), и на фортепиано. Вместе с тем различие акустических предпосылок обуславливает индивидуальные подходы к звуковому воплощению тона-тембра этих инструментов. Тон духовых инструментов тяготеет к временному развёртыванию, а тон фортепиано – к кристаллизации в музыкальном пространстве.

5. Углубление в «микрокосмос» тона, его акустико-смысловое пространство в музыкальном тексте С. Губайдулиной детерминирует процесс *звукотворения*. Он представляет созидание композитором тона-тембра как тонкой, «мистической» звуковой субстанции, которая обладает дыханием, вибрацией, движением, переходит из звучания в беззвучие (пространство звучащей тишины) и наоборот. В этом проявляется особый подход современного автора к воплощению «звукового образа» инструментального тона-тембра.

Формирование «экзистенции» и проявление сущности музыкального звука → тона в авторском тексте осуществляется посредством его включения в сферу трансцендентного, где тон-тембр предстаёт как «микро»- и «макрокосмос».

**ГЛАВА II. ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ИНТОНАЦИОННОЙ
ЛЕКСИКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ
С. ГУБАЙДУЛИНОЙ**

Одновременно с формированием художественной специфики тона-тембра в музыкальном тексте С. Губайдулиной осуществляется процесс межтекстовой миграции, включения и внутритекстового преобразования интонационно-лексических единиц, знаковая функция которых проявляется наиболее интенсивно. Совершенно очевидно, что они различны по структуре (простые и сложные), объёму (лаконичные и развёрнутые), этимологии (мигрирующие из интертекста и сформированные в авторском контексте)¹, а также типу музыкального выражения. Кроме того, музыкальный текст обнаруживает художественную информацию из других языковых систем, поскольку интонационная лексика ассимилирует свойства внемузыкальных компонентов.

В этой связи выявим и опишем роль компонентов живописи, литературы, театра и кинематографа в процессе семантизации и смысловой организации музыкальных знаков в композиторском тексте. Поскольку знаки живописи (2. 1), а также признаки литературы (2. 2), театра (2. 3) и кинематографа (2. 4) обладают своей спецификой, их проявление в музыкальном тексте С. Губайдулиной рассматривается отдельно.

2. 1. Знаки живописи

Музыкальные знаки, художественный потенциал которых определяют внемузыкальные прообразы, в тексте сочинений С. Губайдулиной во многом направлены на воплощение автором звуков и картин природы. При этом интонационно-лексические единицы обуславливают при восприятии

¹ В первом случае – это распространённые в различных эпохах интонации с закреплёнными значениями, во втором – лексические единицы, складывающиеся внутри оригинального композиторского текста.

множественные интра- и экстрамузыкальные ассоциации¹.

«Вечная» тема *«человек и природа»* ярко проводится в сочинениях для детей: «Трубач в лесу», «Апрельский день», «Песня рыбака», «Птичка-синичка», «Дятел», «Лосиная поляна», «Эхо» (из цикла «Музыкальные игрушки») и «Песенка» для фортепиано; а также «Звуки леса» для флейты и фортепиано; «Татарская песенка», «Праздник» и «Суюмбика» для двух труб и др. Созерцание природы, преломлённое сквозь призму поэтического видения мира автором, находит отражение в *музыкальном пейзаже*. Для данного жанра живописи и поэзии характерно выражение внутреннего мира человека в его отношении к природе [41, с. 129]. Аналогично этому в музыкальном пейзаже через *изображение* и *выражение* переданы образные представления и эмоциональные состояния.

С. Губайдулина претворяет в миниатюрах пейзажи разного рода. В одном случае в роли героев музыкальных «картин» выступают птицы и звери. При этом человек предстаёт *наблюдателем* явлений природы, и его эмоциональные реакции *отождествляются* с образом автора (2. 1. 1). В другом – человек запечатлён в ситуации взаимодействия с живым, одухотворённым миром природы. Он становится *участником* сюжета и поэтому «озвучивает» позицию автора *опосредованно* (2. 1. 2). В двух обозначенных ситуациях возникает своего рода «внутренний» и «внешний» диалог человека с природой. В этой связи живописные знаки по-разному проявляют себя в создании названных семантических ситуаций и будут рассмотрены отдельно.

¹ С. Губайдулина часто прибегает к воплощению в музыке визуальных ассоциаций. Так, цветоцветовая метафора обретает важное смысловое значение в произведениях: «Светлое и тёмное» для органа (1976), Четвёртый струнный квартет с магнитофонной лентой (1993), «Музыка для флейты, струнных и ударных» (1994), Концерт для альта с оркестром (1996), «В тени под деревом» – концерт для кота, бас-кота и шена с оркестром (1998). В сочинении «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (1990) автором создана ритмическая концепция цвета. В. Н. Холопова отмечает: «Композитор впервые обращается здесь к идее свето-цвета – и как видимому «ряду», и как скрытому конструктивному принципу» [102, с. 23].

2. 1. 1. Знаки пейзажа

Посредством музыкальных знаков в «пейзажах» С. Губайдулиной формируются голосовые и двигательнo-пластические характеристики обитателей природы (птиц и зверей). В процессе их воплощения участвуют интонационно-лексические единицы: семантические фигуры и инструментальные клише общих форм движения¹. Они несут информацию о прямых (первичных) смысловых значениях. В особых контекстных условиях семантические фигуры и клише обретают переносные (вторичные) соответственно предметные и эмотивные значения. Отметим, что лексические единицы часто выступают в роли «сюжетно-ситуативных знаков». Мигрируя из текста в текст они формируют «целостные музыкально-образные зрительные представления» в виде «кочующих сюжетов»².

Перевод звукового ряда в визуальный – живописный – осуществляется в сочинениях через механизмы *звукописания*: *звукоподражание* и *звукоизображение*³. Первый является преимущественно музыкальным, а второй опосредован живописным принципом. Вместе с тем подражание голосовым тембрам также рождает при восприятии образы-представления. Тем самым механизмы звукоподражания и звукоизображения в музыкальном тексте сочинений С. Губайдулиной действуют как автономно, так и совместно.

К примеру, в фортепианной миниатюре «Птичка-синичка» (пример № 33) композитором создана «фоно»-характеристика птицы. Звукоподражание её голосу осуществляется с помощью имитации в верхнем диапазоне фортепиано исполнительского клише флейты – семантической фигуры *развёрнутой трели*, которая извлекается в тихой динамике ($a^2 - h^2$,

¹ В работе осуществляется разделение интонационной лексики на два вида по аналогии с *рельефным* и *фоновым* типами тематизма.

² Понятие «сюжетно-ситуативные знаки» вводится в исследованиях Л. Н. Шаймухаметовой [184, с. 66 – 82] по аналогии с «кочующими», или иначе – «типическими», сюжетами, мотивами, образами и приёмами в поэтике литературы А. Н. Веселовского [28, с. 493 – 501].

³ Известно, что стремление к претворению в музыке живописности обусловлено синестетическими связями между зрением, осязанием и слухом. Благодаря чему возникают аллюзии гармонической тональности и тембра с цветом, звукоритмических элементов – с геометрическими и т. п. [172].

верхняя линия фактуры в т. 11 – т. 12)¹. Сигналы валторны в виде протянутых на фортепиано тонов “*e³*”, “*cis²*” (верхняя строка нотного текста в т. 4 – т. 5, т. 9), “*c-*”, “*es*” (нижняя строка нотного текста в т. 6, т. 10 – т. 12)² также звучат приглушённо. Они вызывают ассоциации с «открытым» пространством природы.

Органически различные инструменты: деревянный духовой и клавишно-струнный молоточковый в пьесе «Звуки леса» для флейты и фортепиано имитируют звучание свирели и воспроизводят голоса птиц: «дуэт» Соловьёв и «диалог» двух птиц, а также «монолог» Кукушки³. Так, долгая «льющаяся» трель на высоких тонах *d³ – e³* в динамике *f* подражает звонкому «дуэту» Соловьёв (пример № 39). В музыкальном тексте она представлена двумя видами клише: *развёрнутым* и *свёрнутым*, которые звучат одновременно и попеременно у флейты и фортепиано. Колебание между двумя близлежащими тонами в прихотливом пунктирном ритме перемежается с остановками на продлённом тоне (ладовом устое)⁴, образуя при этом семантическую фигуру *развёрнутой трели* (верхняя строка нотного текста в т. 1 – т. 4, т. 6 – т. 8, т. 10 – т. 11; средняя строка нотного текста в т. 1 – т. 3, т. 10). В контексте дактилической стопы она порождает ощущение легковесности и мобильности. Многократно повторенная фигура *свёрнутой трели* передаёт не только «сверкающие» голосовые «переливы», но и безмятежное порхание Соловьёв в воздухе (верхняя строка нотного текста в т. 8, т. 11; средняя строка нотного текста в т. 3 – т. 12). Акустический эффект

¹ Мелодический стереотип *развёрнутой трели* представляет собой структурную разновидность знака *свирели* и связан в европейской культурной традиции с образами пастушеской идиллии и светской придворной пасторали [184, с. 57 – 58].

Слух воспринимающего субъекта ориентирован автором пьес на универсальное качество фортепиано, а именно – его «подражательные» возможности, потенциальную «многотембровость» звуков в ариогии монотембровом инструменте.

² Структурные варианты знака *corni*, наиболее часто встречающиеся в композиторских текстах, содержатся в книге Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [184, с. 36 – 37].

³ По мнению Е. В. Назайкинского, «семантический механизм» воссоздания в музыке голосов птиц представляет антитезу «живое – неживое» в таких обобщённых и специфических ипостасях, как «природа – культура», «естественное – искусственное», «элементарно-эстетическое – изысканно-художественное», «одушевлённый, вокальный – неодушевлённый, инструментальный» источник звука. Во всех этих антитезах второй оппонент также репрезентирует «живое», хотя и на уровне «второй природы» [106, с. 131].

⁴ Инструментальные клише флейты в данном фрагменте строятся на приёме обыгрывания у флейты и фортепиано одного тона “*d*” в виде разнообразных трелей и рулад.

тонового наслоения аккумулирует непрерывные реверберационные отзвуки и усиливает впечатление пространственности звучания.

Тихое и торопливое свиристенье двух птиц в музыкальном тексте воссоздают короткие чередующиеся у флейты и фортепиано фигуры *свёрнутой трели* (верхняя и средняя строки нотного текста в примере № 40). Они исполняются в высоком регистре и динамике *p*. Совместно с краткими паузами и свободным ритмически варьированием долей такта, «мерцающие» трели также напоминают «нежное», прозрачное звучание «небесных» колокольчиков.

Диалог-игра флейты и фортепиано в миниатюре «Звуки леса» запечатлевает идиллическую сцену «из жизни природы»¹. Так, тембровые переключки излагаются канонем, в процессе которого фортепиано часто вторит, уподобляется флейте. При этом голоса инструментов переплетаются в затейливом «собеседовании», звукописуя пространственные эхо-эффекты.

Голос Кукушки в музыкальном тексте воспроизводит семантическая фигура, основанная на повторении нисходящей малой терции в «остром» акцентном ритме. Вместе с тем благодаря её утолщению терцовыми полиаккордами на педали фортепиано и извлечению в динамике *pp*, зов кукушки будто бы растворяется в призрачных звучностях леса (средняя и нижняя строки нотного текста в примере № 41).

Традиционным «сюжетно-ситуативным знаком» в пьесе «Звуки леса» является басовое tremolo фортепиано наподобие грохота литавр. Оно имитирует *раскаты грома*². Гул грозы словно постепенно приближается и раздаётся с огромной силой (нижняя строка нотного текста в примере № 42), а также слышится в отдалении, отображая эхо-эффекты (нижняя строка нотного текста в примере № 43).

¹ Пьеса «Звуки леса» для флейты и фортепиано (1978) послужила тематическим эскизом к сочинению «In crosse» («Крест накрест») для виолончели и органа (1979). Однако их образно-драматургические концепции индивидуальны.

² Во многих композиторских текстах, начиная с эпохи барокко, этот «сюжетно-ситуативный знак» репрезентирует «кочующий образ» грозы.

Через «фоно»-изображение свирели, рога и волынки на фортепиано в миниатюре «Лесные музыканты» представлены участники сцены ансамблевого музицирования: воображаемые птицы и звери. Семантические фигуры *знака свирели*, *рогового сигнала* и *бурдонного знака* воссоздают лесную пастораль (пример № 44)¹.

«Флейтовая» мелодия солирующего голоса фортепиано напоминает пение Соловья (верхняя линия фактуры в т. 1 – т. 7 примера № 44). Она включает семантические фигуры *развёрнутой трели* (т. 1 – т. 3) и *роговых сигналов*. Последние основаны на повторении тонов “*b*”, “*f*” и “*c*” в восходящем движении по чистым квинтам и в «остром» пунктирном ритме (т. 5 – т. 6). Голосу Соловья словно вторит Скворец-звукоподражатель. Семантическая фигура *рогового сигнала* из «песни Соловья» вариантно повторяется в реплике Скворца. В тексте обыгрываются соответственно тоны секстаккорда *E-dur* и трезвучия *F-dur* (верхняя строка нотного текста в т. 6 – т. 7 примера № 44) в триольном движении восьмых.

Ещё одна структурная разновидность *знака свирели* – *ленточное терцовое двухголосие* (верхняя строка нотного текста, чередование терций *ces*¹ – *es*¹ и *des*¹ – *f*¹ в т. 4 – т. 5, т. 5 – т. 7, т. 8 примера № 44), а также семантическая фигура *развёрнутой трели* (нижняя строка нотного текста, чередование тонов *as* – *b* в т. 4 – т. 5, т. 5 – т. 7, т. 8 примера № 44) и *роговые сигналы* (нижняя строка нотного текста, движение по тонам чистых кварт *as* – *es* в т. 4 – т. 5, т. 5 – т. 7, т. 8 и *b* – *f*, *es* – *B* в т. 8 примера № 44) имитируют на фортепиано голоса «птичьего квартета». Хоральный склад и признаки баркарольности («колышущееся» движение мелодии, монотонный триольный ритм и минорный колорит – повторение гармонического оборота *t* – *D9* в тональности *as-moll* – см. т. 4 – т. 5, т. 5 – т. 7 примера № 44) формируют в музыкальном тексте «сюжетно-ситуативный знак» сцены музицирования в лесной тиши.

¹ Как отмечает О. М. Панкова, “лесная тематика” пьесы «Лесные музыканты» «вызывает в памяти “Лесные сцены” Шумана, а по одухотворённости итогового философского высказывания вызывает ассоциации с пьесой “Поэт говорит” из цикла “Детские сцены”» [118, с. 16].

Звучание «волыночной» квинты в нижнем регистре фортепиано, равнодольном межтактовом синкопированном ритме, артикуляции *portamento* в «Лесных музыкантах» направлено на изображение «неуклюжей» походки массивного зверя – Медведя (нижняя строка нотного текста в т. 1 – т. 4 примера № 44). Вместе с тем бурдонный «волыночный» бас выступает в прямом значении атрибута места действия – лесной сцены-идиллии. Живописная сцена музицирования в пьесе условна, так как в роли музыкантов выступают жители лесного мира.

В музыкально-«живописном» воплощении героев фортепианных миниатюр «Птичка-синичка», «Дятел» и «Эхо» доминируют инструментальные клише, организованные в виде *интонационного абриса*¹. Они содержат изогнутый линейно-мелодический контур в пунктирном ритме. Интонационный абрис осуществляет *звукоподражание* пению и *звукоизображение* парения птиц. К примеру, в пьесе «Птичка-синичка» он изображает щебет: свиристенье и щёлканье Синицы (пример № 33). Посредством элементов *интонационного абриса* в музыкальном тексте детализированно и тонко переданы моторика быстрых и резких движений, жестов птицы: повороты головы, взмах и колыхание крыльев, а также динамика перемещения в пространстве и полёт.

Особую роль в «фоно»- и визуальной характеристике Синицы выполняют темброво-регистровые свойства фортепиано. Как отмечает Е. В. Назайкинский, верхний бездемпферный регистр фортепиано нередко участвует в просветлении тембра инструмента [109, с. 138]. В миниатюре подобный приём, вероятно, направлен на имитацию звучания аэрофонов – деревянных духовых инструментов и воплощает образ воздушной выси, эфира.

Интонационный абрис в виде репетиций на тоне “a”, исполняемых токкатным приёмом на фортепиано (верхняя строка нотного текста в т. 2 –

¹ В изобразительных видах искусства абрис (нем. Abriß) обозначает линейное очертание предмета [1, с. 30].

т. 6 примера № 22), в музыкальном тексте пьесы «Дятел» осуществляет звукоподражание стуку Дятла. Мелодический оборот из пяти неповторяющихся тонов, который при дальнейшем проведении варьируется ритмически ($cis^3 - gis^2 - g^2 - b^2 - a^2$, верхняя строка нотного текста в т. 7 – т. 8, т. 9 – т. 10 примера № 22), имитирует пение другой птицы.

Благодаря сопоставлению приглушённого звучания тонов в верхнем регистре фортепиано, с тончайшей сменой способов звукоизвлечения (*staccato*, *portamento*, *legato*), и выдержанного созвучия в низком регистре рождаются призвуки, создающие иллюзию разомкнутого музыкального пространства (т. 7 – т. 10 примера № 22).

Пуантилистически организованный сегмент музыкального текста в миниатюре «Эхо» содержит звукоизображение порхающих птиц. Контуры их *интонационных абрисов* в объёмном звучании фортепиано очерчивает изломанная линейно-мелодическая графика. При этом автономные «тоны-точки» и микромотивы рассредоточиваются в паузирующем пространстве, усиливая ассоциации с образом открытой природы (средний пласт фактуры в т. 9 – т. 16 примера № 25).

Интонационные абрисы, запечатлевающие птиц, включают последовательное соединение мотивов и микромотивов, разделённых паузами. «Нерегулярная акцентность» внутри мотивов вносит элементы импровизационности в их построение, а сочетание разнообразных ритмических групп формирует художественный эффект причудливости¹.

Клёкот, стрекотание и суетливое передвижение ещё одной птицы в пьесе «Звуки леса» воплощает *интонационный абрис*, исполняемый на флейте. Он содержит репетиционные клише (триоли шестнадцатых), размещённые преимущественно в нижнем и среднем регистрах инструмента (верхняя строка нотного текста в примере № 45). Их организует регулярное смещение акцентов с ударных долей такта на безударные. Здесь

¹ Аналогичные свойства ритма можно наблюдать в «пейзажах» К. Дебюсси. Так, О. Мессиян отмечает, что вдохновенность миром природы привела К. Дебюсси к «иррегулярности в области длительностей» [103, с. 66].

ударные доли представляют короткие звуковые импульсы в виде прямых, а безударные доли – отражённых сигналов. Тоны сектаккорда *h-moll* на *staccato* «сплетаются» в мозаичные узоры из чётких, безвибранных «тоновых точек» флейты. Резонансные отзвуки, возникающие в моменты паузирования, воссоздают при восприятии образ лесного эха.

На наш взгляд, специфика *интонационного абриса* в музыкальном тексте С. Губайдулиной сродни «особому складу декоративно-выразительного языка» дальневосточной живописи, где «декоративность воспринимается как раскрытие красоты, присущей природе мироздания, в ней заложеной, а потому имеет в идеале естественность, не «изукрашенность» (хуа), но «сокровенное очарование» (яотяо)» [142, с. 38]. К тому же черты импровизационности и экспромта в интонационном «почерке» композитора указывают на тонкое проникновение в образы музыкальных «полотен». Известно, что в китайской и японской школах живописи существовал «закон вхождения в образ через слияние с ним» («приобщение – вдохновение – вживание, растворение» художника в образе) [142, с. 36 – 39].

Поэтический взгляд автора на созерцаемые «картины» обнаруживает и характерные свойства детского мировосприятия: яркость впечатлений от знакомства с неизвестным, спонтанное, интуитивно-творческое познание нового в окружающей природе¹.

Первостепенное значение в музыкальных пейзажах С. Губайдулиной имеет принадлежит законам *равновесия* и *пространственной перспективы*. Они во многом являются общими для музыки и изобразительных видов искусства, где, по мнению Р. Арнхейма, эффект визуального равновесия формируют: очертание, форма, масса, цветовая гамма и размер объ-

¹ Эту способность любого художника воспринимать мир глазами ребёнка отмечает писатель Юрий Олеся: «Умение видеть мир как бы впервые является свойством поэта. А это умение идёт от детства, когда человек действительно видит мир впервые» [143, с. 418]. Примечательно, что для С. Губайдулиной понятие интуиции тесно сопряжено со значением слова «наивность», в котором композитор усматривает позитивный смысл: «В русском языке слово «наивность» очень близко к слову «наитие» – внутреннее, интуитивное видение» [168, с. 39]. Собственно творческий процесс импровизации композитор сравнивает с «особым состоянием, когда находишься у порога наивного, детского сознания, словно бы без представления о том, что есть музыка на свете» [43, с. 4].

екта, а также его месторасположение (высокий – низкий, далёкий – близкий) и соотношение с окружением (фигура – фон) [13].

Почти «наглядное» противопоставление птиц дано в миниатюре «Дятел» для фортепиано. Этому способствуют контрасты звуковой наполненности *интонационных абрисов* героев. Поляризация регистров и динамики фокусирует внимание на «визуальной» дифференциации в показе внешнего вида (большая и малая массы птиц) и расположения птиц в звуковом пространстве (низко и высоко, а также близко и далеко). Герои запечатлены на музыкальном «холсте» в *сюжете диалога*.

Отчетливое изображение птиц музыкальными средствами, вероятно, связано с ориентацией на живописные каноны. Так, рельефной пластической характеристикой наделяется главный герой миниатюры «Птичка-синичка». *Интонационный абрис* как будто очерчивает «неправильную» форму фигуры Синицы. Именно такая конфигурация предмета выглядит в живописи лёгкой. В восприятии музыки высокие звуки образуют ассоциативную связь с птицей малых размеров.

В акцентировании внимания слушателя на главных героях «пейзажа» участвуют и противоположные приёмы «*утяжеления*». К примеру, пустотное пространство, воплощённое посредством паузирования (фон), выполняет роль окружения Синицы (фигуры). Вследствие художественного приёма *изоляции* изображаемая птица при восприятии кажется более весомой¹.

Представления о визуальном равновесии в звуковых «картинах» детерминирует также цветовая гамма. Здесь возникают аналогии с *графическим эффектом иррадиации*, благодаря которому в живописи небольшая масса верхней половины рисунка компенсируется интенсивным цветом. В результате чего яркая поверхность выглядит относительно крупной. Так, в пьесе «Птичка-синичка» (пример № 33) сонорно окрашенные звучности и

¹ Учёный и философ Б. В. Раушенбах отмечает, что в живописи изображение ближним планом небольшого изолированного объекта строится с помощью обратной перспективы [129, с. 110].

аккорды-соноры: хроматические (т. 5, т. 7, т. 10, т. 12) и смешанный кластеры (т. 1) фортепиано¹ «изображают» броский, разноцветный окрас птицы и тем самым выделяют Синицу.

Аналогии с графическим изображением в миниатюрах подчёркивает также пространственная *симметрия*. Например, в пьесе «Эхо» для фортепиано начальный сегмент музыкального текста – инвариант и его заключительный вариантный повтор зеркально симметричны (т. 1 – т. 9 примера № 25 и пример № 19). Преобразование сегмента осуществляется на основе оппозиций: верх – низ, сжатие – расширение, континуальное – дискретное, горизонталь – вертикаль. Так, мелодия верхнего голоса (инвариант) звучит в басу в увеличении и транспонируется на чистую квинту вниз (вариант). При этом артикуляция *staccato* сменяется в варианте на *legato*, а продлению тонов противопоставляются паузы. Кроме того, инвариантная линия баса модифицируется в варианте в беззвучный диатонический кластер в верхнем регистре фортепиано.

Симметричность линейных микроструктур в звукоритмической организации пьесы «Птичка-синичка» для фортепиано (пример № 33) также свидетельствует о стремлении композитора к кристалличности изображения, в том числе нотографического². К примеру, в музыкальном тексте соединяются два подобных друг другу сегмента, каждый из которых организован посредством зеркальной симметрии³. В них последовательности мелодических интервалов: $gis^2 - a^2 - e^3 - ais^2 - dis^3 - c^4$ (т. 3) и $e^3 - h^2 - f^2 - a^1 - dis^2 - b^2$ (т. 4) содержат проведения микромотивов в основном (P) $gis^2 - a^2 - e^3$ (т. 3), $e^3 - h^2 - f^2$ (т. 4) и далее в инверсионном (I) видах – неточном $ais^2 - dis^3 - c^4$ (т. 3) и точном $a^1 - dis^2 - b^2$ (т. 4). Изменения касаются симметрии соотношения двух сегментов, поскольку в ней нарушаются периодичность

¹ Стремительный темп, объединение в ритмические группы звуков коротких длительностей, а также гармоническое наложение следующих друг за другом тонов при помощи педали фортепиано создают иллюзию свёртывания горизонтали в вертикаль. Эти процессы рассмотрены в главе I (1. 2).

² О конструктивной симметрии в семантике кристалла и зеркала на примере сочинений композиторов начала XX века пишет О. Р. Сафонова [135].

³ Сравнение зеркальных микроструктур – палиндромов – в поэзии и музыке приводится в работе С. С. Гончаренко [37].

тактового ритма и зеркальное строение мелодической волны. Посредством симметрии микромотивы запечатлевают повороты, а также прямое и обратное движение птиц в музыкальном пространстве. Кроме того, по-видимому, симметричные структуры с признаками асимметрии в музыкальных пейзажах С. Губайдулиной воплощают красоту строения явлений природного мира.

К числу ведущих зрительных синестезий в музыке миниатюр принадлежат *графические* образы, а также *освещение* и *колорит*. Посредством взаимодействия механизмов изображения и выражения они осуществляют перевод предметного ряда в беспредметный¹.

Эффект звукописи в музыкальных пейзажах композитора усиливают фигуры, структура и значения которых образованы контекстной семантикой. Они моделируют в музыкальном тексте представления о *живописных элементах*: *точке*, *линии* (прямой, волнообразной), *пятне* и *круге*. Наряду с направленностью на *изображение* внемузыкальных реалий, эти семантические фигуры концентрируют в себе *выразительное* начало.

Принцип корреляции планов изображения и выражения является универсальным для различных видов искусства, в особенности для музыки и живописи. К примеру, изучая значение основных элементов живописи, В. В. Кандинский называет геометрическую точку «звуком молчания», а горизонталь сопоставляет с «внутренне холодным» чёрным цветом, который связан с глубиной и выражает стремление найти «покой во внутреннем молчании» [61]².

Так, звуковые «*точки*» фортепиано, которые последовательно сцепляются друг с другом в мелодическую *линию*, в пьесе «Апрельский день» образуют семантическую фигуру *капели* (“с”, “d” в т. 5 – т. 6, т. 7 примера № 23). Выполняя роль «сюжетно-ситуативного знака», она участвует в запечатлении картины *весеннего пейзажа*. Структуру семантической фигуры

¹ По мнению В. Н. Холоповой, в музыке того или иного композитора «за каждой зрительной ассоциацией стоит какая-либо эмоционально-психологическая сущность» [165, с. 154].

² В начале XX века художник одним из первых обращается к систематическому анализу изобразительного словаря и синтаксиса.

составляет репетиция тона в артикуляции *portamento* и равномерном движении восьмых. Символическое значение фигуры связано с идеей течения времени – «ускользающего» мгновения. Характерное начало мотива с внутритактовой синкопы является внезапно возникшим импульсом и акцентирует внимание слушателя на тишине (т. 5, т. 7 примера № 23).

В тексте миниатюры «Апрельский день» (пример № 23) структурный инвариант семантической фигуры, имитирующей на фортепиано глиссандо с флажолетами струнных инструментов, представлен *нисходящей* большой септимой в хореической стопе. Она извлекается в артикуляции *legato* с динамическим убыванием (т. 7). Структурный вариант (т. 8) формирует *восходящая* малая нона, исполняемая на *legato* с динамическим возрастанием. Эти виды семантической фигуры вызывают контрастные эффекты. В одном случае она изображает растворение капёли и выражает аффект грусти, связанный с быстротечностью бытия ($c^3 - des^2$ в т. 7), в другом – воссоздаёт образ расцвета – *акмэ* ($des^2 - d^3$ в т. 8)¹. В миниатюре образуется ассоциативный ряд: капёль → слеза → растворение (уход) → Ничто. При этом грань между эмоцией сожаления и чувством прекрасного становится зыбкой.

Диспозиция «конечное – бесконечное», к которой апеллирует в пьесе С. Губайдулина, является ключевой для краткости многих восточных поэтов, например, японского поэта Соги [62]:

Росинка упасть боится
На цветок. Печалится он,
Что век её так недолог!

«Тоны-точки» в музыкальном тексте пьесы «Птичка-синичка» сцепляются в широкие диссонирующие интонационные ходы, направленные к верхней границе «звучащего пространства» фортепиано (пример № 33). С одной стороны, они участвуют в «фоно»- и визуальной характеристике главного героя «картины» (*изображение*), с другой, – несут аффективную

¹ Наиболее точно *расцвет* процесса в онтологическом аспекте его понимания обозначает термин 'акмэ' (акмэ), который существовал в языке древних и применялся по отношению к человеческой жизни [151, с. 200 – 202].

семантику (*выражение*). Как замечает В. Н. Холопова, в каждом сочинении С. Губайдулиной «присутствует «астральный слой», словно образ незамутнённо-чистого неба, к которому устремлены широкие, экспрессивно-заострённые интонации – как бы «шаги души», идущие от «здесь» к «там» [167, с. 81]. Можно предположить, что в миниатюре образ порхающей птицы становится символом человеческой души. Непосредственное запечатление видимого в художественном образе (*конкретное*) превращается в познание Идеи (*абстрактное*). При этом возникает осознание «условного в реальном»¹, «бесконечного – в конечном».

В контексте быстрого темпа, высокого регистра и «светлого» тембра инструмента, сочетания разнообразных способов звукоизвлечения: legato, staccato, portamento, игры тонов и пауз, восходящие интонационные скачки в музыкальном тексте, по-видимому, передают аффект восторга, рождённого от соприкосновения ребёнка с чудесами, так как чувственная сторона его восприятия тесно связана с воображением².

Посредством «микро»-временных форм – звуковых «точек» – в пьесах претворяется образ тишины. Особую роль в этом процессе играют тихая звучность и паузирование³. Например, в завершении миниатюры «Апрельский день» семантическая фигура *просветления* (акмэ) приобретает значение вопроса-многоточия (сцепление терцовых тонов одноимённой тоники $gis^2 - g^3$, верхняя строка нотного текста в т. 11 – т. 12 примера № 29). На грани звучания и тишины, «обозрение пейзажа» переходит в новое качество – состояние самосозерцания.

Запечатлевая перевоплощение образа звучащей тишины в молчание, композитор использует приём «исчезающей точки» (пример № 24). Подобный способ выстраивания перспективы в живописи осуществляется с по-

¹ Данный способ образного воплощения характерен для восточного искусства. Так, по рассуждениям Т. Д. Судзуки, в «восточном образе мысли» звуки естественной природы, в особенности, голоса птиц «являются простым выражением внутреннего переживания, которое имеет место в разуме или какой-то иной области» индивидуума [146, с. 310].

² В науке о детской психологии известен «закон реального чувства в деятельности фантазии». Его действие связано с тем, что в восприятии ребёнка эмоции, вызываемые ирреальными образами, являются реальными [32, с. 648].

³ По мнению Ю. М. Лотмана, информация, которую несёт «минус-приём», — величина реальная [91].

мощью особого расположения воображаемой точки вне пространства картины [13, с. 285]. В музыкальном тексте пьесы «Лосиная поляна» для фортепиано этот эффект возникает за счёт чисто музыкального приёма сокращения тонов серийного ряда. На протяжении интонационного развёртывания миниатюры серия неоднократно звучит в полном объёме. Вместе с тем два её заключительных проведения являются неполными (предполагаемые тоны серийного ряда “*d*” и “*c*” отсутствуют в нижнем голосе фактуры т. 18 – т. 22, а “*c*” – в верхнем голосе фактуры т. 21 – т. 25). Недостижимые для слуха звуковые «*точки*» уходят за пределы музыкальной «картины», однако выступают центром реально существующего звукового пространства, олицетворяя собой бесконечное.

Контуры обращённой фигуры *линейной волны* в музыкальном тексте миниатюры «Звуки леса» очерчивают мелодические фигурации флейты и фортепиано (пример № 39). Лёгкие и «воздушные» они организованы в виде коротких – шестнадцатых – длительностей, сгруппированных в секстоли, и формируют ассоциации с *шелестом кроны* от дуновений ветра и «рисуют» *лесной пейзаж*. Длительное выдерживание тональности *D-dur*, связанной в представлениях многих музыкантов с яркими и светлыми цветовыми тонами¹, обуславливает погружение слушателя в атмосферу лучезарного состояния природы.

Переплетение двух *линейных* фигур *волны* на фортепиано наблюдается в пьесе «Лосиная поляна» (пример № 24). Они «изображают» внезапно открывающиеся взору «рисунки» троп на поляне. Так, по наблюдениям О. М. Панковой, в миниатюре «гибкие линии мелодии» ассоциируются с «извилистыми лесными тропинками, нигде не пересекающимися в своём причудливом кружении» [118, с. 13].

Особый живописный эффект *бликов цвета* в тексте этой пьесы формируют непрерывные интонационные изменения. Они связаны с полифо-

¹ К примеру, *D-dur* предстаёт как «дневной, «солнечный», желтовато-золотистый, «царственный», властный» цвет у Н. А. Римского-Корсакова, «жёлтый, яркий» – у А. Н. Скрябина, «жёлтый» – у С. С. Скребкова, «тёмно-красновато-жёлтый» – у К. К. Сараджева. По словам Б. В. Асафьева, эта тональность олицетворяет «солнечные лучи, блеск именно как интенсивное излучение света» (цит. по: [60, с. 107]).

ническими преобразованиями звуковысотной серии по законам линейной симметрии¹, транспозицией и ротацией серийного ряда. Сгущение и разрежение интонационного напряжения в процессе чередования серийных рядов, усложнённых «двухколейно»², вызывают ассоциации с частой сменной многообразных цветовых полутонов. Местные тональные опоры (*in Es* – *in c*, *in E*, *in es*) в додекафонной серии – одноголосной мелодической линии – образуют переливчатые звуко-«цветовые» оттенки. *Микроволновое* движение по тонам мажорного трезвучия $e^2 - h^2 - gis^2$ (т. 3 – т. 4 примера № 24) является кульминацией её интонационного развёртывания и репрезентирует семантическую фигуру *просветления* (акмэ).

Приглушённая динамика и высокий регистр инструмента выявляют в музыкальном звучании перцептивные свойства «мягкости» и «акварельности», которые направлены на *выражение* состояния самосозерцания. Аналогичное влияние цвета на настроение человека наблюдается в живописи. Так, описывая реакцию человека на цвет, Р. Арнхейм отмечает, что насыщенные цвета формируют чувство взволнованности. При этом человек устремляется по направлению к внешнему миру. Цвета меньшей степени яркости выглядят дальше отстоящими от зрителя и способствуют концентрации человека в самом себе, создают эффект удаления от внешнего мира [13, с. 316 – 317].

Соположение «светоцветовых» пространств в тексте фортепианной пьесы «Эхо» образует контраст «зон ладовой организации» (В. Н. Холопова) [169, с. 15]: миксодиагностика (т. 1 – т. 4 примера № 18, т. 1 – т. 8 примера № 25), белоклавишная диатоника (т. 5 – т. 9 примера № 18, пример № 19) и хроматика (т. 9 – т. 16 примера № 25). В последнем образце обнаруживается ряд из одиннадцати неповторяющихся тонов, или иначе – додекаряд (Ю. Н. Холопов) [156, с. 402], проводящийся в неполном виде $Es - a^2 - b^1 - des - fis^2 - g^1 - F - h^1 - d^1 - c - Gis$ (т. 9 – т. 14 примера № 25). «Поли-

¹ Здесь встречаются две формы серии – ракоход и инверсия.

² Двухколейность обозначает одновременное изложение двух серийных голосов (Ю. Н. Холопов) [156, с. 431].

хромный» спектр ладовых звукорядов и череда тональностей в миниатюре «Звуки леса» для флейты и фортепиано отображает разнообразие колористических звучностей.

Мелодико-гармоническую ткань фортепианной миниатюры «Лесные музыканты» формируют терцовые и многотерцовые созвучия: септ-, нон- и ундецимаккорды различной ладовой окраски (пример № 44). В контексте сопоставления тональностей *A-dur* и *as-moll* они воплощают особый – «туманный» – колорит и создают впечатление «теплоты» звучания.

Теневые и световые отблески «солнечных лучей» в музыкальном тексте пьесы «Звуки леса» звукописует переменность минорного трезвучия и мажорного секстаккорда (*h-moll* – *G-dur*) в среднем регистре фортепиано (нижняя строка нотного текста в примере № 45). При этом непрерывное tremolo на высоких звуках инструмента d^4 – e^4 в динамике *p* создаёт иллюзию мерцающего свечения (средняя строка нотного текста в примере № 45)¹. Приглушённо звенящее tremolo на фоне аккордового органного пункта фортепиано напоминает «мягко» вспыхнувший и трепетно вибрирующий «свет солнца» (нижняя и средняя строки нотного текста в примере № 46). Композитор будто бы запечатлевает образы ослепительности земного покрова.

Фоническая игра светотени и множественных цветовых красок в музыкальном тексте миниатюры «Апрельский день» для фортепиано реализует своеобразный эффект, который перекликается с живописным неравномерным, «асимметричным освещением» (Р. Арнхейм) [13, с. 295]. Посредством ладотональных сопоставлений одноимённого минора и мажора: *e-moll* – *E-dur* (т. 1 – т. 3 примера № 23; верхняя строка нотного текста в т. 1 – т. 8 примера № 29; верхняя и нижняя строки нотного текста в т. 11 – т. 12 примера № 29), *c-moll* – *C-dur* (верхняя строка нотного текста в т. 1 – т. 2 примера № 47), *f-moll* – *F-dur* (нижняя строка нотного текста в затакте –

¹ Аналогичный эффект В. В. Медушевский отмечает в музыке А. Н. Скрябина, где «фактура, наполненная тремолирующими звучаниями и трелями, нервными штрихами» часто воплощает «образ пламенной стихии» [99, с. 202].

т. 1 примера № 48), *d-moll – D-dur* (верхняя строка нотного текста в т. 3 примера № 48) здесь переданы полярные эмоциональные состояния. Они сосуществуют подобно звучанию и тишине. Слияние чувств радости и сожаления, отражение «бесконечного в конечном» – эти представления, переживания и размышления, по-видимому, определяют авторскую интонацию.

Выражение сложного чувства, в котором объединяются вздох восхищения при виде внезапно открывшейся красоты и грусть по поводу её кратковременности, во многом характерно для восточной поэзии. Возможно, в этом смысле художественные воззрения С. Губайдулиной созвучны эстетике японских поэтов, например, Кй-но Цураёки [62]:

В нынешнем году
Впервые весну узнали
Вишен цветы...
О, когда б они научились
Не опадать вовеки!

Осмысление высших вопросов бытия человека, а также особый интерес к категории времени сближают мирозерцание композитора С. Губайдулиной и поэта Т. С. Элиота¹. Мысль об условности мига между цветением и увяданием, играющая роль «лейтинтонации» в пьесах С. Губайдулиной, неоднократно проводится в «Четырёх квартетах» Т. С. Элиота [188, с. 402]:

Где оно время цветенья?
Неуловимая грань?

Переливание цветowych «пятен» в музыкальном тексте пьесы «Звуки леса» запечатлевают диатонические терцовые полиаккорды фортепиано. Они чередуются и оstinatно повторяются в динамике *pp* на выдержанной педали (нижняя и средняя строки нотного текста в примере № 41). Здесь субаккорды совмещаются зеркально, плотно насыщая обертонами верхний диапазон инструмента. Тонкое вибрирование и «поблёскивание» тонов в

¹ С. Губайдулиной создано «Посвящение Т. С. Элиоту» для сопрано и инструментального октета – цикл из 7 частей на тексты «Четырёх квартетов» Т. С. Элиота (1987 / 1991). Семантическая параллель миг – образ ребёнка, присутствующая в поэтических строках Т. С. Элиота, связана с категорией *условного*.

условиях ладотональной переменности (*e-moll* – *C-dur*), а также сглаживание моментов их появления и исчезновения создают эффект удаления ввысь, «реяния» и «растворения» тонов в музыкальном пространстве. При этом рождается аллюзия «расплывчатых» контуров предметов в *разогретом воздухе* – атмосфере полуденного зноя.

Сонорная «россыпь» обертонов – распылённых отзвуков, заполняющих беззвучный континуум среднего регистра фортепиано, в пьесе «Звуки леса» для флейты и фортепиано создаёт иллюзию *колебания воздуха* (пример № 40). Она формируется во многом благодаря особому «тёплому тону» звучания фигурированной и продлённой тоники *Fis-dur*¹ соответственно у флейты и фортепиано. Тихо звучащие реальные тоны и их отголоски воплощают атмосферу благоухания и прохлады. Слушатель словно наяву созерцает чистоту безоблачной лазури и незамутнённой тишины.

Как известно, пейзаж в живописи, поэзии и музыке относится к сфере лирики. Его главное предназначение состоит в «выражении “субъективной стороны человека”, “внутреннего человека”» [41, с. 131]. Здесь, по мнению К. Н. Григорьяна, находят отражение «мгновенные состояния, оттенки интимного чувства, поэтического настроения» [41, с. 146]. В музыкальных пейзажах С. Губайдулиной этот эмоциональный ряд представлен линейными семантическими фигурами лирико-выразительного содержания: *интонация автора*, *интонация лирической сексты* и семантическая фигура *печали*. Эти фигуры акцентируют эффект углубления человека в состояние самосозерцания с его различными смысловыми оттенками. Среди них – душевная растроганность от образов внешнего мира (мимолётных и в то же время сравнимых с вечностью), внутренняя сосредоточенность, грусть и печаль², а также упоение красотой и величием природы.

¹ *Fis-dur* традиционно трактуется музыкантами и композиторами как «тёплая золотистая краска» (цит. по: [60, с. 109]).

² В восточном искусстве *художественная тема одиночества* раскрывается через осознание человеком бренности и эфемерности земного бытия, ценности и красоте его каждого мига. Японский поэт Басё сформулировал «извечные категории поэтики хайку ваби (аскетическая грусть одиночества), саби (печаль экзистенции, скорбность неотвратимого течения времени)» и др. [191, с. 125]. Традиция печалей существовала также в классической китайской поэзии.

Средоточие лирико-субъективного чувства, своего рода момент «невыразимого» в музыке фортепианных миниатюр представляет *интонация автора* ($gis^2 - g^2 - a^2$, верхняя строка нотного текста в т. 7 – т. 8 примера № 22; $g^2 - f^2 - fis^2$ в т. 2 примера № 23; $d^2 - c^2 - des^2$ в т. 2 примера № 24). Она демонстрирует предельное сжатие звукового объёма и ассимилирует диссонантные свойства образующих её противоположно направленных интервалов малой и большой секунд. *Интонация автора* концентрирует в себе лирико-экспрессивное начало. Относительно устойчивая структура и семантика, а также миграция в текстах многочисленных сочинений С. Губайдулиной¹, на наш взгляд, наделяют её функцией авторского «слова».

Связь с амбивалентным эмоциональным модусом инварианта, его напряжённостью и вместе с тем напевностью в авторском тексте сохраняет интонация *лирической сексты* («Лосиная поляна» для фортепиано). Мелодическое соединение звуков в интервал малой сексты собирает и разрежает энергию напряжения (см. в верхней линии фактуры $b^2 - fis^3$ в т. 5 – т. 9, $d^3 - fis^2$ в т. 10, $g^2 - es^3$ в т. 18; см. в нижней линии фактуры $h^1 - dis^1$ в т. 11 – т. 12, $a^1 - f^2$ в т. 14, $d^2 - fis^1$ в т. 14 – т. 16 примера № 24). При этом в интонации варьируются мелодическое направление (восходящее – нисходящее), ритмическая стопа (хорей – ямб), а также пролонгирование тона-основания или вершины. В процессе константного линейного развёртывания музыкальной ткани эти факторы определяют подвижное состояние звукопространственной среды и, одновременно, отображают «переливание» чувств мечтательно-задумчивого ожидания и грусти.

¹ См., к примеру: «Чакона» для фортепиано (1962), «Concordanza» («Согласие») для инструментального ансамбля (1971), «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» (1972), Десять этюдов (прелюдий) для виолончели соло (1974), «Quattro» для двух труб и двух тромбонов (1974), Концерт для фагота и низких струнных (1975), «Detto-I» («Сказанное») для органа и ударных (1978), «De profundis» («Из глубины») для баяна (1978), «Семь слов» для виолончели баяна и струнного оркестра (1982), «Offertorium» («Жертвоприношение») – концерт для скрипки с оркестром (1980 / 1982 / 1986) и многие др.

Семантическую фигуру *печали*¹ в тексте фортепианной миниатюры «Лосиная поляна» репрезентирует имманентное противоречие звуковых энергетических импульсов. Оно рождается из фонической оппозиции дис- и консонантности при совмещении в нисходящей последовательности интервалов малой секунды и малой сексты ($c^2 - h^1 - dis^1$, нижняя линия фактуры в т. 8 – т. 12 примера № 24). Интервалы-интонации выявляют различие пространственно-акустических предпосылок: звуковой концентрации и разреженности, которое нивелируется продлением тонов семантической фигуры. Эта фигура в тексте композитора направлена на выражение чувства светлой, «прозрачной» печали.

«Слово от автора» в тексте пьесы «Звуки леса» для флейты и фортепиано представляет музыкальный фрагмент, в котором мелодия флейты в стиле вокальной кантилены (верхняя строка нотного текста в примере № 46) движется по траектории обращённой волны от протяжённого тона “ h^2 ” – вершины-источника (т. 1 – т. 2) – к декламационному завершению на ещё более высоких тонах $h^2 - cis^3 - d^3$ в артикуляции portamento (т. 3). Не случайно С. Губайдулина вводит в текст ремарку *espressivo*. «Слово от автора» является квинтэссенцией чувства восхищения красотой окружающей природы и отражает взгляд человека, созерцающего многозвучный и вместе с тем гармоничный нерукотворный мир.

В музыке миниатюр одухотворённые образы природы запечатлеваются сквозь призму субъективных интенций, подобно тому, как на полотнах восточных художников «мириады вещей в природе получают вторичную душу от человека» [142, с. 43 – 44]. Семантические фигуры, направленные на воплощение эмоционального «ряда», совместно со стилевым контекстом создают при восприятии образ наблюдающего и созерцающего человека, который ярко представляет позицию автора. С. Губайдулина пе-

¹ На наш взгляд, семантическая фигура *печали* обретает статус авторской, поскольку мигрирует в сочинениях С. Губайдулиной с устойчивой структурой и кругом значений. Например, она звучит в «Трио для трёх труб» (1976), а также в трио «Сад радости и печали» для флейты, альты, арфы и чтеца (*ad libitum*) (1980). Как замечает В. Н. Холопова, «мотив, в котором секунда соединяется с широким секстовым скачком» обыгрывается в начальной теме, экспонирующей образ печали (трио «Сад радости и печали») [168, с. 228].

редаёт суть «пейзажа» посредством выражения в музыке эмоциональных реакций на явления природы. Господствующие в сочинениях «эмоциональный тон», «личностная эмоциональная доминанта» (Л. П. Казанцева) [59, с. 280] представляют сферу созерцания, область «медитативной лирики».

2. 1. 2. Сюжетно-живописные знаки

Известно, что пейзаж в живописи и поэзии имеет разнообразные виды: декоративный, «пейзаж настроения» (как самостоятельный лирический жанр) и другие [41, с. 131]¹. Музыкальные пейзажи С. Губайдулиной, в которых человек является главным героем, различны по характеру его отношения к природе. В одном случае человек вступает в «диалог» с природой, которую представляют образы реки, леса и птиц («Песня рыбака», Песенка и «Трубач в лесу» для фортепиано). В другом случае два и множество героев изображены на лоне природы, и её образ играет подчинённую роль («Татарская песенка» и «Праздник» для двух труб).

В обеих группах пьес образы человека и окружающей его природной среды: водный и лесной пейзажи, картины простора и далёвый пейзаж воссозданы на основе «сюжетно-ситуативных знаков» авторского текста. При этом человек предстаёт в ситуациях музицирования, а также придворного танца и народного пляса.

«Кочующий сюжет» восточной живописи и поэзии об одиноком лодочнике и лирических напевах его бамбуковой флейты прослеживается в миниатюрах «Песня рыбака» и Песенка. Здесь мелодический голос фортепиано включает типичное флейтовое клише – семантическую фигуру *развёрнутой трели* (верхняя строка нотного текста в примере № 28, т. 1 – т. 2, т. 5 – т. 6 примера № 26), в том числе основанную на мелодических фигурациях (верхняя строка нотного текста в т. 4 – т. 5 примера № 27). Воспро-

¹ В этой связи К. Н. Григорьян пишет, что «следует ограничивать понятие “пейзажа” от “черт”, “элементов”, “моментов”, “мотивов” пейзажности» [41, с. 131].

изведение на фортепиано «пения тростника» (*звукоподражание*) формирует в восприятии образ человека – Рыбака, играющего на флейте (*звукоизображение*).

«Флейтовая песня» звучит в миниатюрах на фоне *бурдонного баса*. Его структуру образует интервал чистой квинты. В одном случае созвучия выдерживаются на фортепиано в виде органного пункта (нижняя строка нотного текста в примере № 28), а в другом – чередуются в равномерном движении четвертных (нижняя строка нотного текста в т. 1 – т. 3, т. 5 – т. 8 примера № 26). *Бурдонный бас* конкретизирует место действия – *сельский пейзаж*. Его сопровождают компоненты, во многом характерные для народной музыки: диатонические лады, метроритмическое варьирование мотивов¹ в объёме избранного интервала (пример № 28) и куплетно-строфическая форма².

Образ Рыбака, плывущего в лодке вдоль реки и погружённого в философские размышления, получил широкое распространение в восточной (китайской, вьетнамской, японской) живописи и поэзии³. Так, он типичен для традиционного японского поэтического жанра хайку. Внеисторичность данного образа подчёркивает обращение к нему поэтов разных эпох [62]:

Чуть слышные всплески багра –
Лодка плывёт на рассвете
Соги (1421 – 1502)

Удочка в руке.
Чуть коснулась лески
Летняя луна.
Исса (1763 – 1827)

¹ Оно формируется через приёмы акцентного варьирования мотива (В. Н. Холопова) [162, с. 198], смены размера и ритмического рисунка внутри такта.

² По наблюдениям О. М. Панковой, в миниатюре «Песня рыбака» переданы «интонации татарской народной музыки» [118, с. 10].

Отметим, что восточный архаический колорит прослеживается в интонационной ткани пьесы «Суюмбика» для двух труб.

³ «Кочующий образ» воды был одним из давних первичных образов в поэзии Китая. Так, по словам исследователя китайской классической литературы Лян Сэня, в стихотворениях Ли Бо (701 – 762?) затронуты почти все «разнообразные оттенки облика воды – глубинный покой, мягкость, безбрежность, круговорот, струйность, волнение, стремление вдаль, падение водопадами» и многие др. [81, с. 262 – 273].

Тень на воде –
одиноким странник...

Танэда Сантока (1882 – 1940)

Здесь образы природы, описанные отдельными штрихами, сливаются с не менее тонким выражением авторами настроений и эмоциональных состояний человека.

Сюжет музицирования в пьесе «Трубач в лесу» для фортепиано строится на «диалоге» Трубача и птицы (пример № 21). Так, образ Трубача претворяет семантическая фигура *фанфары*. Мелодическое сопряжение тонов в виде чистой кварты и большой септимы ($h' - e^2 - f^1 - b^1 - a^2$ в т. 1 – т. 2) акцентирует качества интенсивности и резкости музыкального звучания, указывающие на звукотембровый прототип – семантическую фигуру *фанфары*. Она представляет типичное клише трубы. Извлечение тонов в динамике f , среднем регистре фортепиано и артикуляции *portamento* преобразует их в звонкие и, одновременно, стучащие, жёсткие, плотные и «блестящие»¹. Скачкообразное линейно-мелодическое клише (т. 6) и автономные отрывистые тоны фортепиано (средний пласт фактуры в т. 7 – т. 8, т. 10 – т. 11, т. 20 – т. 23) формируют *интонационный абрис* птицы.

Атрибутиками лесной пасторали являются *сигналы валторны* – *выдержанные тоны*. Они образуются в музыкальном тексте миниатюры посредством продления на фортепиано тонов f'' , d^2 и e , es (верхняя и нижняя строки нотного текста в т. 7 – т. 12 примера № 21) с их последующей интеграцией в гармонический комплекс. Связанные с образом лесного рога, *сигналы валторны* играют роль знаков воздушного пространства.

Изображение сцен на пленэре в пьесах композитора осуществляется с помощью сюжетов бытового музицирования («Татарская песенка» для двух труб) и праздничного народного гулянья («Праздник» для двух труб), где пейзаж служит *фоном*.

¹ Как известно, колоритивные свойства трубы связаны с затенённостью, неточной фиксацией звуковой высоты. В миниатюре, напротив, обозначенные характеристики подчёркивают чистоту звучания клише медного духового инструмента, имитируемого на фортепиано.



Сюжет совместного музицирования двух героев на лоне сельской природы в миниатюре «Татарская песенка» (пример № 49) воплощает диалог (т. 1 – т. 8) и дуэт (т. 9 – т. 17) двух труб. Посредством имитации на духовых инструментах вокализации в пьесе рождается аллюзия на деревенские татарские народные песни – ауыл кюе, исполняемые преимущественно на открытой местности. Им присущи распевность, равномерная пульсация ритма, неторопливое интонационное развёртывание. Эти свойства ауыл кюе наблюдаются и в тексте инструментальной миниатюры. Народные песенные прообразы выявляет опора на ангемитонные, в том числе целотонные, ладовые звукоряды в условиях монотоничности (звуки “ f^1 ” и “ f^2 ” в партиях первой и второй труб) и кварто-квинтовой мелодической «оправы» (квартовый «зачин» в т. 1, окончание музыкальных фраз в т. 2 – т. 3, т. 7). Метроритмический пульс задаёт ровное движение четвертных в пятидольном такте. При этом разнообразие ритмических групп¹, а также их соотношений по горизонтали и вертикали формирует иррегулярную неквадратность. Умеренный темп и артикуляция *legato* усиливают протяжённость мелодических линий, а ориентальные мотивы выявляют в сцене музицирования на природе черты деревенской пасторали.

Здесь природно-пейзажный фон создают *образы простора и дали*. В музыкальном тексте их представляют семантические фигуры, строящиеся на широких консонирующих интервалах: от квинты до дуодецимы (они изложены мелодически и гармонически). Отметим, к примеру, *знак бурдона* в виде сопоставления созвучий: чистых квинт ($f^1 - c^2$ в т. 9 и $es^1 - b^1$ в т. 10) и выдержанного интервала дуодецимы ($c^1 - g^2$ в т. 14 – т. 15). Завуалированное сцепление гармонических интервалов: большой терции ($des^2 - f^2$ в т. 9), чистой квинты ($f^1 - c^2$ в т. 9) и большой сексты ($des^1 - b^1$ в т. 10) образует *золотой ход валторн*. Знаки воздушной сферы в тексте миниатюры дополняют пространственные эхо-эффекты в виде регистровых пе-

¹ Схема ритмической компоновки четвертных длительностей в пятидольном такте: 2 + 3, 3 + 2, 1 + 4, 4 + 1, 2 + 2 + 1, 1 + 2 + 2, 1 + 3 + 1.

рекличек и отзвуков в моменты остановок мелодического движения. Звуки наигрышей словно устремляются в безграничные земные и небесные покровы природы.

Сюжет народного гулянья на открытом воздухе в музыкальном тексте пьесы «Праздник» для двух труб запечатлён посредством интонационной лексики речевого и пластического происхождения: интонации *скороговорки* и *танцевальных* ритмоформул. Они звучат в темпе *Vivo*, который указывает, прежде всего, на характер движения¹. Так, образ гула шумной толпы воспроизводит интонация *скороговорки* в сочетании с пульсирующим метроритмом. Она включает малообъёмные попевки (пример № 50). В одном случае интонация *скороговорки* вырастает из трихорда в кварте ($g^1 - a^1 - c^2$ и $e^1 - g^1 - a^1$ в партиях первой и второй труб, т. 1 – т. 5). В другом – её интонационное «ядро» формируют тоны тетра хорда ($f^1 - ges^1 - as^1 - b^1$ и $b - c^1 - d^1 - es^1$ в партиях первой и второй труб, т. 6 – т. 8)². Транспонируя интонацию *скороговорки* на чистую кварту вверх (инвариант в т. 6 – т. 10, вариант в т. 11 – т. 14), композитор усиливает «шум» праздничной толпы.

Изображение деревенского народного танца в музыкальном тексте миниатюры осуществляется посредством *фигур притопа*. Они даны в ритмическом уменьшении (партии двух труб в т. 1, т. 3, т. 5, т. 7 – т. 10 и далее, пример № 50) и представленных двумя видами: основным () и его вариантом (). Инерция звукового «потока» в пьесе постоянно преодолевается внедрением кратких – шестнадцатых – пауз и акцентного варьирования мотивов (т. 1 – т. 3, т. 9 – т. 10, т. 13 – т. 14, т. 15 – т. 17 примера № 50). Столкновение регулярных и нерегулярных ритмов имитирует характерные сильные движения участников стремительного *мужского пляса*.

¹ Е. В. Назайкинский связывает темп с качественными, а не количественными представлениями быстроты, умеренности или медленности движения» [108, с. 54].

² Важно отметить, что второй из обозначенных тетра хордов «обыгрывается» композитором как трихорд в кварте $b - c^1 - es^1$ с побочным тоном « d ».

Многолюдное действо показано в среде «открытого» *пространства-окружения*. В музыкальном тексте его воссоздаёт звуковой реверберационный «фон». Так, в процессе убыстрённого движения, моноритмического (преимущественно параллельного) соотношения голосов витиеватые мелодические линии двух труб, совмещённые на близком расстоянии, сворачиваются в гармоническую вертикаль. При этом ладовые звукоряды преобразуются в красочные сонорные созвучия – разного рода кластеры: «пентакластеры» (Ю. Н. Холопов) [156, с. 55] – неполный $e^1 - g^1 - a^1 - c^2$ в т. 1 – т. 5 и полный ($b - c^1 - es^1 - ges^1 - as^1 - b^1$ в т. 6), смешанные – диатонико-пентатонический ($e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - c^2 - d^2 - e^2$ в т. 5) и диатонико-хроматический ($c^1 - d^1 - es^1 - f^1 - ges^1 - as^1 - a^1 - b^1$ в т. 10), миксодиатонические ($b - c^1 - d^1 - es^1 - f^1 - ges^1 - as^1 - b^1$ в т. 7 – т. 8, $c^1 - d^1 - es^1 - f^1 - ges^1 - as^1 - b^1$ в т. 9) и хроматический ($e^1 - f^1 - fis^1 - g^1 - as^1 - a^1 - b^1 - ces^2$ в т. 13 – т. 14). В результате их многократного повтора ясно очерченный мелодический контур становится размытым, и рождается эффект «стереофоничности» музыкального звучания.

Особую смысловую нагрузку в музыкальном тексте С. Губайдулиной несут графические знаки: *точка* и *линия*. Помимо видеоописания, они содержат информацию об эмоциональной окрашенности «пейзажа».

Композитор часто акцентирует внимание слушателя на процессе перевоплощения звуковых «точек» в «незвучащее» пространство. Так, в завершении миниатюр Песенка и «Песня рыбака» с помощью динамического угасания и замедления, а также приёма беззвучного нажатия клавиш фортепиано при постепенном снятии педали приглушённые реальные тоны и «таинственные» обертоновые отголоски растворяются в тишине. При этом создаётся иллюзия падающих и растекающихся капель воды.

В тексте миниатюры «Татарская песенка» для двух труб (пример № 49) долго длящиеся тоны в моменты окончания музыкальных фраз естественно перерастают в паузы (т. 2 – т. 3, т. 7, т. 11 – т. 12, т. 17). Сочинение завершает пролонгированный тон (« f^2 » в т. 17) – своего рода точка покоя,

где сходятся многочисленные мелодические «узоры», так же как смыкаются состояние созерцания человеком (героями) тишины природы и состояние самоуглубления.

Неизменное повторение тона (“e²”) в музыкальном тексте Песенки для фортепиано формирует семантическую фигуру *ка́пель дождя* (верхняя строка нотного текста в т. 1, т. 5 примера № 26)¹. Извлечение тона в артикуляции *portamento* при равномерном движении четвертных в динамике *p* выявляет в репетиции тона *линейность*, посредством которой передаётся образ «пульсирующего» времени. Семантическая фигура звукоизображает тихое накрапывание дождя и, одновременно, воплощает погружение одинокого путника – Рыбака – в умиротворённое, задумчивое созерцание «вечного» времени – жизни природы.

Картину *водного пейзажа* в тексте фортепианных миниатюр Песенка и «Песня рыбака» живописуют и семантические фигуры, представляющие собой звуковой аналог графической *волнообразной линии*². Они *звукоизображают* всплески речных волн от порывов ветра (пример № 51) и расходящиеся круги на водной глади (затакт – т. 2, т. 5 – т. 8 примера № 30). Волновая структура мелодического октавного движения в совокупности с его тесситурным повышением и усилением динамики в Песенке изображает «перекаты» волн реки и выражает внутреннее волнение Рыбака. Момент эмоционального напряжения в состоянии героя акцентирует интонация *lamentato* (*вздоха*) (т. 4 примера № 51), которая «вплетается» в нисходящее сцепление малой и большой секунд с участием неустойчивых ступеней лада (VII – VI – V ступени *fis* дорийского). Музыкальная материя обретает кинестетические и визуальные признаки «плотности» и «сумрачной цветовой окраски».

¹ Семантическая фигура *ка́пель дождя* часто мигрирует в текстах сочинений для детей различных авторов. К примеру, она звучит остинатно на протяжении всей пьесы «Когда же закончится этот дождь?» из детского «Альбома 74» для фортепиано Р. Леденёва.

² В живописи, по утверждению В. В. Кандинского, плоскости, возникшие на основе кривых линий, несут в себе круговое напряжение [61].

Эффект концентрически расходящихся *кругов* в музыкальном тексте пьесы «Песня рыбака» возникает в результате восходящего и нисходящего движения чистых квинт от центрального тона “*d*” (затакт – т. 2, т. 5 – т. 8 примера № 30)¹. Оно формирует структурную симметрию² и образует при этом симметричный звукоряд *es – f – g – b – c – d – e – fis (ges) – a – h – cis (des)*. Круг как символ имеет множество смысловых значений. Вероятно, одно из них – воплощение идеи вечности времени – находит отображение в миниатюре композитора.

Согласно мнению художников и учёных, геометрическая форма круга ассоциируется с синим цветом, и в совокупности они аккумулируют погружение человека в медитативное состояние. Так, В. В. Кандинский выстраивает смысловую связь: кривая – круг – синий. Художник отмечает, что плоскостная форма круга тяготеет к «нейтральному неокрашенному покою» [61]. Сходную семантическую триаду: синий (холодный) цвет – круг – глубина рассматривает И. Иттен. Искусствовед считает, что «непрерывному движению круга в области цвета соответствует синий цвет». При этом он «всегда холодный», а «холодные цвета будут стремиться в глубину <...> к сверхчувственно-духовному, трансцендентному» [56]. Эти же перцептивные свойства синего цвета описывает М. В. Нелюбова, утверждая, что у него «“нет дна”, он никогда не кончается, он затягивает в себя, опьяняет» [112].

Опираясь на аналитические выводы исследователей, можно предположить, что в пьесах С. Губайдулиной «холодный цвет» круга, дополняемый ассоциативными представлениями о синеве реки, соответствует выражению эмоции душевного умиротворения героя.

Большое значение в музыкальных пейзажах С. Губайдулиной придаётся *фону* – образам воздушной атмосферы, простора и дали, солнечных

¹ По-видимому, в пьесе воплощение состояния созерцания во многом осуществляется благодаря специфике восприятия совершенных консонансов. Явление, аналогичное музыкально-физиологическому сенсорному воздействию консонансов и диссонансов, по мнению Ю. Н. Холопова, наблюдается в области зрения и осязания. Музыковед отмечает, что «ровный спокойный свет вызывает ощущение, подобное консонансу...» [157, с. 19].

² Зеркальное построение симметрии получает яркое графическое изображение в нотном тексте.

лучей, грозы, весенней капли и дождя, тишины, шелеста листвы, речных волн и водной ряби¹. В процессе их воссоздания существенна роль ладотонального колорита в совокупности с динамическими приёмами.

Образ воды с зеркально отражающей – бликующей – поверхностью в тексте миниатюры Песенка для фортепиано формирует колористическое соположение терцовых аккордов. Оно возникает на основе движения мелодии по тонам минорного и мажорного трезвучий разных тональностей: *a-moll* (верхняя строка нотного текста в затакте – т. 1, т. 4 – т. 5, т. 7 – т. 8 примера № 26, т. 3 – т. 4 примера № 35), *f-moll* (верхняя и нижняя строки нотного текста в т. 2 – т. 3 примера № 51), *b-moll* (верхняя и нижняя строки нотного текста в затакте – т. 2 примера № 51), *F-dur* (верхняя строка нотного текста в т. 2 – т. 3 примера № 52), *e-moll* (верхняя строка нотного текста в т. 3 примера № 52) и *As-dur* (верхняя строка нотного текста в затакте – т. 1 примера № 35)². В одних случаях движение мелодии устремлено к интонационной вершине – неустойчивому квинтовому тону (восходящее направление), а в других – к тоническому тону-устою (нисходящее направление)³. В результате звуковой энергетический «заряд» и «разряд» непрерывно вращаются в музыкальном пространстве, отображая *мелькание* звуковых красок при доминировании затемнённых «цветовых» оттенков. Последние воплощают в музыкальном пейзаже меланхолически-созерцательное настроение.

В пьесе «Праздник» для двух труб (пример № 50), с одной стороны, обнаруживается константность переднего плана изображения, поскольку в музыкальном тексте выдерживаются такие компоненты, как плотная фактура, средняя тесситура звучания, «высокий» темпоритм и громкая дина-

¹ Аналогичная особенность обнаруживается в композициях дальневосточных (китайских) художников, где «пустоты играют самостоятельную роль» и фон является «своего рода зеркалом, в котором отражаются реальные предметы» [24]. При этом незаполненные участки полотна принимают вид «белесого облака, окутавшего гору, или тумана над водной гладью, или отблеска солнечного или лунного света», а могут быть непрописанными. Они «оставляют простор для фантазии зрителя» [176].

² Эта интонация также неоднократно звучит в пьесе «Вечером на реке» из цикла «Музыкальные картинки» для фортепиано Р. Леденёва.

³ Согласно таблице Ю. Н. Холопова, минорное трезвучие характеризует умеренная величина сонантного напряжения (3.1.2), которая, однако, превышает силу акустического напряжения в мажорном трезвучии (3.1.1) [161].

мика. С другой стороны, соотношение разных по интервальному составу и, следовательно, ладовой «окраске» созвучий создаёт визуальный эффект перспективы, основанной на контрасте цветовых тонов. Исследуя данную «зрительную иллюзию» в живописи, А. И. Лапин отмечает, что «*тональная (цветовая) перспектива* – это чувственное восприятие цветового пятна тяжёлым или лёгким» и, соответственно, «близким или далёким». В этой связи тёмная фигура воспринимается выходящей вперёд, а светлая – отступающей. При этом первая всегда видится уменьшенной [78, с. 64 – 65].

Иллюзию расслаивания музыкального пространства на передний и дальний планы в пьесе «Праздник» реализуют красочные сонорные комплексы. Ангемитонные созвучия ассоциируются с более светлыми, а гемитонные (диатонические и хроматические) – с более тёмными цветовыми пятнами. Преобладающая динамика *f* выявляет значительную интенсивность звуко-цвета, его яркость, насыщенность.

Живописный эффект ослабления «резкости», чёткости контуров наблюдается в завершении миниатюры (примера № 50). Замедление и «застывание» мелодического движения голосов детерминируют резкая смена и дальнейшее ослабление громкости звучания двух труб (*f* – *p*, *pp*). При этом увеличивается длительность звучания тонов (извлекаемых в артикуляции *portamento*), которые окружены более продолжительными паузами (т. 20 – т. 21). Эти приёмы порождают «блёклые», «окутанные лёгкой дымкой» тоны-отголоски. Изображаемая «картина» будто исчезает из «поля зрения» воспринимающего субъекта – «зрителя».

В музыкальных пейзажах С. Губайдулиной, на наш взгляд, отчётливо проявляются стремление автора уловить и воссоздать красоту природы как олицетворение вечного в преходящем, высокой простоты, а также настроить слушателя на тонкие философские размышления, в которых образы природы отражают взаимосвязь микро- и макрокосмических процессов. В музыке передаётся особое состояние художественного времени. Здесь грань между мгновением и непрерывным течением времени становится

едва ощутимой. А образ *тишины* создаёт иллюзию превращения времени в пространство (которое характеризуется «пустотностью», «воздушностью»). Композитор уделяет внимание «фрагментарным», детальным образам внешнего мира, музыкальное восприятие которых влечёт за собой тонкие живописные и поэтические ассоциации. Эти образно-эстетические «мотивы» в совокупности со спецификой их воплощения во многом характерны для живописного и поэтического пейзажей восточного искусства, суть которых раскрывает латентное взаимодействие – некое внутреннее слияние цвета, слова и звука¹. Кроме того, в музыкальном тексте миниатюр обнаруживаются прообразы двух основных жанров дальневосточной классической живописи: «цветы и птицы» (фауна и флора), «горы и воды» (пейзаж).

Подведём некоторые итоги. В тексте миниатюр наряду с семантическими фигурами инструментальной, речевой и пластической природы присутствуют музыкальные знаки, структура которых аналогична живописным (графическим) элементам: *точка, линия, пятно, круг и абрис*. Они наиболее ярко ассимилируют компоненты «рисунка». Интонационно-лексические единицы выполняют множественные функции в авторском тексте: формируют голосовые и пластические характеристики птиц и зверей, передают различные состояния природы и эмоциональные реакции автора на «видимые изображения», а также запечатлевают человека на лоне природы. В этой связи многие семантические фигуры и инструментальные клише в тексте пьес играют роль «сюжетно-ситуативных знаков». С одной стороны, они являются атрибутами места действия и направлены на воплощение сюжета созерцания человеком явлений природы. При этом *агі-огі незнаковые элементы* текста берут на себя функцию *музыкальных знаков*, воссоздающих в миниатюрах образы воздушной, водной и огненной

¹ Одним из первых о звуковом восприятии древней китайской поэзии и живописи говорит С. Эйзенштейн. Вслед за Пьетро Гонзаго он называет их «музыкой для глаз» (цит. по: [144, с. 217]). Одна из статей режиссёра посвящена «кинематографическим чертам японской культуры» [187, с. 29 – 44].

Активная разработка принципов синтеза искусств в дальневосточной художественной традиции, по рассуждениям С. Н. Соколова-Ремизова, обусловлена философской идеей со-существования явлений во Вселенной и Космосе, всеединства мироздания [142, с. 38].

стихий, а также пространства, времени и тишины. С другой стороны, «ситуативные знаки» представляют человека через сюжетное действие на природе: музицирование и праздничное народное гулянье.

В процессе анализа было выявлено, что структурно-смысловые формы и взаимодействие лексических единиц в музыкальном тексте во многом подчинены живописным закономерностям освещения и колорита, равновесия и перспективы. Здесь участвуют оппозиции: «фигура – фон», «большой – малый», «тяжёлый – лёгкий», «низкий – высокий», «близкий – далёкий», а также приёмы «утяжеления» (в том числе графический эффект иррадиации), тональной (цветовой) перспективы, «исчезающей точки», законы линейной симметрии и др.

Ключевую роль в процессе формирования внемusикальных значений интонационной лексики играет механизм *звукописания* (*звукоподражания* и *звукоизображения*). Он направлен на *визуализацию* музыкального пейзажа: картин природы, её обитателей (птиц, зверей) и образа человека. Подчеркнём, что при отображении автора сохраняется главное свойство лирического жанра – единство *изображаемого* и *выражаемого*.

Механизм звукописания в пьесах обуславливает создание своеобразной художественной концепции мира. В ней обнаруживаются два смысловых пласта: а) человек и окружающая его природная среда; б) взаимоотношение человека с самим собой, постановка им высших метафизических вопросов бытия. Их объединяет ориентация на универсальные законы строения космоса, претворению которых способствует взаимообратимая связь диспозиций: «*образного – эмоционального*», «*конкретного – абстрактного*», «*реального – условного*», «*конечного – бесконечного*».

2. 3. Признаки литературы

Проведённое в предыдущем разделе исследование выявило в тексте инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной музыкальные знаки, этимология и организация которых во многом связана с законами

живописи. Они направлены на запечатление *живописного* мира природы с неотъемлемым присутствием в нём человека. Вместе с тем в пьесах обнаруживаются иные внемузыкальные признаки, берущие начало в *литературном* жанре сказки с его поэтикой. В музыке рубежа XIX-XX веков смежно-программный эпический жанр сказки¹ был связан, прежде всего, с русской традицией. В сочинении для трубы и фортепиано (Сказка) он репрезентирует художественный мир сказки посредством особого типа выражения – повествования.

В смысловой организации музыкальной Сказки С. Губайдулиной обнаруживаются характерные признаки аналогичного литературного жанра: повествовательность и «принцип эпической удалённости» (О. В. Соколов) [141, с. 103], картинность образов. В пьесе прослеживаются и этапы *драматургии* сказки: зачин, развитие и концовка. Заметим, что главным героем сказки является Сказитель, в повествовании которого опосредованы сказочные события.

В *зачине* Сказитель подготавливает (вводит) слушателя в повествование, а в *концовке* – завершает сказание. Они представлены музыкальной темой, которая вариантно развёрнута в крайних разделах трёхчастной композиции миниатюры. В её середине воплощён рассказ-вымысел Сказителя о «делах давно минувших дней». Эти этапы развития выстраивают циклическую, «*круговую*» композицию, присущую многим литературным сказкам [28, с. 428]. Поскольку события сказки даны опосредовано в повествовании о них Сказителя, то формируется особый игровой эффект, в основе которого «маска надевается на маску»²: автор → герой-повествователь → события сказки.

¹ В диссертации осуществляется опора на классификацию музыкальных жанров О. В. Соколова [141].

² Данное выражение Е. В. Назайкинский употребляет по поводу «сопоставления стилей композитора, рассказчицы и сказочных персонажей» в фортепианном цикле «Сказки старой бабушки» С. С. Прокофьева [110, с. 20].

Музыковед считает, что «идея метаморфоз», то есть когда «тождественный самому себе автор, наблюдатель, «лирический герой» превращается то в повествователя, то в действующего, то в созерцающего наблюдателя и т. п.» является «древнейшей идеей фольклорного творчества» [110, с. 64].

По интонационному решению Сказка С. Губайдуллиной во многом приближена к *фольклорной* музыкальной сказке. Вместе с тем здесь взаимодействуют лексические единицы, различные по интонационно-стилевым истокам: от фольклорных до музыкальных знаков барокко, романтизма и XX века.

Основная роль в теме Сказителя принадлежит семантическим фигурам *вокально-речевой* природы (пример № 53). Так, мелодию трубы обрамляют типичные *речевые* обороты: восходящий квартовый *возглас-зачин* (т. 1) и нисходящий *кадансовый ход* по тонам минорного трезвучия (т. 6 – т. 7). Безвибратные, тихо продлённые тоны приближают тембр солирующей трубы к отстранённому и благозвучному, умиротворённому голосу героя – повествователя. Звуки инструмента-«рассказчика» появляются словно «из глубины времён» (выражение Р. Шумана) (цит. по: [109, с. 148]).

В музыкальной «речи» Сказителя появляется риторическая фигура *catabasis* (*нисхождение*), мигрирующая из музыки барокко. Формирующий её фригийский тетрахорд становится ключевым интонационным оборотом в мелодии солирующего инструмента ($e^2 - d^2 - c^2 - h^1$ в т. 1 – т. 2, $g^1 - fis^1 - e^1 - d^1$ в т. 3 – т. 6) и партии фортепианного сопровождения ($a^1 - g^1 - fis^1 - e^1$ в т. 2 – т. 5, $e^1 - d^1 - c^1 - h$ в т. 3 – т. 6). Генетически связанная с монодийной певческой традицией, фигура *catabasis* ретранслирует в авторском тексте эффект тяжести и «застылости» тонов в процессе многократного нисходящего и поступенного заполнения квартового каркаса. Оно каждый раз приводит ровное движение тонов к «точке покоя». А отклонение из эолийского “e” во фригийский “h” сгущает модальные «краски». Мрачно-затёная семантика фигуры в тексте Сказки, вероятно, отождествляет образ извечной, «нерушимой» старины с художественным миром «инобытия».

«Картинный» образ Сказителя воссоздаёт инструментальная фигура-клише. Равнодольное чередование близлежащих тонов “h²” и “c²” в фортепианном отыгрыше имитирует *жест* пишущего предание Сказителя (средняя строка нотного текста в т. 7 – т. 10 пример № 53). При этом не-

вольно рождается аллюзия на сцену в келье из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», где свидетель многих событий прежних лет – старец Пимен – пишет свою летопись.

Преобразование *вокально-речевых* семантических фигур в середине Сказки направлено на воплощение сказочных событий, данных как бы «в пересказе» героя-Старца. Здесь он предстаёт не сторонним (отстранённым) наблюдателем, а невольным со-участником событий (со-чувствующим героем). В тексте воссоздаётся его взволнованная «речь». Прерывистая и исполняемая на *staccato* мелодия трубы содержит восходящее секвентное перемещение квартовых *возгласов-зачинов* и малосекундовых интонационных ходов, чередующихся с краткими паузами (пример № 54). На суровый тон настраивает гемиольный лад с пятиступенным звукорядом в объёме малой сексты $es' - ges' - a' - b' - ces'$ и опорой на исходном тоне. Громкость звучания постепенно возрастает. В результате чего «монолог» Сказителя становится всё более взволнованным, тревожным, выдавая его сопричастность к «происходящим» в сказке событиям.

Нисходящее полутоновое сцепление в синкопированном ритме долгих тонов-сигналов трубы акцентирует переломный момент в столкновении реального и фантастического, сил добра и зла, опосредованно запечатлённых в повествовании Сказителя (пример № 55). Здесь «резкие» тоны трубы в динамике *ff* словно «прорезывают» музыкальное пространство, расслаивая его на передний и дальний планы, и тембр солирующего инструмента становится звонким, оглушительно «кричащим».

В композиторском тексте «старое» и «новое» смыкаются. Так, архаичский колорит и подчёркнутую отдалённость событий сказки во времени (тема) передают краткие *диатонические* попевки, терцовые созвучия и аккорды смешанной структуры (секундово-терцовые и терцово-квартовые), организованные на основе «тематической гармонии» – вертикализации отдельных тонов ладового звукоряда. При воплощении атмосферы сказочных событий (середина) в музыкальный текст вводятся диссонирующие

созвучия: полутоновые и смешанные кластеры, присущие гармонии XIX–XX веков. А в кульминации мелодию трубы сопровождает ритмически «чёткая» хроматическая цепочка полиаккордов фортепиано (она состоит из двух сходящихся пластов субаккордов). В пьесе фольклорные звуковые прообразы сближаются с «новыми», современными.

Как известно, существенную роль в поэтике жанра сказки играет художественное *время*. Оно течёт по-разному: время рассказчика – медленно, а сказочное время – в темпе развивающихся событий. Так, в музыкальной теме Сказителя оstinатный повтор отдельных тонов в мелодии трубы и фонически однородных аккордовых «ударов» фортепиано на сильных долях тактов «отсчитывает» неторопливый, равномерный ход «*времени старины*» (пример № 56). В середине ускоренное по отношению к экспозиции звуковое движение переключает реальное время во «*время волшебства*» (пример № 54). Эффект его убыстрения производит акцентное варьирование инструментальных клише, характеризовавших рассказчика. Они многократно повторяются последовательно друг за другом и одновременно в партиях трубы и фортепиано (пример № 56). Тем самым в сюжете Сказки два модуса «*неопределённого*» *прошедшего времени* отображают сопоставление в повествовании Сказителя «предания» и «волшебства».

Итак, в миниатюре-Сказке С. Губайдулиной присутствуют основные признаки поэтики литературного жанра: установка на вымысел и опосредование в воплощении событий. Здесь ярко «обрисован» образ Сказителя, «со слов» которого обобщённо, без характеристики сказочных героев (персонажей) переданы сказочные события. Композитор подчёркивает особую манеру *сказывания*, которая являет собой сущность сказки.

2. 3. Признаки театра

В музыкальном тексте сочинений для детей С. Губайдулиной наблюдаются содержательные структуры, художественная специфика и организация которых во многом коррелирует с приметам театра и некоторыми

театральными законами. Важную роль в процессе означивания интонационно-лексических единиц в тексте сочинений играет синтез перцептивных свойств слышания и видения. Зрительно-пластические образы находят отображение во многих инструментальных сочинениях композитора¹. Особенно ярко игра в «театральных» *героев* и *персонажей* представлена в фортепианных пьесах «Кузнец-колдун», «Барабанщик» и «Дюймовочка», а также «Злая шутка», «Медведь-контрабасист и негрityнка» и некоторых др.

Отметим, что в музыкальном тексте герои и персонажи узнаваемы по внешним приметам и особенностям поведения. Персонаж представляет собой героя, созданного писателем или драматургом, а образ героя (который также может иметь собственное имя) обобщён и рождается непосредственно в тексте композитора.

Художественное пространство текста миниатюр для детей С. Губайдулиной представляет необычный воображаемый «музыкальный театр». В нём участвуют своеобразные персонажи и герои: типизированные персонажи-«маски» («Злая шутка») и персонаж одноимённой сказки Г.-Х. Андерсена («Дюймовочка»)², а также вымышленные герои, не имеющие литературных и театральных прототипов («Кузнец-колдун», «Барабанщик», «Медведь-контрабасист и негрityнка», «Лесные музыканты»). Их театральные прообразы весьма опосредованы и предстают в музыкальном тексте с разной степенью отчётливости. Так, в облике героев и персонажей угадываются приметы, с одной стороны, человека, животного и фантастического (полуфантастического) существа, с другой — механических игрушек («Кузнец-колдун», «Барабанщик», «Дюймовочка» и «Злая шутка»).

¹ См. к примеру, «Пантомима» для контрабаса и фортепиано (1966), «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992), «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано (1993) и др. В произведениях, так или иначе связанных с темой театра, композитор прибегает к персонификации тембров: Первый струнный квартет (1971), «Quattro» для двух труб и двух тромбонов (1974), Трио для трёх труб (1976), «Юбилей» для ударных инструментов (1979), «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982), «Слышишь ли ты нас, Луиджи, вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка» для ударных инструментов (1991).

² Категорию персонажа в контексте музыкальной поэтики и семантики рассматривают В. В. Медушевский [101], Л. П. Казанцева [58], В. И. Немковская [113] и др.

Тем самым они балансируют на грани живого и не-живого, реального и условного.

С. Губайдулина воссоздаёт в пьесах одного или двух героев (персонажей), которые показаны в состоянии действия и взаимодействия друг с другом. В большинстве случаев участники совершают несколько действий попеременно или одновременно, что подчёркивает их условно театральные черты.

Герои и персонажи запечатлены в разнообразных сюжетных ситуациях: кузнёчного ремесла («Кузнец-колдун»), маршевого шествия с игрой на барабане и трубе («Барабанщик»), танца («Дюймовочка»), а также карнавального действия («Злая шутка») и джазовой импровизации («Медведь-контрабасист и негрityнка»). *Игровая* стихия обуславливает организацию интонационной лексики в музыке миниатюр по типу театральных ситуаций и мизансцен.

Известно, что главными свойствами игры являются: отсутствие грани между условным, знаковым образом мира и миром реалий, а также соединение закономерных и случайных процессов, утверждение правила и отклонение от него¹. Данные свойства игры своеобразно претворяются в сочинениях С. Губайдулиной и выявляют в музыке театральные «приёмы остранения и отчуждения» (В. Б. Шкловский (цит. по: [150, с. 217]), Б. А. Успенский [150, с. 217], Б. Брехт [24])². В результате их действия игровое пространство миниатюр представляет совершенный – целостный и гармоничный – «микро»-мир, сторонним наблюдателем которого выступает автор. Данная позиция автора во многом характерна для театра представления. Как подчёркивает А. Павленко, с возникновением самого театра утрачивается «живое единство человека и мира» [117, с. 45].

¹ Эти и другие признаки игры в культурологическом контексте исследует Й. Хёйзинга [154], их проявление в художественном тексте описывает Ю. М. Лотман [91, с. 78 – 92].

² «Приём остранения» литературовед Б. А. Успенский определяет как «отношение к описываемому явлению с точки зрения постороннего наблюдателя» [150, с. 217]. Специфической особенностью театра кукол, по мнению Б. Брехта, является «остранение актёра от играемого им персонажа», которое формирует «приём отчуждения» (цит. по: [140, с. 258 – 259]).

Репрезентация героев и персонажей в тексте инструментальных пьес осуществляется с помощью «персонажной интонации» (В. В. Медушевский) [97, с. 87], оплотнённой пластикой и речью, обозначающей их черты и поведение. Её функцию выполняют два типа интонационной лексики: семантические фигуры и клише, представляющие виды линейных движений.

В создании игровых ситуаций с участием героев и персонажей в пьесах важная роль принадлежит афористичности и лаконизму стилистических средств. Так, посредством контекстных «регуляторов смысла» семантические фигуры пластического, речевого и инструментального происхождения преобразуются, а именно – обретают качества утончённости, «кукольности» звучания. Этот эффект формируется в опоре на художественные приёмы гиперболизации, детализации, комбинаторики и «соположения разнородного» (Ю. М. Лотман) [91].

Например, в пьесе «Кузнец-колдун» герой представлен в ситуации ковки металла как магического действия. Удары молота изображает вращение мелодии по кругу с повторением и маркированием каждого её тона (пример № 57). Стремительное чередование семантических фигур *фанфары*, имеющих структуру мажорного ($e^2 - h^1 - gis^1$ в т. 2, $e^1 - h - gis$ в т. 4), минорного ($a^2 - fis^2 - cis^2$ в т. 1) и уменьшённого созвучий ($cis^2 - b^1 - g^1$ в т. 1 – т. 2, $gis^1 - f^1 - d^1$ в т. 2 – т. 3, $des^2 - b^1 - g^1$ в т. 3 – т. 4), переводит круг её значений из сферы героики в область фантастики. Здесь эти фигуры обрисовывают красочный облик героя-игрушки – фантастического умельца, искусника Кузнеца.

Другой вариант семантической фигуры *фанфары* в названной пьесе формирует акцентное варьирование квинтовых и квартовых мотивов в мелодии на фоне длящегося трезвучия *as-moll* в басу (интервальные ходы $e^2 - h^2$, $a^2 - e^2$ и $h^2 - e^3$ в верхней строке нотного текста примера № 58). Их «острое» политональное сочетание в крайних регистрах фортепиано на *ff* образует гудящий и вместе с тем «туманный» сонорно-обертоновый «слой». Он

вызывает впечатление таинственного окружения героя. Постепенное ослабление динамики производит пространственный эффект удаления звуков *фанфары* от слушателя. Создаётся особая атмосфера волшебного действия.

Изображение героя в ситуации шествия и игры на трубе в миниатюре «Барабанщик» происходит во многом благодаря ритмоформуле *шага* и семантической фигуре *фанфары*. Они синтезируются в целостную смысловую структуру (т. 2 – т. 3 примера № 59). Так, метрически ровное движение восьмых воссоздаёт ритм маршевой поступи. Семантическую фигуру *фанфары* образует восхождение мелодии по тонам трезвучия *C-dur*. Инструментальное клише в виде краткого сцепления «ударных» тонов фортепиано имитирует барабанную дробь (т. 1 – т. 2 примера № 59). При этом возникает семантическая ситуация «*тембр в тембре*» (фортепиано → труба, барабан). Благодаря двухоктавной дублировке, артикуляции *staccato* и динамике “*f*” смысловые структуры текста звучат нарочито «жёстко». Заострение их деталей и гиперболизация ритма и темпа движения направлены на претворение «кукольного» марша.

Персонализация Дюймовочки в ситуации танца осуществляется посредством ритмопластических фигур, имитирующих «воздушный» шаг совместно с мягкими и плавными *приседаниями* (верхняя линия фактуры в примере № 60). При этом регулярное чередование в мелодии четвертных и восьмых тонов воспроизводит «лёгкое» и грациозное перемещение персонажа. Черты пластической характеристичности заостряют ладотональность и артикуляция. Мерцание красок одноимённого *D-dur – d-moll* и постоянное чередование приёмов артикуляции (*staccato* и *legato*) участвуют в представлении утончённых жестов танцующей Дюймовочки.

Особую роль в построении воображаемой «мизансцены» играют координаты пространства. По мнению Ю. М. Лотмана, «такие категории, как “верх – низ”, “правое – левое”, “открытое – закрытое” и пр., приобретают на сцене <...> повышенное значение» [90, с. 417]. Определяющим фактором в восприятии фигуры Дюймовочки как лёгкой и находящейся на далё-

ком расстоянии от слушателя становится «оторванность» мелодии верхнего голоса от «заземлённого» тонического органного пункта¹. Можно предположить, что он становится «сюжетно-ситуативным знаком» места действия – владений Крота (пример № 60). Статическая функция «педали» и пустотное пространство, образуемое между крайними регистрами фортепиано, направлены на воплощение ирреального, сказочного мира.

Другой «сюжетно-ситуативный знак» формируют «тоны-точки» равной протяжённости, чередующиеся в отдалённых друг от друга регистрах фортепиано (пример № 61). Они, по-видимому, звукоизображают брызги болота. Ладотональность *f-moll* привносит в звучание данного фрагмента мрачный колорит. Здесь функцию конкретизации места действия, где «живёт» персонаж, выполняет название пьесы, в котором «свёрнут» известный сказочный сюжет.

Персонажи в пьесе «Злая шутка», а также герои в пьесе «Медведь-контрабасист и негрityнка» воплощены в сюжете диалога. При этом одни участники вступают в пластический и речевой конфликтный *диалог*, а другие – образуют инструментальный *дуэт* совместного музицирования, где их реплики звучат, соответственно, поочерёдно и одновременно.

Диалог персонажей-«масок», прообразами которых возможно являются Арлекин и Пьеро, помещён композитором в художественное пространство пьесы «Злая шутка». Здесь типажи итальянской комедии *dell'arte* изображены в ситуации непримиримого противоречия. Они узнаваемы в контексте музыкальной лексики скерцо по персонажным интонациям, которые включают семантические фигуры с контрастными значениями. С одной стороны, фигуры содержат информацию о движениях, жестах и мимике театральных персонажей, а с другой, – об интонациях их речи. При этом в персонажных интонациях раскрываются как их внешние, так и

¹ В процессе дальнейшего интонационного развёртывания он преобразуется в квинтовые и секундовый органые пункты.

внутренние качества: поведение, темперамент и эмоции разнохарактерных музыкальных «масок».

К примеру, семантические фигуры *прыжка* и *шага* направлены на изображение соответственно резких *движений* эксцентричного, пылкого Арлекина и плавных *жестов*-поклонов мечтательного, сдержанного Пьеро. Кроме того, они обрисовывают застывшие «*гримасы*» порыва и уныния. Так, ритмопластические фигуры *прыжков* Арлекина и *шагов* Пьеро, структуру которых образуют минорные созвучия, противоположны по направлению мелодического движения: восходящего (пример № 62) и нисходящего (затакт – т. 3 верхней строки примера № 63). Аффектированные интонации, передающие *гнев* и *настойчивость* Арлекина, включают гаммообразные пассажи (верхняя строка примера № 64; пример № 65). *Просьбу* и *мольбу* Пьеро выражают нисходящие, преимущественно малообъёмные семантические фигуры, основанные на интонации *lamento* (верхняя строка примера № 66). Яркий момент в характеристике этого персонажа представляет линейное сцепление интонаций *lamento* в хореической стопе с последующим варьированием их мелодического направления (верхняя строка примера № 67). Ладово-напряженные восходящие ходы, главным образом на узкие интервалы, формируют интонацию *вопроса-просьбы* ($h^2 - a^2 - cis^3$, верхняя строка в затакте – т. 1 примера № 68), а *речитация* на тоне “*a*” (верхняя строка примера № 69) звукоизображает капающие слёзы Пьеро.

В роли контекстных регуляторов смысла, противопоставляющих семантические фигуры Арлекина и Пьеро, выступают громкая и тихая динамика, артикуляция *staccato* и *legato*, а также типы интонирования, обозначенные в нотном тексте ремарками «стремительно» и «выразительно, жалобно». Они акцентируют различие видов пластики и мимики театральных действующих лиц. Здесь художественный приём соположения разнородного заостряет характеристичность и воссоздаёт ситуацию антагонизма персонажей-«масок».

Фантазийный, игровой сюжет в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» формирует изображение героев – Медведя и Негритянки – в ситуации совместного музицирования. В инструментальном *дуэте* Медведь показан играющим на контрабасе, а Негритянка – на трубе. Это осуществляется путём ассимиляции на фортепиано тембров иных музыкальных инструментов – струнного и духового. Вместе с тем в музыке воспроизводятся пластические и речевые прообразы животного и человека.

«Тембро»-герои в воображаемом «музыкальном театре» С. Губайдулиной являются объектами игры. Здесь фортепиано играет роль своеобразного ретранслятора художественно-музыкальных идей. В этой связи важным представляется высказывание Р. Шумана: «... игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не *играет с инструментом* (курсив наш. – И. Б.), не играет на нём» (цит. по: [107, с. 83]). В пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» наблюдается сочетание действительной игры на фортепиано и вымышленной игры с ним¹.

Дуэт музицирующих Медведя и Негритянки дан в «предлагаемых обстоятельствах» (К. С. Станиславский) [145] джазовой импровизации. В музыкальный текст миниатюры вводится *жанровая модель* блюза с его специфическим фортепианным *стилем* исполнения – буги-вуги (англ. boogie-woogie – звукоподражание) [68, с. 27]. При этом с одной стороны, метод стилизации имплицитно воссоздает характерные особенности музыкального языка блюза, с другой, – его трансформация в пьесе направляет реальное изображение в сторону условного. И в этом смысле преломление жанрово-стилевой модели сопряжено со сферой игры (жанр концертного музицирования в детской фортепианной миниатюре).

Звучание басовой линии фортепиано в отрывистой артикуляции и низком регистре имитирует способ звукоизвлечения *pizzicato* на контрабасе, вызывая в представлении образ Медведя – музыканта (нижняя строка

¹ В этимологии слова «игра» зашифрована условность. Так, в арабском и европейских языках (германских, некоторых славянских и французском) исполнение на музыкальных инструментах называется игрой [154, с. 56].

примера № 70)¹. Вместе с тем с помощью фактурной формулы «блуждающего баса» передана пластика героя. Басовую формулу организует шафл-ритм (англ. shuffle – развинченная походка) [68, с. 157], то есть ритмическая фигура остигатного типа, в которой акцентируется каждая метрическая доля четырёхчетвертного такта. Темброво-регистравая характеристика направлена на воспроизведение внушительной массы шагающего зверя. Внимание слушателя переключается с показа условной ситуации: Медведь – музыкант-импровизатор на изображение реального героя.

Характерность блюза запечатлена в персонажной интонации Негритянки (верхняя строка примера № 70). Так, типичное для блюза звуковое скольжение в речевых семантических фигурах *плача* придаёт мелодике пьесы чувственно-эмоциональную выразительность. Офф-битная фразировка (англ. off beat – не в долю) [68, с. 87] формирует зонные микроотклонения от строгой метрической пульсации баса в быстром темпе. Своеобразный ритмический рисунок очерчивает запаздывание тонов на четвертную и половинную длительности по отношению к ударным долям такта. Данный приём временного отклонения от акцента положен в основу эффекта «momentum» [68, с. 48]. Вместе с тем в мелодии наблюдается тембровое уподобление фортепиано звучанию трубы, которое, как это принято в джазовой традиции, имитирует голос. Создаётся ситуация двойного опосредования «*тембра в тембре*» (фортепиано → труба – голос). Игра композитора инструментальными и вокальным тембрами проставляет разные смысловые акценты в воплощении образа Негритянки аналогично условности изображения героев в театре представления.

С. Губайдулина стремится дословно воспроизвести в «партии» Негритянки (мелодия) характерные черты блюзовой импровизации посредством ладового колорита (ангемитонный тетракорд, блюзовые тоны), а также форшлаггов, которые имитируют на фортепиано (в условиях двенадцатито-

¹ С. Губайдулина не следует традиции классического вида блюза, вводя в изображаемый инструментальный дуэт контрабас вместо гитары. При этом в «партитуре» сохраняется характерная черта гитарной пальцевой техники, акцентирующая мелодические свойства струнных.

новой темперации инструмента) яркий темброво-фонический эффект детонирования – специфического «фальшивого» интонирования, основанного в джазовых образцах на микрохроматическом понижении ступеней¹. Вместе с тем блюзовая импровизация изображена в музыке условно сквозь призму вымышленного дуэта Медведя-контрабасиста и певицы-Негритянки.

Объектами игры в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» становятся тембр и жанр. Здесь образуются семантические ситуации «*тембр в тембре*» и «*жанр в жанре*». Художественным эффектом их действия оказывается смысловая полифония, порождающая «поэтику удвоения» (Ю. М. Лотман) [87, с. 379].

Сцены пластического и речевого диалога и совместного инструментального музицирования (дуэта) в пьесах представляют метапространство «театральной» игры, в котором обособлены пространства её персонажей – Арлекина и Пьеро, а также героев – Медведя и Негритянки. Реплики персонажей даны в тексте поочерёдно, а героев – одновременно. Логика соотношения «игровых» пространств Медведя и Негритянки также продиктована спецификой объёма (тяжёлый – лёгкий) и расположения героев по отношению друг к другу и к слушателю (близкий – далёкий)². Следовательно «театральная» игра в музыкальном тексте не хаотична, но творит порядок и создаёт совершенство. По сути, она является отображением «*игры в игре*».

Герои и персонажи миниатюр С. Губайдуллиной в отдельных образцах приближены к участникам кукольного театра. Они запечатлены в малом пространстве воображаемой «театральной сцены»³. Здесь ими движет условно-игровое (сжатое) время «кукольного» действия, которое запрограммировано на быстрое течение и сводится к заданным границам на-

¹ Применительно к нему в музыковедческой литературе используется слово «грязь» – «dirt» [68, с. 37].

² При этом по законам прямой перспективы объекты больших размеров кажутся для воспринимающего расположенными ближе.

³ По мнению Ю. М. Лотмана, «ощущение границы, закрытости художественного пространства» отчётливо выражено в реальном театре [90, с. 419]. На наш взгляд, эта граница наиболее рельефно проявляется в кукольном театре, который отличает повышенная степень условности.

чала и окончания «мизансцены»¹. В этой связи жесты кукол предстают ясно очерченными, минималистичными, чему способствуют высокая степень инерционности метроритмического движения, быстрый темп, моторика и токатность. Трактовка фортепиано как молоточкового (ударного) инструмента максимально направлена на персонификациюдвигающихся кукол. Данная функция «ритмо-ударного материала», по мнению Т. А. Курышевой, обусловлена ассоциациями с действием [75, с. 106]. В результате гиперболизации и детализации жесты героев и персонажей пьес обретают механистичность.

Особый эффект превращения героев и персонажей в заводные игрушки формируется посредством структурных преобразований семантических фигур *фанфары*. В одном случае они включаются в поток линейно-мелодического развёртывания (пример № 57). При этом рельефность семантических фигур вуалируется. В другом – осуществляется их модификация в инструментальные клише² (верхняя линия фактуры в примере № 71). В результате возникает впечатление работы игрушечных механизмов. Они одушевляют искусственных и завораживающих как будто живыми жестами заводных кукол. Как замечает Ю. М. Лотман,двигающаяся кукла – заводная игрушка или театральная кукла – «неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой в ней активизируются черты возросшей натуральности, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность» [87, с. 378]³.

Кружение в танце хрупкой и изящной куклы в пьесе «Дюймовочка» передаёт быстрое сопоставление в мелодии приглушённых семантических фигур *фанфары*: мажорного и минорного квартсекстаккордов (верхняя линия фактуры в т. 2 – т. 3, т. 6 – т. 7, т. 8 примера № 60). Тонический ор-

¹ Как замечает Ю. М. Лотман, на театральной сцене время течёт быстрее или медленнее, чем в реальности [90, с. 417].

² При описании механизма перевода семантических фигур в общие формы движения также осуществляется опора на технику семантического анализа Л. Н. Шаймухаметовой.

³ Вместе с тем особая, искусственная реальность предстаёт как идеальная. Не случайно В. П. Широкова подчёркивает, что в «мире механических чудес» не должен присутствовать изобретатель – ««механик», но необходим зритель, созерцатель», который «оказывается включённым в наивную, но увлекательную игру в узнавание» [186, с. 64 – 65].

ганный пункт в басу образует ось, а нисходящие *фанфары* обрисовывают остигатное вращение. Слушатель почти визуально представляет механистичное вращение заводной игрушки.

Посредством гиперболизации и детализации образов реальных движений композитор создаёт в пьесах яркие картины механистичного перемещения героев и персонажей в пространстве. В музыкальном тексте миниатюр их характерные заводные жесты передают различные виды линейных движений¹. Они представляют отображение в звуковой форме реально существующих форм механических движений, которые, однако, в контексте учащённого темпоритма и малой амплитуды принимают яркий оттенок «игрушечности» звучания. Линейно-мелодические движения развёртываются фрагментарно, а также совмещаются последовательно и одновременно преимущественно в верхних голосах музыкальной ткани.

Анализ мелодической графики пьес показывает наличие и сочетание как простейших: «*восходящего*» и «*нисходящего*» (три параллельные линии фактуры в примере № 72, верхняя строка примера № 73), так и более сложных и опосредованных форм движения. К примеру, репетиции звука воспроизводят «прямолинейное» движение по горизонтали, то есть «*ламинарное*» (т. 1 – т. 2, т. 3 – т. 4, т. 5, т. 6 примера № 74), а возвращение тонов к определённой точке-импульсу – «*сферическое*» (т. 2 – т. 3, т. 4 – т. 6 примера № 74, т. 1 – т. 2 верхней строки примера № 75). Они имитируют громкие удары по барабану и «звонкий» стук молота по наковальне, изображая тем самым заданные заводным механизмом жесты Барабанщика и Кузнеца. Другой вид репрезентирует «*стоячее*» движение, содержащее повтор исходной фазы линейного развёртывания (мелодические ходы *gis*¹ – *fis*² в т. 2, *gis* – *fis*¹ в т. 3, *fis*³ – *gis*² в т. 4, *fis*¹ – *gis* в т. 5 – т. 6 верхней строки примера № 75). Оно создаёт представление о марширующем на месте и бьющем в барабан заводном Барабанщике.

¹ В настоящей работе используется методология и терминология Л. Н. Шаймухаметовой, направленная на исследование в музыкальных текстах барокко различных видов механических движений в связи с их графическим изображением и формами звукового воплощения [181].

Звукоизобразительные жесты и пластические движения заводных игрушек в миниатюрах воплощают также «волнообразные» формы движения. Так, чередование близлежащих тонов “с” и “h” образует «*периодическое*» движение. Оно озвучивает дробь Барабанщика (т. 3 верхней строки примера № 59). Ещё один эффект убыстрённого кругообразного перемещения Кузнеца и Барабанщика воссоздаёт «*винтовое*» движение. Например, секвентное сцепление кратких мелодических оборотов по секундам в хроматическую цепочку (пример № 76) и по тонам трезвучий *C dur* в терцовый ряд (пример № 77) претворяет образы вращающихся заводных игрушек – Кузнеца и Барабанщика. «*Волновое*» движение посредством повторяющихся групп гармонических фигураций запечатлевает монотонные поклоны Пьеро (нижняя строка примера № 63). А «*тилообразное*» движение моделирует «угловатую» пластику эксцентричных прыжков Арлекина (пример № 78). Его формируют уступообразные интонационные ходы со сменой восходящего и нисходящего мелодических направлений. Названные виды линейных движений выполняют функцию изображения героев и персонажей в облике заводных кукол.

Эффект утрированной заданности движений и жестов заводных игрушек («Барабанщик», «Дюймовочка» и «Злая шутка») создаётся путём включения интонационной лексики в контекст «концентрированного метра» (В. Н. Холопова) [162, с. 61]. С гиперболизацией свойств «обычных», реальных движений также связано ритмическое *ostinato* («Кузнец-колдун», «Злая шутка», «Медведь-контрабасист и негрityанка»). Оно устанавливает определённую закономерность. Однако её нарушение в параметрах звуковысотности и метроритма порождает случайность. К примеру, в пьесе «Кузнец-колдун» тон “*cis*”, образующий «ось» мелодической линии, выступает то в сильной, то в слабой метрической позиции (пример № 74). Приём акцентного варьирования мотивов в миниатюрах «Кузнец-колдун» и «Барабанщик» формируется двумя способами. В одном случае перемена метрических акцентов сопровождается звуковысотным варьированием мо-

тива (пример № 57), а в другом – он звучит на той же высоте (восхождение по тонам DVII9, верхняя строка примера № 79). Данный музыкальный приём отображает изобретательство автора в игре с музыкальным тоном.

Специфика игрового действия проявляется и на уровне гармонической организации пьес. Здесь фрагменты хроматического звукоряда, тритоны, уменьшённые и увеличенные созвучия, а также красочные бифункциональные звучности и аккорды мажоро-минора формируют сказочно-фантастический колорит. Так, в пьесе «Кузнец-колдун» (пример № 73) семантическая фигура, звукоизображающая удары Кузнеца молотом по наковальне (нижняя строка нотного текста), звучит одновременно с клише в виде линейных хроматических (нисходящего и восходящего) ходов (верхняя строка нотного текста). Они многократно повторяются в оstinatном ритме восьмых, быстром темпе и приглушённой динамике. Посредством чего передаётся эффект мистической завороченности слушателя «видимой» сценой.

Филигранно отточенная пластика «кукольных» героев и персонажей в пьесах обусловлена игровым приёмом комбинаторики. Его формирует преобразование знаковых структур текста по полифоническим принципам на основе линейной симметрии (ракоход, инверсия, зеркальная симметрия и т. п.). Так, в пьесах «Кузнец-колдун» и «Барабанщик» сегменты, отдельные мотивы и фразы начальных музыкальных тем при их повторном проведении модифицируются – звучат в ракоходе («Кузнец-колдун») и в инверсии («Барабанщик»). С помощью полифонических приёмов достигается особый эффект зеркальной обратимости движения музыкальных механизмов (героев-игрушек). Симметрично расположенные в отдельных фактурных линиях инструментальные клише (пассажи и интонационные ходы) способствуют возникновению ассоциаций с механической чёткостью перемещения героев и персонажей в пространстве («Кузнец-колдун», «Барабанщик» и «Дюймовочка»).

В одних сочинениях присутствуют вполне узнаваемые портреты-характеры героев и персонажей («Кузнец-колдун», «Барабанщик»), выстроены «театральные мизансцены» («Дюймовочка», «Медведь-контрабасист и негрityанка»). В других – достаточно очевидны приметы театрального сюжета («Злая шутка», «Лесные музыканты»). Они воплощаются в тексте сочинений посредством драматического развития отношений действующих лиц, их перемещения в художественном пространстве, изменения характера реплик и т. п. Так, вначале персонажи-портреты, напоминающие Арлекина и Пьеро, представлены в ситуации диалога-противопоставления (завязка). Затем их реплики становятся более протяжёнными, и степень эмоционального наполнения ярко возрастает (развитие). Реплики Пьеро звучат особо выразительно, сначала он вопрошает и умоляет, потом настаивает. Наступающие реплики Арлекина сменяются то тихими и вкрадчивыми, то агрессивными. «Мизансцена» завершается *гневым возгласом* в верхнем регистре фортепиано на *fff* второго действующего лица (развязка). Диалог перерастает в конфликт.

В миниатюре «Лесные музыканты» необычные герои – музицирующие птицы и звери – попадают в обстановку волшебного леса. Яркое событие в музыкальном «сюжете» пьесы представляет внезапное возникновение загадочного фантастического существа (пример № 80). Он охарактеризован в музыкальном тексте посредством пластики и «речи». Шествие героя изображает семантическая фигура *шага* – повторенный диатонический микрокластер в басу (остинатное движение восьмых). Его «речь» представлена путём воспроизведения средствами фортепиано тембра фагота. Импульсом для мелодического развёртывания служит риторическая фигура *saltus duriusculus* (*жестковатый скачок*), основу которой составляет напряжённый нисходящий интонационный ход на уменьшённую кварту (C – Es – H в т. 2). Из него вырастает интонация *вопроса* с харак-

терным восхождением мелодии на малую терцию ($D - C - Es$ в т. 3)¹ и интонация *гнева* в виде нисходящего клише-тираты ($Es - D - C - H$ в т. 3). Устремлённые к звуковой вершине ходы по тонам терцовых и много-терцовых аккордов воплощают интонацию *возгласа* ($H - D - G$ в т. 4, $E - G - H - d - f - a$ в т. 6 – т. 7, $As - a$ в т. 7, $Ges - a$ в т. 7 – т. 8, $F - D - F - A - c - e$ в т. 8). Нисходящая хроматическая цепочка из соединения интервалов большой и малой секунд (верхняя строка нотного текста в т. 5 – т. 6) передаёт *ворчливый* тон героя. Пунктирный и двойной пунктирный ритмы, а также извлечение тонов на *staccato* и маркирование их при помощи акцентов выявляют его эмоционально-аффектированную манеру «речи».

Ирреальный облик героя «обрисовывают» хроматические и целотонные элементы (примера № 81). Так, «колкие» малые секунды $a - b, f - ges, g - as$ и $h - c$ (т. 1 – т. 4) в совокупности образуют хроматический кластер, заостряя при этом звучание мелодического интервала тритона $f - h$ и $ges - c$ (верхняя строка нотного текста в т. 3 – т. 4, т. 5), а соединение большой терции $c' - e'$ и чистой кварты $es' - as'$ (верхняя строка нотного текста в т. 4) порождает при слуховом восприятии большой увеличенный терцквартаккорд². Тесситурное и динамическое *crescendo* формирует пространственный эффект приближения причудливого героя к слушателю.

Завершая изложенное, подведём некоторые итоги. Концентрация интонационно-лексических единиц в звуковом пространстве и времени сочинений выявляет в авторском тексте признаки «театрального» изображения героев и персонажей. Они разнообразны по внешнему облику, характеру и поведению в ярких сюжетных ситуациях. Звуковое воплощение образов музыкальных игрушек, в том числе кукол, осуществляется посредством семантических фигур. Героев и персонажей «оживляют» и включают в пространство воображаемых «мизансцен» инструментальные клише в виде

¹ Эта структурная форма близка интонации *вопроса* в текстах романтической музыки (к примеру, мотив вопроса Р. Вагнера). Структурная форма интонации *вопроса* представляет «мелодический ход от тона низкому к тону высокому» (цит. по: [184, с. 46]).

² О. М. Панкова в теме пьесы (пример № 81) наблюдает включение микроцитаты марша из оперы Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» [118, с. 17].

разнообразных линейных движений. При этом композитором акцентируются как прямые, так и переносные – метафорические – значения интонационной лексики. Они направлены на *визуализацию* «кукольного» действия, где герои и персонажи персонифицированы через *пластику* (шаги, жесты, приседания, прыжки и механические движения), *мимику* и *речь* (волюнтаривные интонации, просьба, мольба, вопрос, речитация, плач), а также *игру на музыкальных инструментах*.

В одном случае интонационно-лексические единицы содержат единичное явное смысловое значение, в другом – несколько, в том числе, пересечение явных значений со скрытыми. В этой связи возникают *две семантические ситуации*. В *первой* – герои и персонажи представлены как выполняющие одно сюжетно-ситуативное действие (например, Дюймовочка в одноименной пьесе изображена танцующей). Во *второй* – герои (персонажи) совершают несколько действий попеременно или одновременно, которые часто носят разнонаправленный характер (к примеру, Медведь в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» показан как музыкант и шагающий зверь).

Ведущее значение в воображаемом «театре» композитора обретают принципы игры, охватывающие разные уровни музыкального текста: жанра, интонационной лексики и её организации, тембра и др. Игра выстраивает также «жизнь» героев и персонажей в предлагаемых автором обстоятельствах сюжетного действия, которое носит преимущественно фантазийный характер.

Художественный мир миниатюр ограничен игровыми «рамками» условного пространства и времени, внутри которых герои и персонажи предстают «живыми», одухотворёнными игрушками. По воспоминаниям о детстве, они являлись для С. Губайдулиной «звучащей материей» и включались в «общий космос музыкальных представлений» (цит. по: [168, с. 118]).

2. 4. Признаки кинематографа

В ряде инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной, где присутствует интонационная лексика с яркими образными представлениями, обнаруживаются новые смысловые акценты. Это особенно касается миниатюр «Заводная гармошка», «Наигрыш», «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами», созданных композитором в период работы над музыкой к мультипликационным фильмам «Маугли», «Балаган», «Кошка, которая гуляла сама по себе» и др. В отличие от пьес с театрально-сюжетными компонентами здесь отсутствуют тщательно и детально выписанные портреты-характеры. Им на смену приходит иной способ организации содержательных структур музыкального текста. Как демонстрирует анализ, зрительно-пластические знаки включаются в контекст убыстрённого темпоритма, что формирует яркие, преимущественно *динамико-процессуальные* образные ассоциации. В результате возникает резонанс между музыкальным и кинематографическим процессами смыслообразования.

Звуковая визуализация красочных сценок сближает пьесы с искусством кинематографа. Так, при восприятии музыки миниатюр рождается зрелищная картина из русской народной жизни¹. Акцентируемая в пьесах процессуальность художественного изображения множества движущихся героев, среди которых присутствуют типажи «массовых» сцен, формирует ассоциативную связь с основополагающей способностью кинематографа запечатлеть на плёнке движущиеся объекты.

С. Губайдулина продолжает традицию отечественных композиторов (Н. Н. Сидельников, С. М. Слонимский, Р. К. Щедрин и др.), связанную с претворением в музыке стихийных празднеств посредством жанров *гармошечного наигрыша* и *плясовой частушки*. В процессе многократного по-

¹ К воплощению народных сценок в фортепианных пьесах для детей прибегают многие отечественные композиторы: П. И. Чайковский («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская» из «Детского альбома»), И. Ф. Стравинский (пьеса № 3 из сборника «Пять пальцев. 8 очень маленьких пьес на 5 нотах»), Н. Н. Сидельников («Новгородский мужичок», «Пастушок», «Хороводы» из цикла «Савушкина флейта»), Э. В. Денисов («Наигрыш») и др.

второй они свёртываются в краткие характерные ритмоинтонационные обороты, обретающие статус семантических фигур с типизированными свойствами. Так, *гармошечный наигрыш* включает басовые переборы в виде быстрого чередования двух аккордов в оstinatном метроритме, а *плясовая частушка* совмещает акцентные ритмы с интонациями эмоционально-аффектированной речи.

Предметно-образные значения семантических фигур, основанных на воспроизведении *гармошечного наигрыша* и *речевого интонирования*, восходят к балаганным и ярмарочным действиям. В музыкальном тексте пьес «Заводная гармошка» и «Наигрыш» они выполняют функцию «сюжетно-ситуативных знаков». Так, посредством семантической фигуры *гармошечного наигрыша* атрибутивно «обрисованы» герои и, одновременно, воссоздана ситуация массового гулянья. Специфика гармошечной игры передана на фортепиано с помощью аккордовой фактуры и «сухой», ударной, нарочито громкой манеры звукоизвлечения. Эффект тембрового уподобления посредством семантической ситуации «тембр в тембре» способствует воплощению звукописных жанровых сценок.

Самобытность семантической фигуры *гармошечного наигрыша* отображена непосредственно в ладотональной организации. Так, в тексте миниатюры «Заводная гармошка» (пример № 82) чередующиеся квартовый тетрахорд $f' - g' - a' - b'$ и трихорд в кварте $es' - ges' - as'$ (верхняя и нижняя строки нотного текста в т. 1 – т. 2, т. 5 – т. 6) благодаря быстрому темпу в восприятии сливаются в аккорд-сонор. В результате возникает эффект переполненности камерного музыкального пространства. Создаётся визуальная картина многолюдного ярмарочного представления, в круговороте которого затерялись отдельные герои¹.

Запечатление безудержного, источающего веселье народного праздника в пьесе «Наигрыш» также связано с семантической фигурой *гармо-*

¹ В восприятии рождаются образные ассоциации с «Народными гуляньями на масленой» из музыкально-сценического произведения – «потешных сцен в четырёх картинах» И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1911).

шечного наигрыша (пример № 83). Она представлена в тексте последовательностью трёхзвучных диатонических и смешанных кластеров *C-dur* ($c^2 - d^2 - e^2$, $d^2 - e^2 - f^2$, $h^1 - c^2 - d^2$, $a^1 - h^1 - c^2$, нижняя строка нотного текста) на фоне репетиционного повторения квинтового тона “ g^2 ” (верхняя строка нотного текста). При этом короткие звуковые импульсы и их неоднократные повторения в быстром темпе через пространственный эффект эха воссоздают «гул» шумной толпы. Приём внезапной остановки и пролонгирования заключительного аккорда (т. 4 – т. 5) позволяет провести аналогии с кинематографическим эффектом *стоп-кадра*.

Изображение праздника в пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» происходит и посредством интонаций шуточной *частушки*, которая, как известно, исполняется скороговоркой под пляску. Эта *частушка* нередко включает интонации, имеющие характер короткого озорного возгласа и шутливого восклицания. Её отличает импровизационность ритмических узоров. Интонация *скороговорки* в пьесах звучит вслед за семантической фигурой *гармошечного наигрыша* и представляет её звукоритмический вариант. Здесь семантические фигуры сближает *плясовой* ритм. *Скороговорка* традиционно передаётся в музыке с помощью малообъёмных попевок. Интересно, что в тексте миниатюр она формируется различно. В одном случае *скороговорка* вырастает из двузвучных нисходящих хореических микромотивов в оправе малой терции $es^2 - d^2$ и $d^2 - c^2$ (т. 3 – т. 4 примера № 82), а в другом – из *интонации* восходящего квартового *возгласа* $g^2 - c^3$ и $g^1 - c^2$ (верхняя и нижняя строки нотного текста в т. 1 примера № 84). *Речевые* интонации в пьесах создают общий колорит эмоционально возбуждённых реплик героев.

Народные сценки «Снежные сани с бубенцами» и «Волшебная карусель» представлены *формульным* и *фоновым* типами интонационной лексики. Основу семантической фигуры *звона бубенцов* в пьесе «Снежные сани с бубенцами» составляет ритмическая фигура сигнала колокольчиков. Она звучит в высоком регистре и отрывистой артикуляции. Однако семан-

тическая фигура формируется контекстным способом. Она опосредована и вырастает из *интонации автора*, которая включает ладово-напряжённое соединение мелодических противоположно направленных интервалов малой и большой секунд ($a^2 - b^2 - gis^2 - a^2$, средняя линия фактуры в примере № 85). В совокупности с фигурой-клише ($g^2 - fis^2 - g^2 - gis^2$, нижняя линия фактуры в примере № 85) семантическая фигура *звона бубенцов* образует хроматический кластер ($fis^2 - g^2 - gis^2 - a^2 - b^2$)¹. В атмосфере звуковой картинки словно витает ощущение вибрирующего морозного воздуха.

Яркая «лубочная» сценка запечатлена С. Губайдулиной в миниатюре «Снежные сани с бубенцами» (пример № 85). Главными носителями её фольклорной «окраски» являются особое ладовое наполнение и прихотливый синкопированный ритм. Так, «сочный» русский колорит передаёт вокальная по своей природе диатоническая мелодия. Она основана на ангемитонном звукоряде $e^3 - g^3 - a^3 - h^3$ (верхняя линия фактуры в т. 3 – т. 5, т. 12 – т. 15) и движении по тонам трезвучия *D-dur* (верхняя линия фактуры в т. 7, т. 9 – т. 10). Мелодия, звучащая в быстром темпе, вызывает ассоциации с удалой «песней Ямщика». Вместе с тем высокий регистр и приглушённая динамика (*pp*), а также отрывистая артикуляция и хроматизированный фон переключают восприятие слушателя из *реального* мира в сферу воображаемого (*условного*). В миниатюре актуализируются ассоциативные параллели с призрачной ирреальностью мира игры.

Попутно отметим, что фольклорные аллюзии в звучании семантической фигуры *гармошечного наигрыша* и интонаций *скороговорки* в пьесе «Заводная гармошка» во многом обуславливают ладовая переменность и плагальная направленность тонального плана (*Es-dur – c-moll, As-dur – f-moll, c-moll – Es-dur*)². В целом, новомодальная система в миниатюрах ориентирована на принципиально новое, современное претворение традиций.

¹ По мнению Л. Н. Шаймухаметовой, семантическая фигура *колокольчиков-бубенцов* обычно предстаёт в виде вертикального квартового трихорда, а в некоторых случаях – аккордов с побочными тонами и тесно связана с образами русской тройки, зимней дороги, ямщицких песен и т. п. [184, с. 67].

² Здесь образуется «рыхлая тональность» (Ю. Н. Холопов), в которой многозначность функциональных тяготений не указывает определённо на тонику-центр [157, с. 411 – 413].

Герои в пьесе «Волшебная карусель» изображены посредством инструментальной семантической фигуры *фанфары* и речевой интонации *возгласа*. В музыкальном тексте акцентируются соответственно переносные и прямые значения содержательных структур. В одном случае семантическую фигуру *фанфары* формирует нисходящее движение двух мелодических линий по тонам трезвучия *Fis-dur* в объёме двух октав (верхняя строка нотного текста в затакте – т. 1 примера № 86). В другом – обыгрывание трезвучия *F-dur* в затейливом синкопированном ритме, а затем – в равномерном движении четвертных (верхняя строка нотного текста в затакте – т. 3 примера № 87). Быстрые вариантные повторы *фанфары* в приглушённой динамике и отрывистой артикуляции «стирают» рельефность семантической фигуры и переводят её в инструментальное клише (верхняя строка нотного текста в т. 3 – т. 7 примера № 87). «Лики» героев теряются в стремительном вращении¹. «Резкое» совмещение в полиаккорд интонаций *возгласа* в виде оstinatного движения восьмых по тонам уменьшённого трезвучия $h' - d^2 - f^2$ и мажорного секстакорда $b' - des^2 - ges^2$ (верхняя и нижняя строки нотного текста в примере № 88) воплощает выкрики героев праздничного гулянья.

В звуковом пространстве миниатюр посредством фонового типа интонационной лексики формируется картина *перемещения* изображаемых объектов, во многом сходная с кинематографической. Линейные по структуре виды движений состоят из фигур-клише – микромотивов. Их многократное возвращение (точное и вариантное) передаёт круговое вращение карусели, бег тройки и саней. При этом «барометрами» инерционной заданности движения выступают оstinatность ритмоинтонационных ячеек и стремительный темп.

¹ Этот семиотический механизм действует и в организации кинематографических сцен. Исследуя лексику кино, Ю. М. Лотман пишет, что «повторение одного и того же предмета на экране создаёт некоторый ритмический ряд, и знак начинает отделяться от своего видимого обозначаемого». При этом «повторяемость приглушает вещественные значения и подчёркивает отвлечённые – логические или ассоциативные» [89, с. 59].

В музыкальном тексте пьесы «Волшебная карусель» при помощи линейных интонационных движений детализированно воспроизводится движение карусели по кругу, аналогичное реальному¹. Фигура-клише, звуковысотные контуры которой описывают кругооборот $h^1 - fis^2 - eis^2 - h^1$ (пример № 89)², включает интервал тритона ($eis^2 - h^1$). За ним традиционно закрепилось значение фантастики. Тритон формирует в вихреобразном интонационном движении особое ощущение мистической предопределённости и состояние очарованности волшебством.

Пространственно зримую картину бега тройки и саней в миниатюре «Снежные сани с бубенцами» (примеры № 85 и № 90) также обрисовывают виды линейных движений. Они основаны на фигуре-клише, которую формирует ритмически ровное хроматическое движение $g^2 - fis^2 - g^2 - gis^2$ (нижняя линия фактуры в крайних разделах миниатюры). Вследствие многократного повтора микромотива в быстром темпе мелодическая линия — «дорога» — подобно нити «сворачивается в клубок». Вихреобразные движения фигур-клише рождают ассоциации с зимней вьюгой.

Вместе с тем «обозрение картин» ярмарки и зимней дороги (внешнее) в пьесах переходит в самосозерцание (внутреннее), а *реальное* оборачивается *ирреальным*. Данный процесс в музыкальной ткани актуализируют многократные возвращения микромотивов, которые обнаруживают близость к репетитивной технике³. В этой связи сам характер музыкальной процессуальности соответствует в миниатюрах алгоритмам кинематографического движения⁴. С одной стороны, непрерывное звучание фигур-клише изображает *передвижение* карусели, тройки и саней в пространстве.

¹ Катание на карусели является неизменным атрибутом игрового фольклорного сюжета ярмарочных забав. Фольклорист, этнограф и театровед П. Г. Богатырев отмечает, что на ярмарочных площадных увеселениях балаганные и карусельные «деды» приглашали публику посетить балаган и покататься на карусели [22].

² Фигура круга различима и визуально в нотном тексте, и при слуховом восприятии.

³ По-видимому, связь с репетитивной техникой композиторского письма в пьесах С. Губайдулиной усиливает опора на фольклорные прообразы. По словам музыковеда П. Поспелова, «принципы русской народной инструментальной музыки близки к статической форме, и репетитивной технике...» [123, с. 80].

⁴ Законы построения кинематографического материала (включая звуковой ряд) составляют одну из основ техники музыкальной композиции в «минимальном» искусстве. Музыковед К. Байер говорит об опоре композиторов-минималистов на традиции киномузыки [17, с. 168].

С другой, – оборачивается запечатлением *неподвижности* и выражением эмоционального состояния завроженности.

Метрическая пульсация в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» с первых тактов устанавливает *закономерность*. Однако в процессе звукового движения акцентное варьирование мотивов (средняя линия фактуры в т. 4, т. 5 – т. 6, т. 14, т. 15 – т. 16, т. 16, т. 17 примера № 85, нижняя строка нотного текста в затакте – т. 2, т. 2 – т. 4 примера № 87)¹, паузирование на «ударных» и акценты на слабых долях такта формируют ритмическую игру, приводя в интонационное развёртывание музыки эффект *случайности*.

Закономерность расстановки акцентов в пьесе «Наигрыш» продиктована определёнными типами соотношения ровного и синкопированного ритмов. Эта закономерность нарушается с протяжением последних долей каждого четвёртого такта в пятый (пример № 83). «Игра гармошки» словно приостанавливается. Аналогичный эффект наблюдается в миниатюре «Заводная гармошка». Здесь «игра на гармошке» постоянно прерывается паузами. Вместе с тем неоднократное и регулярное нарушение установленных правил свидетельствует о его *преднамеренности* (пример № 82). В представлении возникает ассоциация с выстраиванием «кадров» режиссёром, который подчиняет их развёртывание и компоновку по аналогии с «внутрикадровым и монтажным ритмом» (М. И. Ромм) [132]² логике игры.

Как известно, для мультипликации характерен убыстрённый темп изображения отдельных последовательных фаз движения объекта, полученных в результате их поккадровой съёмки. В этом процессе участвуют художественные приёмы *детализации* и *гиперболизации*. Филигранность подачи семантических фигур, а также преувеличение естественных пластических форм и показ сверхвыверенности движений уподобляет звуковые картины мультипликационным. Танцевальный ритм в миниатюрах

¹ В последнем образце мотивы также даны в инверсии.

² Как замечает М. И. Ромм, в кинематографическом произведении «общая ритмическая форма получается благодаря сочетанию внутрикадрового ритма и темпа и монтажного ритма» [132]. Ранее понятия «внутрикадрового и монтажного движения» рассматривает С. М. Эйзенштейн [187, с. 6].

«Заводная гармошка» и «Наигрыш» предельно схематизирован и ритмически «запрограммирован». Утрирование процесса движения в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» осуществляет инерционность вариантно повторенных видов линейных движений. Стремительный темп передаёт повышенную скорость перемещения в пространстве *реальных* объектов: героев, атрибутов ярмарки, тройки и саней, переводя их в *условный* (игровой) мир фантастики и иллюзии. Данный художественный приём характерен для мультипликации. Ю. М. Лотман считает, что специфика движения «увеличивает степень условности исходного материала, которым пользуется мультипликация как искусство» [88, с. 324].

Основополагающим принципом в композиционной и смысловой организациях музыкального текста миниатюр становится принцип *монтажа*, или иначе – «quasi-импровизационность» (Э. В. Денисов) [49, с. 99]¹. Несмотря на то, что С. Губайдулина отталкивается в пьесах от традиционных композиционных законов², логика интонационного развёртывания подчинена «кинематографическим» принципам компоновки музыкального материала. По мнению Э. В. Денисова, «композиционная техника монтажа» базируется на комбинировании тематических элементов, исключая их смешение. В результате чего продуманность структуры соединяется с «незаданностью» формы и рождением её из *ощущения момента*» [49, с. 92].

В пьесах С. Губайдулиной в роли «кадров» выступают синтаксически оформленные значащие единицы текста: семантическая фигура, инструментальное клише и др. В организации музыкального текста наблюдаются два вида «монтажа». Их образуют сцепление разных музыкальных

¹ Многие отечественные режиссёры, такие как С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов, М. И. Ромм и другие в исследованиях по теории кино придерживаются широкого понимания термина «монтаж», подчёркивая, что его элементы и принципы обнаруживаются в литературе (прозе и поэзии), театре и изобразительных видах искусства [187, с. 6; 72, с. 89; 132].

Понятие музыкального монтажа по отношению к музыкальному синтаксису вводится в статье Э. В. Денисова «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [49, с. 97]. Метод монтажа в музыке (на примере произведений отечественных композиторов 60-х – 70-х годов XX века) анализирует Т. А. Курышева [75, с. 175 – 188]. Сюжетный, медитативный и монтажный типы музыкальной драматургии выявляет и описывает Л. П. Казанцева [59, с. 198 – 204].

² Репризность как главный принцип построения формы рондо («Заводная гармошка», «Наигрыш») и простой трёхчастной формы («Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами») включает идею возвращения к исходному моменту, то есть кругового движения.

«кадров» («Заводная гармошка», «Наигрыш») и присоединение к «кадру» его варианта («Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами»). Границу между музыкальными «кадрами» в миниатюрах подчёркивает момент стыка структурно-смысловых сегментов (микросегментов) музыкального текста.

Музыкальный «монтаж» в тексте пьес «Заводная гармошка» и «Наигрыш» формируется посредством чередования инвариантов и вариантов семантической фигуры *гармошечного наигрыша* и интонаций *скороговорки*. Отсутствие масштабной периодичности, а также квадратности в организации содержательных структур¹ усиливает связь с техникой склеивания кадров в кинематографе. При этом смена аккордовой семантической фигуры (*гармошечный наигрыш*) линейной (*речевая интонация*) провоцирует игру звуковыми объёмами, которая подчёркивает явность стыка между музыкальными «кадрами». Так, в кинематографе неожиданность и краткость монтажного стыка создаёт резкий переход от одной визуальной картины к другой. Однако при последовательном сцеплении в тексте миниатюр автономных «интонаций-кадров» общая музыкальная картина не становится «клочковатой», поскольку их «изображения» интегрируются².

Ещё один кинематографический принцип наблюдается в смысловой организации текста пьес «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами». Здесь изображение движущихся объектов дано как бы из разных точек пространства, или с разных ракурсов. Этот способ изображения аналогичен кинематографическому приёму *движущейся камеры*, при котором

¹ Если за единицу протяжённости семантической фигуры условно принять количество тактов, то соотношение фигур в тексте можно представить в виде числовой последовательности: 2 2 1 3 1 2 1 3 3 («Заводная гармошка») и 5 5 5 5 9 7 («Наигрыш»). Она отображает монтажный ритм.

² Аналогичную интеграцию «образов-изображений» в «образ-обобщение» в кинематографе наблюдает С. М. Эйзенштейн (цит. по: [122, с. 42]). Режиссёр пишет, что «два каких-либо куса, поставленных рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» и подтверждает эту мысль своей известной формулой – «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение» (цит. по: [187, с. 12]).

изменяются направления и точки съёмки¹. В музыкальном тексте миниатюр его проводят ладотональные и гармонические преобразования интонационных элементов. Так, например, в пьесе «Волшебная карусель» в процессе повтора фигур-клише ОФД, воплощающих круговое движение карусели, «ось вращения» – ладотональный центр – смещается с тона “h” на тоны “G”, “d”, “a” и др. Благодаря этому в миниатюре устанавливается «подвижная точка зрения» (Ю. М. Лотман) (цит. по: [150, с. 110]), создающая визуальный эффект множественного обзора «изображаемого».

Безостановочное движение карусели ускоряется. Здесь в фигурационный поток включается «периодический» вид движения. Он основан на опевании мелодического опорного тона (см. $d^2 - cis^2 - d^2$ в нижней строке нотного текста в примере № 91, а также $a^2 - gis^2 - a^2 - gis^2 - a^2 - gis^2 - a^2$ в верхней строке нотного текста в примере № 92) и изображает движение по траектории малого круга. При этом объём звукового пространства сводится к минимуму. С помощью предельной концентрации энергии движения композитор обрисовывает «заколдованный» круг игрового пространства, и воздействие музыки на слушателя обретает почти суггестивный смысл². Этот эффект усилен в момент завершения миниатюры, где происходит возвращение фигур-клише на начальную звуковую высоту. «Магический» круг замыкается.

Сцепление инвариантного и вариантного музыкальных «кадров» в тексте миниатюры «Снежные сани с бубенцами» представляет движение «русской тройки», которая показана с разных точек зрения. При вариантно повторенном звучании «песни Ямщика» (пример № 93)³ становится оче-

¹ Динамическое панорамирование, или киносъёмка с движения широко применяется при экранном изображении движущихся объектов. При этом в ходе съёмки камера приближается к снимаемым объектам, удаляется от них или следует за ними. Движение камеры сочетается с поворотами её в горизонтальной и вертикальной плоскости [119, с. 291].

² При этом специфика музыкального восприятия пересекается с кинематографическим. Сопоставляя отношение зрителя к художественному пространству в кино и в театре, Ю. М. Лотман пишет: «В кино иллюзорное пространство изображения как бы втягивает зрителя внутрь себя, в театре зритель неизменно находится вне художественного пространства (в этом отношении, как ни парадоксально, кино ближе к фольклорно-балаганным зрелищным представлениям, чем современный городской экспериментальный театр)» [90, с. 418].

³ См. средний раздел пьесы (т. 18 – т. 33).

видной игра звуковысотными системами: диатоникой и хроматикой. За первой в русской музыке традиционно закрепилось значение реальности, за второй – фантастики. В варианте диатоническая «песнь Ямщика» хроматизируется аккордами-сонорами, а хроматический фон диатонизируется, образуя движение по семиступенному звукоряду (верхняя и нижняя строки нотного текста). Мерцание одновременно звучащих мажорной (*D-dur*) и минорной (*e-moll*) тональных красок подчёркивает призрачность (*условность*) изображаемой картины.

В процессе смены музыкальных «кадров» возникают пространственные иллюзии. На это направлены контекстные преобразования интонационной лексики. При этом в музыке прослеживается свойственное кинематографу соответствие кадра пространству, а монтажа – времени¹.

В одном из сегментов миниатюры «Заводная гармошка» (пример № 82) высокий регистр фортепиано и тихая динамика создают эффект «стирания» контуров семантической фигуры *гармошечного наигрыша* (т. 16 – т. 18). Изображение группы героев дальним планом акцентирует их иллюзорность. В другом – происходит обновление звуковой наполненности семантической фигуры *гармошечного наигрыша* (т. 9, т. 12). Вместо смешанного кластера здесь звучит пентаккорд $es' - f' - as' - b' - c^2$. При этом расширяется диапазон между крайними тонами созвучия и разрежается его плотность. В восприятии музыки возникает новый визуальный эффект. Композитор переводит «взгляд» слушателя с общей панорамы сценки на её фрагмент, словно «камера» композитора-«режиссёра» выхватывает отдельную группу героев (или одного героя) из общей массы участников площадного представления. При этом дальний план сменяется ближним. В музыкальном тексте их различие подчёркивает сопоставление музыкальных «кадров» с изображением большего и меньшего количества героев².

¹ Эту закономерность в кино отмечает Л. В. Кулешов [72, с. 112].

² Исследователи считают, что художественное мышление вырабатывает общие механизмы для различных видов искусства. По мнению Ю. М. Лотмана, в литературном тексте разница кинематографических планов образуется в том случае, «если следующие друг за другом сегменты текста заполняются содержанием, резко отличным в количественном отношении...» [91, с. 317].

Контрастные музыкальные «кадры» соединяются при восприятии в смысловое целое, представляя многоликую картину уличного действия.

Ускоренное звуковое движение (темпоритм), а также усиление и ослабление динамики совместно с изменением тесситуры семантического элемента относительно его исходного звучания в пьесах «Наигрыш» и «Снежные сани с бубенцами» направлены на визуальные эффекты стремительного приближения и удаления объектов в пространстве. В пьесе «Наигрыш» в роли такого элемента выступает семантическая фигура *гармошечного наигрыша* (пример № 94). Быстрая смена планов в изображении картины народного гулянья (дальний – ближний – дальний) вызывает ассоциации с кинематографическим приёмом «съёмки с движения» – «наезда и отъезда камеры». Репетиционное повторение одного тона верхнего мелодического голоса в танцевальном ритме на фоне ровного аккордового движение развёртывается в круговое вращение (верхняя линия фактуры). Оно уподобляет *наигрыш* танцу-заклинанию. Тихая динамика и отрывистая артикуляция, а также минорная окраска приносят в звучание музыки затаённость и загадочность. Слушатель словно погружается в мистически-замороженное эмоциональное состояние. В звуковом колорите музыкального сегмента слышится обрядовость.

В заключении миниатюры «Снежные сани с бубенцами» восходящее стремительное движение по хроматическому звукоряду двух фактурных линий, находящихся в большесекундовом соотношении, иллюстрирует перезвон бубенцов и бег тройки (т. 8 – т. 12 примера № 90). Ослабление динамики и прогрессирующее паузирование формируют эффект затихания звуков колокольчиков. Сани исчезают «из виду», растворяясь в дымке. Возникает эффект быстрого удаления изображения от «зрителя», аналогичный кинематографическому.

Кинематографическому методу *комбинированных съёмок* (от англ. combine – соединять)¹ в конструктивном плане близок специфически музыкальный приём совмещения в одновременности противоположной по этимологии интонационной лексики («Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами»). При этом семантические фигуры наслаиваются на фигуры-клише линейных движений. Здесь художественное пространство разделяется на смысловые планы. А организацию звукового процесса детерминирует кинематографический приём соединения разнородных фрагментов – «кусков» – в единый музыкальный «кадр».

Известно, что в мультипликационном кадре куклы предстают неподвижными, а суть движения заключается в сцеплении статических «кусков» плёнки – рисованных изображений. Музыкальный «кадр», напротив, представляет собой внутренне динамическое явление. Быстрый темп чередования семантических фигур, а также их многократный повтор (точный и варианный) рождает впечатление ускоренного по времени калейдоскопического движения героев-кукол в музыкальном «кадре», в результате чего формируется мультипликационный эффект их мелькания.

В миниатюрах в процессе рефлексии слушателя на происходящее, «декорации» (ярмарочная площадь и дальняя дорога), изначально выполняющие функцию фона, выдвигаются на первый план и «оживляются». Данный эффект, вероятно, является общим для музыки и других видов искусства, в том числе мультипликации. Как замечает С. И. Фрейлих, здесь человек, природа и мир вещей одушевляются в равной степени, поскольку происходят «переливы природы в персонаж и персонажа в природу» [152, с. 194 – 197].

Перемещение по кругу («Волшебная карусель») и по прямой («Снежные сани с бубенцами») в миниатюрах воплощает идею перехода «конеч-

¹ Их формирует объединение в одном кадре изображений, снятых в разное время и в разном масштабе [65, с. 806].

ного в бесконечное»¹. По-видимому, здесь преломляются общие для музыки и кинематографа принципы сжатия и растяжения реального времени, которое «ощущается зрителем как художественная энергия, напряжение и смысловая насыщенность» [89, с. 102 – 103]. По своему устройству форма кругового движения², не имеющая начальной и конечной точек, по сути, является бесконечной. В пьесе «Снежные сани с бубенцами» воплощение «кочующего образа» дороги-жизни дано через осмысление условности разграничения «конечного и бесконечного».

Процесс *интонационного развёртывания* в музыкальном тексте миниатюры «Апрельский день» по основным приметам ассимилирует особый кинематографический приём запечатления объекта *сверхкрупным планом*. При этом через идею процессуального роста воплощается взгляд на образ как бы сквозь увеличительное стекло. Здесь картина пробуждающейся весенней природы показана сквозь призму распускающегося бутона цветка. Этот процесс запечатлён в мельчайших деталях музыкальной материи на различных уровнях: звук, интонационная лексика, мотив, тема и композиция. Так, каждый этап интонационного становления музыкальной темы пьесы как бы фиксирует невидимые «глазу» моменты модификации образа посредством «сверхкрупного изображения». Пронаблюдаем за этим процессом подробнее.

Логика и драматургия развёртывания музыкальных структур внутри одноголосной темы моделирует процесс роста цветка (пример № 23). Последовательность двенадцати тонов хроматического лада с их минимальными повторениями создаёт в представлении почти визуальную картину распускающихся лепестков бутона. Она получает наглядное изображение не только в музыкальном, но и в нотном тексте. В начальном сег-

¹ М. М. Бахтин высказывает мысль о том, что празднество «имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определённая и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени» [19, с. 479].

² Круг как символ жизни прочно вписывается в традицию народных обрядов. Так, например, участники совершаются движения по кругу, сопровождаемые пением (хоровод). Культ солнца – источника жизни (круговой диск) положил начало печению и поеданию поминальных и ярмарочных блинов, завиванию берёз и т. п.

менте темы тон и семантическая фигура обретают символический смысл. Они олицетворяют рождение, развитие и расцвет (акмэ)¹. Энергетический импульс – возникновение тона “ g^2 ” после паузы и дление его на педали в динамике p (т. 1) – «изображает» зарождение звучания из тишины и символизирует «сотворение» цветка. Качественное изменение состояния образа посредством концентрации напряжения, заключённого в трёх тонах, представляет *интонация автора* ($g^2 - f^2 - fis^2$ в т. 2). Кульминацию в процессе становления образа обозначает семантическая фигура *просветления*. Она образована восхождением по тонам мажорного квартсекстаккорда ($h' - e^2 - gis^2$ в т. 2 – т. 3). Расширение звукового диапазона темы совместно с нарастанием динамики подчёркивает в ней эффект, производимый интонационной «прогрессией». Неполная зеркальная симметрия, которую образуют составляющие волнообразную мелодию интервалы, формирует впечатление соразмерности, красоты. Интонационная драматургия выстраивается в виде подобия сюжету. Можно предположить, что здесь образ «звучащей» тишины выражает целостность одушевлённой, но «спящей» материи цветка, пребывающей в гармонии. *Тон-импульс* создаёт первое напряжение и обозначает пробуждение цветка к росту. *Интонация автора* олицетворяет его жизнь через ощущение эмоций страдания и боли на пути к совершенству. Семантическая фигура *просветления* ассоциируется с обретением искомой умиротворённости, гармонии цветка-души.

Протяжённость звукового процесса в музыкальной теме осознаётся в первую очередь как пребывание во времени. Её пространственно-временной характеристикой является линейность. Очевидно, что каждый тон в теме-линии представляет собой «точку-событие», а процесс интонационной «прогрессии» мелодической линии выстраивает «линию времени»². В пьесе зарождение и расцвет жизни бутона показаны через деривационный процесс. При этом звуковысотная и смысловая организация музыкального

¹ Подобного рода художественный эффект обнаруживается и в кинематографе. Так, Ю. М. Лотман отмечает, что «данные крупным планом предметы воспринимаются в кино как метафоры» [89, с. 59].

² П. А. Флоренский пишет: «Всякий образец действительности <...> имеет свою *линию времени*, и каждая точка ею отвлечённого статического среза на самом деле есть точка-событие» [151, с. 197].

текста строятся посредством «цепляемости» интонационных звеньев, где каждый новый тон и семантическая фигура вырастают из предыдущих. Количественный и качественный рост музыкальной материи передан с помощью увеличения числа голосов, перехода от одноголосия к двухголосию.

«Прогрессия» интонационного развёртывания продолжается и за пределами темы. Важную роль в трансформации музыкального материала от одного раздела к другому играют полифонические приёмы. В экспозиции вслед за музыкальной темой (пример № 23) проводится её имитация с контрапунктирующим голосом, который вырастает из семантических фигур темы (нижняя и верхняя линии фактуры в примере № 47). Здесь тема звучит тритоном ниже, и её интонационная лексика подвергается акцентному варьированию. Основу середины (примеры № 48 и № 36) также составляет последовательное и одновременное комбинирование семантических фигур темы. В репризе (пример № 29) они вновь преобразуются. В результате наблюдается процесс постепенного интонационного обновления от раздела к разделу (деривации), который воплощает изменение образа цветка.

Эту идею роста непосредственно «озвучивают» компоненты гармонической структуры. Звуковысотную систему пьесы составляет хроматическая тональность, где в качестве центра выступает линейная группа тонов – мелодическая тоника $h^1 - e^2 - f^2 - fis^2 - g^2 - gis^2$ при главенствующей роли тона “ e^2 ”. Однако хроматическую тональность (*in E*) организует серийный принцип, который «управляет» процессом музыкального развития. А его динамическое становление в музыкальном тексте (“ p ”, “ mf ”, “ f ”, “ mf ”, “ p ”) отображает не только расцвет, но и увядание цветка.

На первый взгляд, подвижный темп вступает в несоответствие с последовательным и детализированным процессом формирования художественного образа. Вместе с тем такой темп в кинематографе, напротив, характерен для изображения объекта сверхкрупным планом. Как замечает М.

Ромм, в кинематографическом кадре «чем крупнее план, тем он однозначнее, и поэтому тем меньше времени требуется на его восприятие зрителем» [132].

Звукоизобразительность в музыкальном тексте миниатюры даёт возможность провести параллели с приёмами киноискусства. Процесс распускания цветка в теме пьесы запечатлён детально и поэтапно, и вызывает ассоциации с кинематографической съёмкой сверхкрупным планом. «Экранное» изображение «крупным планом» лишь части объекта (цветка) не создаёт в восприятии ощущения неполноты высказывания. В результате формируется значение цветка (концепт) как целого мира. Запечатление цветка (*единичное*) становится художественной моделью универсума (*общее*), который, в свою очередь, является не только частью, но и парадигмой космоса. Цветок в музыкальном «кадре» словно развивается по законам космоса, представляет его микропроекцию и таким образом воплощает целостность, гармонию. В музыкальном тексте пьесы этот художественный образ, по-видимому, символизирует бытийственный путь мироздания, проходящий от неведомых взору частиц до планетарного макрокруга.

В заключении отметим, что в смысловой организации музыкального текста миниатюр участвуют семантические фигуры и фигуры-клише общих форм движения, значения которых в равной степени направлены на создание при восприятии *зрительно-динамических* представлений. Функция музыкальных знаков состоит в звуковой визуализации *многофигурных* и *однофигурных* народных сценок, где движущиеся герои изображены преимущественно панорамно совместно с перемещающимися в пространстве «одушевлёнными» предметами (ярмарочная карусель, сани с бубенцами). При этом в авторском тексте были обнаружены признаки кинематографа, которые содержат звуковые эквиваленты, свойственные специфике самого музыкального искусства. Так, в смысловой организации миниатюр участвуют кинематографические приёмы: стоп-кадра, смены плана, съёмки объекта сверхкрупным планом, движущейся камеры и ком-

бинированных съёмок. Они функционируют в тексте в специфически музыкальной форме. Результатом последовательного или одновременного совмещения и интеграции этих значащих единиц текста становится воссоздание в музыке сюжетно-ситуативного действия. Подчеркнём, что посредством темброво-регистровых и динамических сопоставлений музыкальных структур передаются яркие игровые эффекты. Многообразные и многочисленные внутритекстовые модификации интонационной лексики в пьесах во многом организованы подобно принципу *монтажа*.

Признаки кинематографа в музыкальном тексте инструментальных миниатюр для детей С. Губайдулиной во многом обогащают их «смысловое поле» новыми визуальными представлениями. А расширение границ художественного пространства текста наблюдается при восприятии по мере превращения воображаемого мира образов и сюжетов в *quasi*-реальный, видимый мир.

На основе анализа, осуществлённого в данной главе, сделаем некоторые обобщения:

1. Специфику смысловой организации музыкального текста инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной определяет ассимиляция устойчивых лексических единиц различной этимологии. В их основе лежат *музыкальные* и *внемзыкальные* прообразы: инструментальные (включая изображение сцен музицирования), голосовые, речевые и пластические (движения и жесты человека, птиц и зверей, перемещение карусели, тройки и саней в пространстве), а также звуки природы. Вместе с тем в авторском тексте они часто синтезируются и действуют опосредованно (инструментальные сигналы передают голоса птиц и др.).

2. Предметно-образные значения интонационно-лексических единиц текста формируются в процессе их взаимодействия с контекстом. Здесь наряду с семантическими фигурами статус значащих единиц обретают клише общих форм движения. Организация музыкальных знаков включает их соотношения: следование друг за другом, звучание в одновременности и об-

разование синтеза. Их контекстные совмещения, основанные на контрасте значений, создают условно-игровые сюжетные ситуации. При этом реальные прообразы вводятся в контекст игрового, часто «ирреального» художественного пространства. В результате в музыке претворяется яркий мир детского воображения.

3. В тексте инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной знаковые функции музыкальных структур с устойчивой контекстной семантикой во многом подчиняются общехудожественным закономерностям *изображения и выражения*. К ним относятся:

а) воплощение облика героев и персонажей, их действий и взаимодействий в определённых сюжетных ситуациях, а также воссоздание окружающей их обстановки. В этом процессе важную роль играют «персонажные интонации», «сюжетно-ситуативные знаки» и фигуры-клише, моделирующие в музыкальном тексте образы движения;

б) воплощение настроений и эмоциональных состояний (в том числе – аффектов) героев и персонажей, а также автора (который часто скрывается за обликом героя, к примеру, Сказителя). Здесь акцентируется значение речевых семантических фигур, интонаций автора, «слов от автора» и др.

4. Лексические единицы текста в инструментальной музыке для детей образуют богатейший «интонационный словарь» композитора. Они во многом направлены на *визуализацию* внемузыкальных представлений. Так, устойчивые музыкальные структуры создают образы человека, обитателей и явлений природы. *Человек* предстаёт как созерцатель (герои Рыбак, Трубоча сам автор и др.) и действователь (герои – участники сцен музицирования на природе, жанровых сцен и др.). В одних случаях прототипы героев и персонажей являются реальными, а в других – сказочными, театральными, представляющими игрушек и заводных кукол. Обитатели природы: *птицы* и *звери* также показаны в виде героев реальных и фантастических. Помимо изображения множества героев и персонажей в самых разнообраз-

разных ситуациях, особый колорит сюжетным сценам придают образы окружающей *природы*: пространства (в том числе – простора и дали), воды, дождя, цветка, света и солнца, зимнего пейзажа и др.

5. Смысловая организация интонационной лексики в тексте инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной во многом ассимилирует механизмы и приёмы, принадлежащие иным языковым системам, а именно – *живописи, литературе, театру и кинематографу*. Присутствие в музыке композитора немusикальских знаков и признаков стало возможным благодаря механизмам опосредования зрительных и других ассоциаций музыкально-интонационным «слухом». Так, в смысловой организации интонационной лексики сочинений С. Губайдулиной были обнаружены механизмы и приёмы:

- специфически музыкальные, но направленные на эффекты звуковой визуализации (например, звукоподражание голосам птиц, вызывающее при восприятии также их внешние черты; реверберационные и сонорные приёмы, связанные с образами пространства природы);
- общие для различных видов искусства – музыки, а также живописи, литературы, театра и кинематографа (законы равновесия, симметрии и перспективы, соотношение фигуры и фона, графические формы и др.);
- немusикальские и проявляющиеся в музыкальном тексте на основе эквивалентных связей неоднородных языковых систем (музыка – литература – живопись – театр – кинематограф) и законов синестезии (звук – цвет – речь – жест – движение).

6. В процессе анализа было обнаружено, что «перевод» пространственно-визуальных представлений в звуковые в музыкальном тексте сочинений во многом обусловлен принципами *живописи*, основными из которых становятся законы построения плоскостных форм, равновесия и перспективы, а также освещения и колорита. Ведущее значение в этом процессе обретает механизм *звукописания*.

Признаки *литературы* в музыкальном тексте С. Губайдулиной определяют сюжет, фабула, драматургия и композиция, художественное пространство и время сказки, которые объединяет *повествовательный* тип выражения.

Источниками формирования зрительно-пластических ассоциаций в музыкальном тексте миниатюр служит принцип *«театрализации»*. К ним относятся образная персонификация и представление героев и персонажей в предлагаемых автором обстоятельствах – сюжетных ситуациях. Здесь общим является *«эффект остранения»*, раскрывающий условность, игровую специфику в изображении действия и его участников.

Репрезентантами художественного мышления XX-XXI веков в тексте пьес становятся принципы *кинематографа*. Сквозь призму музыкальной рефлексии здесь проявляется его основополагающий закон движущихся «картин». В музыкальном тексте также преломляются кинематографические приёмы: монтажа, комбинированных съёмок, наезда камеры и движущейся камеры, стоп-кадра, смены плана и съёмки объекта сверхкрупным планом.

Итак, содержательный «пласт» музыкального текста инструментальных пьес для детей С. Губайдулиной направлен на формирование художественной картины мира, в которой присутствуют: автор, герои и персонажи, картины и сюжетные сцены, а также аллюзии на явления и традиции художественной культуры. Тем самым художественное пространство авторского текста открывает для исследователя и слушателя новые грани посредством отображения в нём детского образа мира.

ГЛАВА III. ЗНАКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ДЕТЕЙ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

Семантизация лексических единиц: от мельчайших – атомарных – «частиц»-тонов до сложно организованных (составных) смысловых структур формирует стилевое единство музыки С. Губайдулиной. Эта стилевая «чистота», по-видимому, обусловлена константностью мироощущения композитора на протяжении разных периодов творчества. Как уже отмечалось, перманентные черты ярко *индивидуального* «почерка» С. Губайдулиной формирует, прежде всего, авторская интонационность – во многом рефлексивная, эстетически утончённая. Вместе с тем некоторые образцы инструментальныхopus'ов для детей демонстрируют включение *знаков музыкальных стилей* других эпох¹. При этом прошлое и современное в авторском тексте смыкаются, формируя художественный универсум. В одном из интервью С. Губайдулина отмечает, что её «мышление не западное и не восточное, а просто универсальное» [46, с. 11]².

Возможность межстилевого взаимодействия даёт незамкнутость и потенциальная вариативность «чужого» текста. Его детерминантами в музыкальном тексте С. Губайдулиной являются интертекстуальные парадигмы (М. Г. Арановский) [9, с. 153], выполняющие роль *знаков стиля*. Их формы весьма разнообразны и подвижны. Они включают элементы музыкального языка и речи, технику письма, тембр, смысловые структуры, жанр, «кочующие сюжеты» и др. Кроме того, знаковые функции стиля как «семиотического объекта» (В. В. Медушевский) [100, с. 30] проявляются в

¹ Как замечает М. Г. Арановский, специфику «интертекстуальных и межстилевых взаимодействий» в XX веке определяет их «сознательная направленность», поскольку «ориентация на тот или иной стиль стала объектом эстетической рефлексии» [9, с. 274].

² Композитор говорит: «Я воспитывалась с пяти лет в музыкальной школе на музыке Моцарта, Баха, Бетховена, Шуберта – вот где мои корни. Эта музыкальная культура хотя и имеет творцов из определённых стран – западных творцов, – но, как мне представляется, стала началом какого-то универсального языка» [46, с. 11].

процессе его редуцирования и межтекстового мигрирования¹. В этой связи в роли свёрнутых знаков стиля часто выступают интонационно-лексические и тематические единицы текста. Не случайно М. Г. Арановский подчёркивает, что важную роль в стилевом взаимодействии играют мельчайшие единицы текста, где «работа со стилем почти незаметна, хотя главное совершается именно здесь, в деталях интонационной ткани» [9, с. 304]. Одним из широко распространённых развёрнутых знаков стиля является музыкальный и художественный жанр с его семантикой и поэтикой. По мнению М. Г. Арановского, «экстрамузыкальная семантика в большей мере свойственна целому или, по крайней мере, крупным единицам, и поэтому её вероятность возрастает по мере роста масштаба структур» [9, с. 318]. Совокупность стилевых знаков в смысловой организации композиторского текста часто образует своеобразную *стилевую модель*.

В этой связи основное содержание данной главы составляет описание видов и форм знаков музыкальных стилей прошлого в контексте сочинений для детей С. Губайдулиной. В процессе анализа обозначим взаимодействие внетекстовых и контекстных значений в миниатюрах: Песенка для ансамбля виолончелей, Элегия для трубы и фортепиано, Пьеса, «Tosca troncata» и Инвенция для фортепиано, а также в пьесах «Там, вдали», «Охота» для валторны и фортепиано, «Эхо» для фортепиано, Песня без слов для трубы и фортепиано.

Интертекстуальные знаки в композиторском тексте репрезентируют музыкальные стили эпох средневековья и барокко (3. 1), классицизма (3. 2) и романтизма (3. 3). Поскольку эти стилевые знаки имеют разную этимологию

¹ В отечественном музыкознании явление неостиля, то есть воссоздание композитором черт стиля прошлого в новом качестве рассматривается с разных позиций и обозначается терминами «моделирование стилей» М. Г. Арановский [7, с. 6], «стилевая деривация» (М. Г. Арановский) [9, 308], «вариация на стиль» (Г. В. Григорьева) [40, с. 28], «стилевое моделирование» (О. А. Кузьменкова) [71, с. 47], «стилевое цитирование» (С. В. Лаврова) [76, с. 39], «интерпретирующий стиль» (В. В. Медушевский) [98, с. 9], «стилевая (стилистика) маска» (Е. В. Назайкинский) [110, с. 20] и др.

логию¹ и выполняют множественные смыслообразующие функции, то их роль в смысловой организации музыкального текста будет рассматриваться в диссертации отдельно.

3. 1. Знаки старинной музыки

Из музыкальных явлений прошлого для С. Губайдулиной, вероятно, особо притягателен старинный текст, который преимущественно «анонимен», мобилен и открыт для активных исполнительских преобразований. Содержание знаковых единиц старинного текста многомерно, но часто завуалировано, что объединяет его с современными музыкальными текстами и даёт возможность для межстилевых взаимодействий.

Познание «чужого» художественного мира для композитора, возможно, продиктовано желанием «заполнить “пустое пространство”» (С. Губайдулина) [45, с. 8], образующееся между временем текущим и остановленным, прошлым. Так, С. Губайдулина считает, что композитор должен «как бы прожить всю историю музыки и освоить все виды техники: <...> строгий стиль – свободный стиль, тональная техника – атональное письмо...» [45, с. 9].

Структурная и смысловая множественность (полифункциональность) старинного текста, по-видимому, обусловила свободу в «выборе» межтекстовых взаимодействий. В одном случае стилевые знаки воссоздаются в новом качестве, а в другом – тонко и детализированно опосредуются и интегрируются с авторским контекстом. Реализация этих подходов осуществляется через «общее», в роли которого выступает «новый», современный языковой контекст.

¹ Эти различия наиболее ярко демонстрируют жанровые знаки. В одном случае заглавия пьес содержат указания на жанрово-стилевой прототип (Элегия, Песня без слов для трубы и фортепиано), в другом – данный ориентир в названии миниатюр отсутствует (Песенка для ансамбля виолончелей, «Там, вдали», «Охота» для валторны и фортепиано).

3. 1. 1. Знаки музыки средневековья

Как известно, сложение признаков жанра в музыке средневековья шло постепенно и опиралось на эволюцию техники письма. В миниатюре Песенка для ансамбля виолончелей С. Губайдулиной (пример № 95) техника письма, охватывающая уровень стилистики текста, воспроизводит знак *раннего средневекового кондукта* – одного из вокально-хоровых жанров европейского многоголосия, сформировавшихся в леониновскую эпоху (середина XII века)¹. С одной стороны, в пьесе наблюдается детальное воссоздание композитором кондукта. С другой, – он преобразуется путём значительной композиционной концентрации, что созвучно музыкальной эстетике XX-XXI столетий².

Инвариантные свойства кондукта в авторском тексте выявляют такие параметры, как интонационная лексика, тембр, склад фактуры, тип голосоведения и ритмическая структура, а также звуковысотная организации музыкальной ткани. Их объединяет основополагающий для стиля старинной музыки «принцип оstinatности» (С. С. Скребков) [137, с. 23]³.

Континуальное мелодическое движение голосов виолончелей⁴ при неизменной тихой динамике в Песенке (пример № 95) порождает аллюзию на quasi-непрерывное сдержанное пение. Эффект плавного перехода от одного тона к другому, достигаемый посредством специфики звуковедения на струнных смычковых инструментах, обнаруживает родство со связным вокально-речевым интонированием⁵. Названные факторы выявляют в музыкальном тексте *хоральный* лексический прообраз. С одной стороны, при-

¹ Ранний средневековый кондукт входил в литургические чтения и дополнял область культовой музыки.

² Сжатие времени, по мнению В. С. Ценовой, является основной художественной идеей целого ряда композиторов XX века, в том числе А. Веберна [174, с. 4].

³ По мнению С. С. Скребкова, принцип оstinatности – это «простейший закон устойчивого, стабильного полагания музыкальной мысли как непосредственной данности, чреватой, однако, возможностями прорастания» [137, с. 23].

⁴ Его формирует сцепление ровных длительностей, отсутствие пауз, а также «мнимая» периодичность масштабных структур.

⁵ Явление эквивалентного подобия голосовой интонации и звукоизвлечения на смычковых струнных и кулисных духовых инструментах отмечает Е. В. Назайкинский. К примеру, о тембре скрипки музыковед пишет следующее: «Протяжный, гибкий, вибрирующий сё звук, близкий человеческому пению, без особого труда воспроизводит скользящие интонационные переходы. Плавное движение пальца по грифу, особые приёмы перехвата от пальца к пальцу, от струны к струне обеспечивают почти полную имитацию голосовых portamenti» [106, с. 135].

ближенность к человеческому голосу акцентирует особый – а priori «тёплый», «мягкий» и глубокий, наполненный обертонами тембр виолончелей. Его проясняет при восприятии фоническая «окраска» первой (струна *A*) и второй струн (струна *D*), которым присущ «светлый», открытый (см. верхнюю линию фактуры) и певучий, более «матовый» тембр (см. нижнюю линию фактуры). С другой стороны, «звучи пустых струн» виолончели (тон “*d*” в нижней линии фактуры), имеющие, по словам Н. А. Римского-Корсакова, «звучность ясную и несколько более сильную по сравнению с закрытыми» [131, с. 11], подчёркивают аскетизм «хорального тона». При этом короткие «блёстки» флажолетов (тон “*a*” в верхней линии фактуры), мерцают словно «старинная позолота».

Полифонический склад фактуры с характерной логикой двухслойного линейного развёртывания и строгой координацией голосов реконструирует в авторском тексте *дискантовый стиль письма* ранних кондуктов, опирающийся на ритмизованное многоголосие. Продолжающий традицию «склада нота-против-ноты», этот стиль в кондуктах «был основным и на первых порах единственным» [54, с. 43]. Обозначенную выше стилевую и стилистическую параллель может прояснить ретроспективный взгляд на вероятностную («виртуальную») модель.

В роли такой модели, к примеру, изберём образец одного из первых кондуктов – двухголосный гимн «*Mira lege*» (пример № 96)¹. Ю. К. Евдокимова подчёркивает, что этот гимн написан «почти без отступления от моноритмического движения голосов» и его характеризует «упорядоченность двухголосия – в вертикальном согласовании линий, в типе голосоведения (в основном противоположного)» [54, с. 43]. Данные признаки кондукта в пьесе С. Губайдулиной выдерживаются с особой точностью. Так, противоположное моноритмическое голосоведение организует зеркальная симметрия, осью которой являются тоны “*f*” и “*f*” (нижняя и верхняя линии

¹ Образец этого гимна в транскрипции Кусмакера заимствован из монографии Ю. К. Евдокимовой «Многоголосие средневековья. X-XIV века» – первой книги многотомного издания «История полифонии» [54, с. 43 – 44].

фактуры примера № 95). Предельно выверенная интонационная графика, а именно — соразмерность, пропорциональность звукоритмических элементов музыкального текста ассоциируется с кристалличностью, совершенством рукотворной формы-красоты.

Анализ выявляет в тексте миниатюры черты ново-modalной ладово-гармонической системы, которые ассимилируют фонические свойства раннего средневекового кондукта. Линейное развёртывание музыкальной ткани в миниатюре осуществляется в пределах диатонического пентакорда с опорой на квинтовый «каркас» $d - e - f - g - a$ и $d' - e' - f' - g' - a'$ (нижняя и верхняя линии фактуры примера № 95). Постепенное наращивание и неоднократное повторение тонов этого ладового звукоряда вызывают в представлении образ кругового вращения. Зеркально-симметричное соотношение двух линий-голосов и переменность опор в каждой из них ($d - a$ и $d' - a'$ в нижней и верхней линиях фактуры примера № 95) усиливают действие принципа ладовой оstinатности. Тем самым в музыкальном тексте пьесы проявляется присущая ново-modalным ладам «специфическая неподвижность». Это свойство ладового развития в условиях modalности Ю. Н. Холопов называет движением «в замкнутом круге» [156, с. 381].

Сопоставляя текст пьесы С. Губайдулиной со средневековым кондуктом, важно отметить, что их объединяет диатоника. В музыкальном тексте Песенки для ансамбля виолончелей «горизонтальные образования» (Ю. Н. Холопов) [156, с. 371], возникающие при соединении двух инструментальных линий, также как и ранний кондукт содержат исключительно консонирующие интервалы: совершенные и несовершенные. Среди них выделяется чистая квинта $d - a$ и $d' - a'$. Она является центральным элементом системы и формируется в «точке пересечения» фактурных линий. Яркий выраженный оттенок квинтовости в пьесе направляет слуховое восприятие к первичной и наиболее устойчивой взаимосвязи звуков натурального (обертонового) ряда. Консонантная трактовка композитором ново-modalной гармонии реализует в музыкальном тексте умеренную степень

энергетического напряжения, ровную на протяжении всего звучания миниатюры, а фоническое единообразие созвучий формирует «гармонический модус» (Ю. Н. Холопов) [157, с. 211].

Несмотря на присутствие в пьесе инвариантных свойств раннего средневекового кондукта, С. Губайдулина отступает от его композиционной модели, которая «организуется двумя разделами (строфами) силлабического склада с завершающим бестекстовым распевом» [54, с. 44]. В Песенке музыкальный материал предельно концентрирован¹. Тем не менее, композитор воссоздаёт свойственный кондукту процесс имманентного звукового движения – самоорганизации. Она аналогична «*varietas*-композициям», где «каждый акт музицирования представляет собой воспроизведение некоей заданной модели, причём результат этого воспроизведения может послужить исходной моделью для последующих воспроизведений» [96, с. 49].

Вариантное развёртывание константных, а именно – единообразных и повторяющихся единиц музыкального текста воплощает в пьесе эстетику *дления (пребывания)*². Потенциально оно является бесконечным. Quasi-беспрерывная «цепочка» обновления наполняет художественный текст автора символичностью. В результате он становится открытым и берёт на себя функцию возможной модели для дальнейшего «пересоздания» (М. Г. Арановский) [7, с. 6]. Именно эта особенность, на наш взгляд, является связующей нитью между музыкальным текстом С. Губайдулиной и полисемантическим метатекстом средневекового музыкального искусства.

3. 1. 2. Знаки музыки барокко

Ретрансляторами барочных знаков в музыкальном тексте сочинений для детей С. Губайдулиной выступают жанр в совокупности с интонаци-

¹ Пьеса представляет собой двуфразовое построение, в котором вторая фраза вдвое превышает первую: 4 + 8 (3 + 5). Это осуществляется с помощью увеличения длительностей звуков, а также приёма вставки большего такта (термин В. Н. Холоповой) [162, с. 197].

² Пьесу композитора характеризует выдерживание спокойного, отчасти строгого, аскетического «модуса» звучания. В этом также проявляются приметы средневекового музыкального прообраза – звучащей субстанции, существующей «вне и помимо человека» [96, с. 51].

онной лексикой и её пространственно-временной организацией. Композитора интересуют импровизационные барочные жанры. Среди них: токката (Пьеса, «Toccata troncata»), жанро-форма (О. В. Соколов) [141] инвенции (Инвенция), в которых С. Губайдулина «воскрешает» их изначальное понимание как инструментальной игры-изобретения (игры разума)¹. В процесс фортепианной игры включается и способ звукоизвлечения, который приобретает самоценность в миниатюрах «Toccata troncata» («Прерывающееся прикосновение») и Пьеса.

Как известно, барочные категории иллюзии и игры неразрывно связаны с понятиями прекрасного и совершенного. «Эстетика чудесного» (М. Н. Лобанова) [85, с. 38] пересекается в миниатюрах с «детским» восприятием мира как источника познания. В авторском тексте жанровые прототипы, выступающие в роли знаков барочного стиля, подвергаются преобразованиям и становятся объектами игры.

С. Губайдулина опирается в пьесах на наиболее общие принципы построения барочных форм. Так, композицию Инвенции² выстраивают полифонические структуры и приёмы, характерные для барочной фуги. В миниатюрах Пьеса и «Toccata troncata» обнаруживается свойственная барочным токкатам последовательность композиционных блоков (сегментов или разделов), создающая впечатление импровизационности³. Заметим, что горизонтальное сцепление и чередование структурно-смысловых сегментов⁴ в тексте Пьесы также вызывает аналогии с характерным для художественного мышления XX-XXI веков принципом монтажа.

¹ Жанровые обозначения токкаты и инвенции находятся в смысловой связи с родовым понятием «игры». Так, на испанском языке «tocar» употребляется в значении «играть на музыкальном инструменте» [154, с. 56]. В инвенции (от лат. inventio — *изобретение, выдумка*) на первый план выступает интеллектуальная игра, запечатлённая в логике музыкального процесса.

² Форма-схема «Инвенции»:

Т П¹ И¹ Т П³ И² Кода

О П² L

³ Наблюдения в диссертации над импровизационной спецификой жанра токкаты в музыке С. Губайдулиной опираются на исследования С. Н. Бирюкова [20] и Н. В. Скрипниченко [139].

⁴ Их последовательность можно обозначить следующим образом: «а» «b» «с» «b'» «a'» «d» (вариант «a») «e» «b²» «a²». Она представляет собой подобие симметрии. См. об этом подробнее на с. — настоящей диссертации.

В Элегии для трубы и фортепиано композитор отталкивается от песенных истоков барочного жанра¹ (на что указывают тип интонирования, музыкальный синтаксис и др.). Тем не менее, вокальный жанр попадает в контекст инструментальной музыки и облекается в простую трёхчастную (репризную) форму, которая не являлась в барокко «нормой».

В пьесах С. Губайдулиной встречаются различные риторические фигуры барокко, мигрирующие из «интонационного словаря эпохи» и авторских текстов. К первым относятся лексические единицы, широко распространённые в вокально-хоровых, оперных и инструментальных произведениях барокко. Это интонация *lamento*, риторические фигуры *anabasis* (восхождение), *passus duriusculus* (жестковатый ход), *saltus duriusculus* (жестковатый скачок), *exclamatio* (восклицания), *circulatio* (вращения) и фигура креста. Ко вторым лексическим единицам относятся аллюзии на риторические фигуры клавирных сочинений И.-С. Баха. В обоих случаях лексические единицы несут информацию об образных представлениях и эмоциональных переживаниях. Музыкальные знаки барокко в тексте миниатюр С. Губайдулиной излагаются преимущественно линейно. Они органично «живут» в авторском контексте и вступают с ним во взаимодействие. Образующиеся семантические фигуры обретают вторичные значения и наделяются символическими подтекстами.

Рассмотрим подробнее барочные семантические фигуры и их преобразования в музыкальном тексте сочинений композитора. Мелодию солирующей трубы и «утолщённую» линию фортепианного баса в музыкальной теме Элегии (пример № 97) формирует распространённая в эпоху барокко риторическая фигура *anabasis*. Как известно, композиторами барокко она мыслилась как антиномия к риторической фигуре *catabasis* (нисхождение). Так, лексический вариант составляет размеренное и внутренне напряжённое хоральное восхождение диатонической мелодии с «пере-

¹ Как самостоятельный музыкальный жанр элегия известна с XVII века. Так, одними из ярких образцов этого жанра являются траурные вокальные элегии Г. Пёрселла.

теканием» каждого тона в последующий. В музыкальных текстах барокко оно часто символизировало волевое усилие, противостоящее «роковой предопределённости нисхождения» [5, с. 72].

Основные приметы риторической фигуры *anabasis* в сочинении современного автора восходят к барочному инварианту. Их обозначает метрически ровное сцепление диатонически сопряжённых пролонгированных тонов (мелодия трубы, $d' - es' - f' - g' - a' - b'$ в т. 1 – т. 5 примера № 97), которое акцентирует в фигуре вокально-хоровые истоки. Средний диапазон звучания и перманентная связь тембра духового инструмента с человеческим дыханием также выявляют в ней специфику «голосового тона». Не случайно прослеживается аналогия между мелодией трубы из темы Элегии и мелодией хорала «О, Ewigkeit, du Donnerwort» (пример № 98)¹.

Этот эффект усложняется тем, что мелодической голос трубы в пьесе ассимилирует представления о глубоком и величественном, «надмирном» звучании клавишного духового инструмента – органа². В этой связи двойное тембровое опосредование: человеческий голос ↔ инструмент, труба ↔ орган в мелодии солирующей трубы формирует семантическую ситуацию

¹ Отечественные искусствоведы авторство гимна «О, Ewigkeit, du Donnerwort» (он известен также под названием «Es ist genug») традиционно приписывают И.-С. Баху, который создал кантату № 60 на стихотворение И. Риста «О, Вечность, громовое Слово». Вместе с тем Г. Н. Домбраускене доказывает, что гимн существовал в виде духовной арии за двести лет до написания кантаты И.-С. Бахом. Автором мелодии, по мнению музыковеда, является И. Шоп (1642), автором текста – И. Крюгер (1653) [51, с. 23].

Особый интерес в связи с проводимой в диссертации аналогией представляет художественный перевод текста протестантского хорала Н. А. Эскиной [189]:

О Вечность, громовой раскат,
О меч, которым грудь пронзят,
О путь без завершения.
О Вечность, время без времён.
Какой печалью я сражён.
Следя твоё струенье.
На вечную взирая ночь,
И муки мне не превозмочь,
Её мне облик жуток.
Непредставимо широка,
Струится Вечности река.

² Связь между тонами медного и клавишного духовых инструментов подтверждает способность органа «заменять» звуковые миры множества разнообразных тембров. Посредством политембрового органного звучания возможны бесчисленные имитации деревянных и медных духовых [126, с. 87]. Кроме того, трёхслойность фактуры в пьесе С. Губайдулиной имеет сходство с трифактурным изложением музыкального и нотного текстов в органной партитуре.

«тембр в тембре». Она обогащает художественное «пространство» барочного инварианта.

Глубокий бас фортепиано, дублированный в октаву, в музыкальной теме Элегии воспроизводит длительное выдерживание органной педали. Здесь риторическая фигура *anabasis* ($B - C - D - Es - F - G$, нижняя строка нотного текста в примере № 97) олицетворяет долгий и тяжёлый «подъём». Его смысл заключается в преодолении «гравитационной» тяжести низких и приглушённо гудящих тонов.

Музыкальный анализ пьес для фортепиано С. Губайдулиной показывает, что одни и те же семантические фигуры, в зависимости от контекста, наделяются контрастными значениями. В одном случае интонация *lamento* в виде нисходящих малосекундовых хореических ходов $ges^2 - f^2$ (т. 3 примера № 99, Инвенция) и $a^3 - as^3$ (т. 1 примера № 100, «Toccata troncata») воспринимается как своего рода сгусток энергетического напряжения. Острота звучания семантической фигуры в «Инвенции» инициирована ладовым понижением третьей и второй ступеней *e-moll*. Она проводится в громкой динамике, акцентной артикуляции и «вживляется» в инерционный поток безостановочного движения. В другом случае интонация *lamento* $e^2 - es^2 - d^2$ (т. 2 примера № 37, «Toccata troncata») артикулируется при помощи беззвучного нажатия клавиш фортепиано в равномерном движении восьмых. В завершении музыкально-речевого высказывания её пролонгируют приём ритмического увеличения и фермата. Лексическая единица «облекается» в неясную по очертаниям форму обертонового сонора. В первом случае в миниатюрах интонация *lamento* звучит нарочито жёстко, выпукло, во втором – мягко, расплывчато.

В инструментальных произведениях барокко к числу наиболее распространённых относилась риторическая фигура *passus duriusculus*. Её возникновение связано с оперной арией *lamento*. В этой связи за риторической фигурой закрепились семантика страдания и скорби. В тексте Инвенции С. Губайдулиной фигура *passus duriusculus* предстаёт в двух струк-

турно-смысловых вариантах. Первый формируется в теме из тонов скрытого двухголосия, или иначе – «субфактуры» (М. Скребкова-Филатова) [138] ($ges^2 - f^2 - e^2 - es^2$ в т. 2 – т. 3 примера № 99). Темп *vivo* и способ звукоизвлечения *martellato* максимально активизируют энергетическое напряжение цепочки нисходящих хроматизмов. Второй создаётся путём ритмического продления тонов фигуры со сменой артикуляции на *portamento* $gis^1 - g^1 - fis^1 - f^1 - e^1$ (нижняя строка нотного текста в примере № 101). В первом случае подчёркивается инструментальное звучание семантической фигуры, а во втором – акцентируются её вокальные первоистoki, связь с барочным инвариантом. При этом возникают противоположные эффекты сжатия и разрежения, «оживления» и «застывания» семантической фигуры в звуковом пространстве.

В барочных *opus'*ах фигура *passus duriusculus* в обращении обычно выражала волевое усилие и внутренне напряжённое преодоление. В миниатюре «Токката тронката» (пример № 20) её образует хроматическое восхождение мелодии в *ритме шага* на *legato* с динамическим угасанием. При этом движение линейного голоса сопровождается акустическим приёмом беззвучного нажатия соседних клавиш фортепиано, который «высвечивает» обертоны. Двенадцатизвуковое пространство инструмента разделяется на две звуковые сферы: *тоновую* – реальную (живую) и *обертоновую* – ирреальную (не-живую).

Известно, что риторическая фигура *saltus duriusculus* сформировалась в вокально-хоровой музыке барокко. Её первичные значения основывались на изображении «скачка в бездну». В инструментальных сочинениях барокко риторическая фигура наделяется эмотивной функцией и передаёт большое эмоциональное напряжение. В пьесе «Токката тронката» С. Губайдулиной типичные для фигуры *saltus duriusculus* нисходящие диссонантные интонационные скачки на большую септиму $e^2 - f^1$ и тритон $c^2 - ges^1$ (т. 1 примера № 37) «инкрустированы» в стремительное оstinatное

движение восьмых. Артикуляция скандирования и усиленная динамика (*ff*) придают звучанию фигуры резкий и угловатый «профиль».

Аффектированно-приподнятый эмоциональный тон в музыкальных текстах барокко выражала риторическая фигура *exclamatio*, моделирующая речевую интонацию восклицания. В миниатюре «Toccata troncata» (пример № 37) восходящий квартовый ход в ямбической «оправе» $h' - e^2$ (затакт – т. 1) воспринимается в функции источника звука-сигнала. Его имитации-отголоски ($f' - b'$ и $g' - c^2$ в т. 1), расположенные на слабых долях такта, воссоздают эффект эха.

В тексте Пьесы наблюдается барочная фигура *circulatio*, которую, как известно, структурировал волнообразный тип линейного движения. В Пьесе она также описывает движение по траектории круга (нижняя строка нотного текста в т. 4 – т. 6 примера № 32). Вместе с тем в фигуре выделяются слой опоры и слой орнамента. Первый, в свою очередь, обрисовывает фигуру *passus duriusculus* в обращении $e' - f' - ges' - g' - as'$. Второй включает орнаментальную структуру, организованную посредством сцепления квинт ($f' - c^2$, $ges' - des^2$, $g' - d^2$, $as' - es^2$). Отметим, что длящийся хроматический кластер $ais^2 - h^2 - c^3$ (верхний слой фактуры примера № 32) выступает в функции фона и обостряет звучание фигуры *circulatio*. Расчленение музыкальной фактуры на фигуру и фон способствует расширению звучащего пространства, а ритмическая игра (приём акцентного варьирования мотивов) привносит элемент случайности в оstinatное движение шестнадцатых. Тем самым контраст между составляющими смысловую структуру лексическими единицами: движущейся и неподвижной, изменяющейся и неизменной углубляет напряжение. Отображающая в эпоху барокко *преходящее в вечном*, фигура *circulatio* в Пьесе С. Губайдулиной заключает смысловую диспозицию *конечное – бесконечное*.

Равновесие динамики и статики, а также направленность и обратимость приближают круговое движение – вечное движение планет и сфер – к состоянию покоя. Эта мысль близка как западной, так и восточной мен-

тальности, и её высказывают учёные и художники разных времён. Приведём, к примеру, краткие выражения-афоризмы англо-американского поэта Т. С. Элиота: «В незыблемой точке мировращения» [188, с. 375] и китайского мыслителя, поэта Лао-цзы: «Покой есть главное в движении» [77, с. 57].

Целый пласт художественных представлений в произведениях барочных композиторов был связан с графическим изображением «креста». В сочинениях С. Губайдулиной встречаются разнообразные варианты *фигуры креста*. Так, варианты фигуры, основанные на хроматическом соотношении тонов, организуют энергию напряжения в Инвенции $c^1 - h - cis^1 - c^2$ (т. 4 – т. 6 примера № 99) и в пьесе «Toccata troncata» $F - Fis - Gis - G$ (нижняя линия фактуры в т. 7 примера № 102), $f^2 - ges^2 - es^2 - e^2$ (верхняя строка нотного текста в затакте – т. 1 примера № 103). Вариант *фигуры креста* на диатонической ладовой основе звучит в «Инвенции» $g^1 - f^1 - d^1 - e^1$ (верхняя линия фактуры в т. 8 – т. 9 примера № 104). Ослабление тоновых тяготений меняет её энергетическое напряжение, преобразуя художественный «объём».

Обозначенные варианты *фигуры креста* расположены в скрытых голосах фактуры, что в совокупности с приёмом паузирования формирует их дискретный ритмический рисунок. Лексические единицы текста вуалирует и «острая» артикуляция. В пьесах современного композитора *фигура креста* утрачивает связь с темой крестных страданий Христа и выступает в роли знака-напоминания об эпохе прошлого. Вместе с тем сохраняется её символическое значение, связанное с установлением «системы космических координат» [94, с. 67].

С. Губайдулина обращается в миниатюрах и к риторическим фигурам, получившим вторичные значения в инструментальных сочинениях И.-С. Баха. При этом они выполняют в пьесах функции цитат-аллюзий – стилистических намёков. Сцепление фигур *anabasis* и *saltus duriusculus* (т. 4 примера № 104) в Инвенции С. Губайдулиной вызывает ассоциации с на-

чальным интонационным оборотом из двухголосной Инвенции d-moll И.-С. Баха. В варианте сохраняются звуковысотная и ладотональная структуры прототипа, но деформируется ритм инварианта¹.

Ещё одну цитату-аллюзию в тексте Инвенции С. Губайдулиной представляет *фигура креста* $d^2 - cis^1 - e^1 - f^1$ (верхняя линия фактуры в т. 13 примера № 104), сходная по звуковому наполнению с одноимённой риторической фигурой из Инвенции d-moll И.-С. Баха (см. $d^1 - cis^1 - f^1 - e^1$ в примере № 105). В миниатюре С. Губайдулиной фигура преобразуется посредством регистрового переноса начального тона “ d ” на октаву вверх и ротации тонов “ e ” и “ f ”. При этом оба музыкальных знака обнаруживаются в нижней линии скрытого двухголосия.

Цитата-аллюзия *фигуры креста* из Французской сюиты d-moll И.-С. Баха (затакт – т. 1 примера № 106) зашифрована в музыкальном тексте пьесы С. Губайдулиной «Toccata troncata» $c^2 - g^1 - h^1 - b^1$ (нижняя строка нотного текста в т. 1 примера № 103). Здесь она трансформирована, в артикуляционно «заострённый» интонационный контур. Звучание риторической фигуры концентрирует импульсивный авторский тон музыкального выражения.

Хроматизация резких фактурных росчерков-линий, ритмические метаморфозы и своеобразные темброво-регистровые звучания в тексте фортепианных сочинений существенно преобразуют каждую семантическую фигуру барокко. При этом «высвечиваются» новые грани значений, заложенных барочной культурой.

Подобно переосмыслению канонических моделей – утвердившихся предметно-визуальных конструкций – в живописных полотнах современных художников, новая эстетика обуславливает в тексте сочинений С. Губайдулиной модификацию старинных музыкальных знаков. Результатом становится их органичное проникновение в авторский контекст, благодаря

¹ В Инвенции С. Губайдулиной семантические фигуры барокко включаются в оstinato метроритмическое движение. Их трансформацию усиливает «нерегулярная акцентность», образуемая сменой размера и видов ритмического деления шестнадцатых.

чему семантические фигуры и инструментальные клише барокко почти не различимы при восприятии. Однако они выходят на первый план в аналитическом подходе к музыкальному тексту и его смысловой «расшифровке» исполнителем. Особую роль в этом процессе выполняет нотографическое оформление музыкального текста, придающее ему эстетическую ценность. Лаконичность, стройность и тонкость в организации звуковой материи, свойственные барокко, сами становятся в миниатюрах объектами эстетизации.

Авторская интонация «разлита» в музыкальном тексте и обновляет каждое «чужое слово». Вместе с тем она локализована в виде «слова от автора». Так, с одной стороны, в тексте Инвенции и пьесы «Toccata troncata» «авторское слово» автономно ($c^2 - h^1 - cis^2$ в т. 6 примера № 99, $as^1 - a^1 - g^1$ в верхней строке нотного текста в т. 1 примера № 37). С другой, – образует тесное родство и сливается с вариантом *фигуры креста* ($c^1 - h - cis^1$ в т. 4 – т. 5 примера № 99, $Fis - Gis - G$, нижняя линия фактуры в т. 7 примера № 102).

Соединение *барочных* риторических фигур и *интонации автора* в миниатюре «Toccata troncata» подчиняется линейным законам полифонии. В одном случае в организации подчёркивается их детализация и контраст смысловых значений (пример № 102). Так, фигуры *exclamatio* и *saltus duriusculus*, а также интонация *lamento* и *интонация автора*, хотя «дублированы» и звучат одновременно, но в разных линиях фактуры и противоположных контекстных условиях: темповых, метроритмических, динамических и артикуляционных. В другом случае в авторском контексте осуществляется тонкая интеграция музыкальных знаков (пример № 34). К примеру, нижний смысловой «срез» включает последовательное сцепление *интонации автора* $dis - e - d$ и интонации *lamento* $d - cis - c$, а верхний строится целиком на фигуре *passus duriusculus* в обращении $f - fis - g - gis - a$. В совокупности они образуют хроматический кластер. Совмещение

музыкальных знаков, символизирующих пути нисхождения и восхождения, вероятно, воплощает идею равновесия.

Следует подчеркнуть, что рельефность семантических фигур в авторском тексте во многом нивелируется в связи с тем, что они включаются в инерционно-звуковой поток и зачастую «поглощаются» *линейными интонационными движениями*. Как известно, в музыке барокко воплощение линейных движений опиралось на научные представления о свойствах материи физического мира, и было связано с ключевой идеей изображения движения.

Звуковое пространство пьес С. Губайдулиной заполняют инструментальные клише в виде разнообразных линейных движений. Они детерминируют в авторском тексте автономный и многомерный эмотивно-смысловой план.

Орнаментальный голос фортепиано, имитирующий звучание органного мануала, в музыкальном тексте Элегии включает два вида линейных движений: *волновое* и «*ступенчатое*». Так, траекторию *волны* очерчивают диатонические¹ и хроматические фигурации, которые чередуются друг с другом в *восходящем* и *нисходящем* направлениях (партия фортепиано, средняя строка нотного текста в примере № 97)². «*Ступенчатое*» движение образует *ломаная* мелодическая графика, во многом напоминающая барочные секвенции (партия фортепиано, средняя строка нотного текста в примере № 107). Эти движения интегрирует метрическая пульсация *ostinato* восьмых. Возможно, кристаллизация инерционного движения³ в логически выстроенные формы передаёт в пьесе барочную идею о созна-

¹ Например, в музыкальной теме (пример № 97) совмещаются тональные и модальные лады: гармонический (т. 1) и натуральный *B-dur* (т. 2), мелодический и гармонический *c-moll* (т. 7 – т. 8), а также фригийский *d* (т. 3), лидийский *Es* (т. 4 – т. 5) и миксолидийский *F* (т. 6).

² В музыкальной теме (*T B-dur – II – III – S – D – VI# = D → c-moll*) линейная связь созвучий, ослабление централизованного тяготения, гармоническая разомкнутость и результативность завершающего аккорда свидетельствуют о принципах модального мышления.

³ Оно возрождает в памяти метафорический образ хорала: «струенье непредставимо широкой реки Вечности» и вместе с тем подчёркивает осознание человеком бренности собственной жизни.

тельном (или интуитивном) стремлении человека «преодолеть, покорить время» [115, с. 62]¹.

Мелодическую ткань темы Инвенции (пример № 99) формируют клише, базирующиеся на *нисходящем* заполнении *диатонического* пентахорда *e-moll* (т. 1) и *восходящем* движении по ступеням гексахорда лидийского *C-dur* (т. 4), пентахорда мелодического вида *d-moll* (т. 6) и звукоряда с переменной опорой на гармонический вид *a-moll* и натуральный вид *C-dur* (т. 7 – т. 8). Разнообразные по ладозвукорядной структуре клише формируют в авторском тексте своеобразную мозаику. С одной стороны, они изображают устремлённое вниз и вверх линейное движение. С другой, – организуют в музыкальном тексте энергетическое напряжение и «структурируют» эмоциональные движения.

Основанное на приёме репетиций «*ламинарное*» движение в Пьесе С. Губайдулиной (пример № 32) организует «звучащее пространство». Быстрые повторы тона (“*e'*” в т. 1 – т. 2), где первый звук соответствует реальному, а второй – отражённому, образуют эффект реверберации. «*Фигуры пауз*» нарушают инерционность движения (т. 2 – т. 3), а восходящие и нисходящие скачки на большую септиму *e' – dis²* изменяют его траекторию (т. 2 – т. 4). При этом континуальная линия модифицируется в дискретную, а плоскостное «изображение» преобразуется в объёмное. Всё это наделяет данный вид движения в тексте С. Губайдулиной бо́льшей энергетической силой.

Названные виды линейных движений в музыкальном тексте миниатюр «разрываются» скачками на широкие интервалы. Изначально связанные с образными барочными представлениями о падении и вознесении, они отображают в пьесах эмоциональные аффекты. Так, в музыкальной

¹ По мнению Г. Орлова, такая логика подчиняется «строю ума западного человека» [115, с. 62]. Культуролог подчёркивает, что истолкования архетипического символа времени, которым во многих культурах является река, принципиально различаются на Западе и Востоке: «Человек, принадлежащий к активной культуре, ставит себя в отстранённую позицию наблюдателя на берегу этой реки (не догадываясь, что у реки времени нет берегов, что не существует такой точки, которая была бы неподвижной по отношению к течению времени), тогда как люди других культур, часто характеризующихся как пассивно-созерцательные, ставящие бытие над существованием и активностью, погружаются в реку времени и отдаются её течению» [115, с. 78].

теме Инвенции (пример № 99) обнаруживаются *нисходящие* интонационные скачки на малые $f^2 - g^1$ (т. 3, т. 6), $a^1 - h$ (т. 4) и большие септимы $es^2 - e^1$ (т. 3), $h^1 - c^1$ (т. 3 – т. 4). Они выражают напряжённое эмоциональное «угасание». *Восходящие* скачки на интервалы большой сексты $g^1 - e^2$ (т. 3), чистой квинты $e^1 - h^1$ (т. 3), большой септимы $h - ais^1$ (т. 4 – т. 5) и тритона $fis^1 - c^2$ (т. 5 – т. 6) в музыкальной теме Инвенции воспринимаются как эмоциональные «всплески».

Конкретные звуковые формы линейных интонационных движений, в том числе скачков, в пьесах С. Губайдулиной «моделируют» изобразительные и энергетически-выразительные свойства предметного мира. Вместе с тем они представляют *абстрактно* созданный художественный мир. Если в музыке барокко образы движения связывались преимущественно с морально-этическим аспектом мирозерцания, то в пьесах композитора они обретают ещё и эстетические функции. При этом в центре внимания оказывается красота пропорций.

Существенную роль в «растождествлении» (М. Г. Арановский) [9, с. 227] авторского контекста и барочных лексических единиц играет принцип звуковысотной организации. Музыкальные знаки барокко попадают в *новую языковую среду* и под её воздействием становятся не «самотождественными». Здесь обнаруживаются разные виды современных ладогармонических систем. В их числе: *новомодальная* (Элегия для трубы и фортепиано) и *двенадцатитоновые*, а именно – хроматическая тональность («Инвенция» для фортепиано) и свободная серийность (Пьеса и «Toccata troncata» для фортепиано)¹. Так, специфику современного композиторского текста в пьесе «Toccata troncata» выявляет принципиально новый способ организации семантических фигур в звуковысотную серию (пример № 37).

Как известно, в серийной композиционной технике производность возведена в степень сознательно применяемого принципа. В пьесах С. Гу-

¹ Импульсом для реализации процесса интонационного развёртывания в Инвенции является мелодическая ткань темы, в Пьесе – центральный элемент гармонической системы – ЦЭ (термин Ю. Н. Холопова) [160], в миниатюре «Toccata troncata» – двенадцатизвучная серия.

байдулиной деривационный процесс, при котором каждый новый элемент звуковысотной ткани формируется из предыдущих, способствует воплощению художественной идеи целостности явлений мира и космоса¹. В этой связи универсальные законы, преломляющиеся в музыке барокко, во многом являются общими с процессами смыслообразования в пьесах С. Губайдулиной².

Смысловая организация, в том числе интонационной лексики, музыкального текста миниатюр во многом подчинена барочным принципам *линейной симметрии*. Свойственная жанрам токкаты и инвенции импровизационность в сочинениях С. Губайдулиной органически соединяется с упорядоченностью звуковой материи. Симметрия в пьесах не является строгой. Именно неполнота её построения способствует динамике восприятия лексических единиц авторского текста. При этом в равновесии симметрии и асимметрии проявляется барочная эстетика художественного выражения³.

Симметрия воплощается в пьесах композитора на разных уровнях музыкального текста: языковом, синтаксическом и композиционном. Она подчиняется двум универсальным способам преобразования «материи». По мнению М. Ф. Ломанова, в первом случае вариантный повтор полифонической темы не нарушает инвариантной последовательности составляющих её элементов (в имитации, в секвенции и т. д.). Во втором – вариант темы является зеркальным отражением инварианта (имитация в обращении, «подъём» и «спуск» тонов темы, симметрия между первым и заключительным проведением темы) [86, с. 164].

¹ Е. А. Магницкая отмечает, что в XX столетии широко распространённой является «картина мира, основанная на принципе всеединства, или единства множества...» [94, с. 118].

² В интервью с Э. Рестаньо С. Губайдулина говорит, что для неё особое значение имеет «космическое свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего», которое содержится в «естественной физической природе мира» и представляет собой «один из всеобщих законов существования – закон всемирного тяготения» [168, с. 64].

³ Подобное явление «неполной стилистической симметрии» в литературных текстах рассматривает Д. С. Лихачёв. По мнению исследователя, «поэтическое описание (в отличие от научного) всегда несколько «неточно»: «неточна» метафора, <...> «неточен» любой художественный образ» [83, с. 173].

Первый вид симметрии проявляется в миниатюрах, прежде всего, в звуковысотной организации текста. К примеру, центральный элемент гармонической системы Пьесы представляет симметричное вертикальное соединение чистых квинт $e' - h'$ и $dis^2 - b^2$ (т. 1 – т. 4 примера № 32). В Пьесе полиаккорды образованы из симметрично расположенных мажорных трезвучий: $b' - d^2 - f^2$ (нижний слой фактуры в т. 7) и $ges^2 - b^2 - des^2$ (верхний слой фактуры в т. 7), а также уменьшённых трезвучий $h - d' - f^1$ и $a - c^2 - es^2$ (т. 8). Симметрия облакает звуковые образования в кристаллические quasi-барочные формы.

Логика масштабных пропорций и метроритмическая организация отдельных смысловых сегментов текста в Пьесе и Инвенции также обнаруживают симметрию. Начальный сегмент текста Пьесы (т. 1 – т. 4 примера № 32) разделён *фигурами пауз* на три равных по времени звучания и сходных по ритмическому рисунку микросегмента. Симметрию масштабных пропорций первой интермедии Инвенции определяют секвенции, каждая из которых включает два равновеликих по протяжённости звена (пример № 104). Здесь, как и в Пьесе, наблюдается неизменность ритмического рисунка звеньев секвенции при вариантном преобразовании их звуковысотных контуров.

Второй вид симметрии в музыкальном тексте миниатюр формируют полифонические преобразования линейных по изложению риторических фигур. К примеру, в Пьесе фигура *circulatio* (пример № 32) трансформирована путём ракохода. При сохранении восходящего движения в варианте меняется её тоновый состав (вместо двенадцатитонового даётся восьми-тоновый додекаряд). Единство неизменного и изменяющегося порождает при восприятии эффект соразмерности и гармонии.

В самом общем виде симметрия наблюдается на уровне линейной графики в чередовании мелодических подъёмов и спадов. Она участвует и в композиционной организации пьес. Так, музыкальная тема Инвенции (пример № 99) и её кульминационное изложение в инверсии (нижняя стро-

ка нотного текста в примере № 108) создают точную зеркальную симметрию. Центральный элемент Пьесы (пример № 32) расположен в «крайних точках» миниатюры. Его мелодический инвариант (т. 1 – т. 4) и гармонический вариант (т. 26) образуют неточную зеркальную симметрию. Исходная звуковая последовательность Пьесы (т. 11) модифицируется. Её вариант представлен инверсией ракохода в ритмическом увеличении (т. 23 – т. 24) и образует одновременно оба вида симметрии.

Симметрия в музыкальном тексте миниатюр отображает художественную идею красоты, а стремление к ясности в организации структурно-смысловых элементов – поиск высшей простоты. Здесь возникает художественная параллель «мир-кристалл – красота». И, вероятно, таким образом, устанавливается связь «автора-философа» с представлениями «автора-ребёнка» о гармоничном строении мира.

Полифоничность барочного мышления, возрождённая в XX-XXI веках, сопряжена с поиском единства в многообразии и противоположности. Так, М. Н. Лобанова отмечает, что «равновесие барокко – это равновесие антитезы» [84, с. 18].

Роль стилевого знака барокко в сочинениях С. Губайдулиной выполняет универсальная *смысловая структура вертикального диалога*¹. Она проявляется в автономии и пространственной детерминированности тематических пластов – их соположенности, формирующей смысловую оппозицию. Так, текстовая организация Элегии для трубы и фортепиано подчинена типологической барочной модели: $\frac{solo}{continuo}$ (пример № 97). Здесь наблюдается параллельное совмещение в разных пластах фактуры противоположных типов тематизма: *рельефного* и *мелодико-фигурационного*. Так, мелодия трубы выполняет роль *solo*, а октавный бас и орнаментальная линия фортепиано – нижнего и верхнего слоёв *continuo*. В музыкальном

¹ Её анализ и описание содержат исследования, проведённые в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств (научный руководитель лаборатории – доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова. См., к примеру: Шаймухаметова Л. И. «Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.» [182].

тексте «зримо» предстают смысловые оппозиции барокко. Их формирует со-положение в разных «ярусах» музыкального пространства: quasi-вокального и инструментального интонирования, торможения и движения, а также времени статического (время → пространство) и динамического (время ↔ движение). Эти оппозиции в художественном тексте автора воссоздают магистральную для музыкальной поэтики барокко полифонию смыслов.

Своеобразная пространственная игра двух самостоятельных линий-голосов фортепиано в Инвенции выстраивается в виде барочной вертикальной смысловой структуры дуэта: $\frac{solo}{solo}$ (пример № 108).

Как известно, эпоха барокко расширила художественное претворение в искусстве образов пространства, времени и движения. В XX-XXI веках они получают тотальное осмысление. Эти явления имеют первоосновное значение и в смысловой организации музыкального текста С. Губайдулиной.

Сложноорганизованное музыкальное пространство в пьесах воплощается с помощью различных «текстовых парадигм». Так, фонические свойства фортепиано привлечены С. Губайдулиной для создания особых пространственных эффектов. Здесь внимание к сфере сонорных звучностей перекликается с повышенным интересом барочных композиторов к тембровой специфике отдельных инструментов и оркестровых групп.

Дифференциация фактурных линий посредством комплементарной ритмики, а также поляризация громкостной динамики в сочинениях моделируют представления о реальном пространстве. К примеру, иллюзию приближения и удаления звуковых объектов в музыкальном пространстве создают регистровые *crescendo* и *diminuendo* (Пьеса). Постоянно меняющееся соотношение двух самостоятельных мелодических линий в процессе интонационного развёртывания вызывает эффект графической визуализации

(Инвенция). При этом в моменты их максимального регистрового сближения и пересечения возникает *фигура креста*¹.

Барочный принцип со-положения пространственно детерминированных фактурных смысловых планов встречается в музыкальном тексте Элегии. Так, орнаментальная линия фортепиано охватывает широкий регистровый объём и неоднократно *перекрецивается* с мелодией трубы. При этом «лёгкий» и динамически подвижный *инструментальный* голос (фортепиано) противопоставлен плотному и «текущему» в замедленном времени «*хоральному тону*» (труба).

Доминирующий в пьесах полилинейный тип изложения музыкальной информации подобен барочному «оформлению» музыкальной мысли. С одной стороны, он формирует пространственный объём. С другой, – создаёт ощущение амбивалентности и непрерывности движения во времени².

Музыкальную материю сочинений И.-С. Баха, по мнению М. А. Аркадьева, организует «осевой пульс», то есть внутритактовая микропульсация часто не выраженная на звучащем уровне и формирующая при восприятии ощущение экспрессии интонационного развёртывания [12, с. 5]. В сочинениях С. Губайдулиной, на наш взгляд, подобного рода «незвучащий» пульс создаёт специфический континуум, который вступает во взаимодействие (иногда в противоречие) со «звучащей энергией» и воплощает полифонично организованное музыкальное время.

Барочные представления о многомерности времени в пьесах составляют квинтэссенцию поэтического взгляда на мир современного композитора. *Знаки-образы*, или иначе – «*фигуры времени*»³, предстают в различных ипостасях, символизируя при этом *быстротечность*, *дление* и *неподвижность* времени (*вневремя*). В музыкальном тексте С. Губайдулиной

¹ Как отмечает В. Н. Холопова, *фигура креста* является центральной в произведениях С. Губайдулиной: «In sogno» («Крест накрест») для виолончели и органа (1979) [168, с. 224 – 228], «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) [168, с. 198 – 203] и др.

² В философии непрерывное движение времени обозначается понятиями «прохождение», «приход в бытие» и др. По мнению А. Грюнбаума, данное «становление во времени» связано с «концептуальным осознанием непосредственного переживания события» [42, с. 382 – 397].

³ Эта метафора заимствована автором диссертации из названия симфонии для оркестра С. Губайдулиной «Фигуры времени» (1994).

они воплощены с помощью семантических фигур: барочных («чужое») и авторских («своё»).

Фигуры бега (т. 1 – т. 14 примера № 32) и *шага* (т. 15 – т. 21, т. 23 – т. 24 примера № 32) формируются в Пьесе посредством оstinатного движения шестнадцатых и восьмых соответственно в переменном трёхдольном и пятидольном размерах. Эти фигуры связывались в барокко со стремительным и равномерным видами движения, а также олицетворяли бренное и вечное. В Пьесе они сопоставлены с авторской фигурой *остановки* движения во времени (т. 22, т. 26 примера № 32). Последнюю условно назовём «*фигурой rubato*», поскольку она звучит вне тактового размера и темпа¹. Эти фигуры выстраивают своеобразный «сюжет».

«*Фигура rubato*», по-видимому, концентрирует в себе особое внимание композитора к процессу мирозерцания. Эффект собирания тонов и созвучий в единый сонорный пласт и пролонгирование его на педали фортепиано с последующим «растворением» в тишине создают иллюзию открытости пространственно-временного континуума. В этом процессе большое значение приобретают тихая динамика и постепенное увеличение тесситуры звучания. Композитор словно пытается запечатлеть *вневремя*.

В тексте миниатюры «*Toccata troncata*» *чередой мгновений* и *протяжённость* времени также передают контрастные фигуры. Линейные фигуры звучат одновременно и сосуществуют в едином музыкальном пространстве². При этом одна «фигура времени» излагается в нижнем, а другая – верхнем голосах музыкальной ткани (пример № 102)³. Их образует дихотомия трёхдольного и двудольного метров, громкой и тихой динамики, быстрого и умеренного темпов, подчёркнутой, отрывистой и связной артикуляции. Оппозиции плотного и разреженного времени, дискретности

¹ Подобный художественный приём сопоставления сегментов, контрастных с точки зрения организации музыкального времени, В. Н. Холопова наблюдает в первом разделе Третьего струнного квартета (1987) [168, с. 250].

² Полярные «фигуры времени» проводятся одновременно во втором разделе пьесы. Первая из них экспонируется в начальном разделе в виде инварианта-серии, а также двух её вариантов (серийных рядов).

³ В линии верхнего голоса, а также в каждом из линейных «отрезков» нижнего голоса фактуры складываются различные по звуковому составу неполные (девятитоновые) додекаряды. Данное тождество свидетельствует о соразмерности.

и континуальности, динамики и статики во многом напоминают антиномии барокко¹. Со-положение фигур в крайних регистрах фортепиано имитирует противопоставление звучания ударных инструментов (низ) и флейты (верх). В контексте творчества С. Губайдулиной оно обретает роль авторского тембрового знака, который здесь проводит идею сопоставления «земного» и «возвышенного»².

Характерной особенностью художественного мировосприятия С. Губайдулиной является присущий западному сознанию дуализм – принцип действия и контрдействия³. В музыкальном тексте миниатюры «Toccata troncata» его отображают максимально регистрово отдалённые друг от друга контрастные «фигуры времени». Между ними образуется пустотное пространство, олицетворяющее тишину – молчание⁴. Внеположенность фигур обретает метафорический смысл противопоставления Земли и Неба, созвучный барочному представлению о двух мирах – земном и небесном, реальном и иллюзорном.

Противоречие между полярными «фигурами времени» снимает «*figura rubato*», представляющая иной лик – *вневремя* (пример № 34). Его воплощение в миниатюрах композитора сопряжено с запечатлением образа звучащей тишины. Так, тихое «рассеивание» звуков хроматического кластера в музыкальном пространстве создаёт ощущение погружения в состояние инобытия. В пьесах поэтическое видение мира автором обнаруживает точки соприкосновения с восточным миропониманием. Так, снятие противоречия знаков-образов времени в «*figuraх rubato*» («Toccata tron-

¹ Вместе с тем музыкальная ткань, в которую «инкрустированы» семантические фигуры, органично вписывается в художественное пространство музыки XX-XXI веков. Фигура, запечатляющая *краткий миг* текущего времени, воплощена в музыкальном тексте пьесы посредством пуантилистической техники письма. Не случайно Е. А. Магницкая определяет пуантилизм как «музыку энергетических импульсов», в которой закодированы «энергоинформационные законы вселенной» [94].

² С. Губайдулиной создано множество сочинений с использованием ударных инструментов и флейты. По словам композитора, «ударные – это великая тайна земли и... может быть, подземелья» [168, с. 76]. По-видимому, в пьесе имитация звучания ударных инструментов напоминает о некоей магической игре, а образ флейты, ставший одним из главных символов древней восточной поэзии, – об эзотерической связи сознания с пространством «медитирующего “я”» (В. В. Медушевский) [97, с. 86].

³ Так, В. Н. Холопова пишет, что воплощению художественного смысла почти в каждом сочинении С. Губайдулиной способствует «бинарная оппозиция» (метафора С. Губайдулиной) [168, с. 103].

⁴ По мнению П. А. Флоренского, внеположенность вещей, то есть нахождение их вне друг друга является основным признаком пространственности [151, с. 110].

cata», Пьеса) подобно растворению, то есть переходу в трансцендентное состояние, которое рождается в гармонии с тишиной, наполненной внутренней энергией и смыслом. Здесь время и пространство представляют собой единое целое, образуя вечное теперь – *вневремя*.

Созерцание человеком окружающего мира, а также слышание тишины и бытие во *вневремени* мира соизмеряют чувство реальности, выраженное в сочинениях С. Губайдулиной, с мировосприятием, воплощённым в поэтических строках Г. Айги¹.

В творчестве художников XX-XXI столетий: композитора С. Губайдулиной и поэта Г. Айги обнаруживается множество параллелей². В. Н. Холопова отмечает, что обоим присуще тяготение к медитативности, сплаву природной первозданности и утончённости авангардизма. Музыковед высказывает предположение, что «молчание пауз» было воспринято ими у А. Веберна [169, с. 33; 164, с. 17]. Важное значение в музыке С. Губайдулиной обретают артикуляция и способы звукоизвлечения, аналогично знакам пунктуации в поэзии Г. Айги. Сближает и стремление к проникновению в сакральность образов тишины, пространства и времени. Музыкальные и поэтические образы объединяет явление синестезии звука, слова и цвета.

Смысловой доминантой миниатюр С. Губайдулиной и Г. Айги оказывается недосказанность звука и слова. Точнее всего она, на наш взгляд, выражена в метафоре – «Тишина снега» [3]:

без начала
как времени
ниоткуда они пребывают
без происхождения мирные
вольные не иметь и отдельное что-то и общее

¹ На стихи поэта композитором созданы произведения: «Розы» – вокальный цикл для голоса и фортепиано (1972), «Теперь всегда снега» – кантата для камерного хора и камерного ансамбля (1993). Концерт для виолончели с оркестром «И: празднество в разгаре» (1993) написан под влиянием одноимённого стихотворения поэта.

² «Генеральная интонация» (В. В. Медушевский) [101] поэзии Г. Айги – воплощение одухотворённого и прекрасного мира ребёнка. Ему принадлежат сборники стихотворений «Тетрадь Вероники» (1983) и «Мир Сильвии» (1991), а также отдельные стихотворения: «Детство» (1960), «Девочка в детстве» (1963), «Посвящается детство» (1964) и др. [2].

не проявляя места и подобия
 быть известными или возможными
 о просто они и они пребывая
 миром одним
 тишиною

«Фигуры времени» в пьесах наделяются скрытым смыслом. Они организованы подобно константам мироощущения человека, его «формам» бытия. В Пьесе последовательное сцепление «фигур времени» передаёт представления о цикличности, а их параллельное звучание в миниатюре «Toccata troncata» – «полифонии» природных процессов¹. При этом через космическое созерцание и самосозерцание устанавливается взаимосвязь человека и космоса, которая приводит к достижению внутренней гармонии.

В Элегии для трубы и фортепиано доминирует барочный знак сопоставления в контексте одной смысловой структуры различных концептов времени. Интонационные составляющие вертикального диалога

solo (труба)
continuo (фортепиано) в музыкальном тексте символизируют два «лика»

времени. Так, риторическая фигура *anabasis* (*solo* и нижний слой *continuo*) претворяет вневремя. Как замечает М. Н. Лобанова, категория безвременья, открытая в эпоху барокко, придаёт «невероятную напряжённость барочному мышлению», обозначая при этом «границу времени и вечности» [84, с. 61]. В понимании человека разных эпох Вневремя является универсальным и обладает неограниченной силой, могуществом. Образ остановленного, статического времени в его космическом трактовании перекидывает «мостик» между композиторами барокко и XX-XXI веков (Д. Лигети, В. Сильвестров, Г. Канчели и др.). Амбивалентный «клик» времени в композиторском тексте репрезентирует орнаментальный голос фортепиано (верхний слой *continuo*), который организует единая – горизонтально-временная координата. Тем самым параллельно с образом Вневре-

¹ Е. А. Магницкая отмечает, что в современной музыке принципы параллелизма, подобия и тождества способствуют воплощению идеи единства макро- и микрокосмоса [94].

мени С. Губайдулина запечатлевает в пьесе представления о вечном и проходящем.

Итак, анализ музыкального текста сочинений С. Губайдулиной демонстрирует присутствие знаков стиля барокко: жанра, интонационной лексики и её организации в виде сложносоставных структур текста. Они не статичны и «мертвы» в музыкальном тексте пьес, но подвергаются разнообразным модификациям. При этом формируются *два способа* включения стилевых знаков в авторский текст. Их детерминирует разная степень опосредования знаков стиля барокко в музыкальном тексте С. Губайдулиной: приближенность к инварианту и отдалённость от него при акцентировании авторской интонации («слова от автора», современный языковой контекст и новые принципы организации лексических единиц, взаимодействие барочных и авторских знаков и др.). В этой связи в одном случае наблюдается тенденция к «реконструированию» представлений из мира прошлого («своё» → «чужое»), а в другом – запечатление нового мира с помощью ушедших, но обратимых образов и «слов» («чужое» → «своё»)¹. Межтекстовые взаимодействия и внутритекстовые преобразования стилевых знаков во многом расширяют художественные границы современного музыкального текста.

Анализ выявил многоплановость художественно-смысловых параллелей с музыкой барокко: её *вокальной* и *инструментальной* традициями. Первая своеобразно преломляется в Элегии для трубы и фортепиано, вторая – в фортепианных миниатюрах Пьеса, «Toccata troncata» и Инвенция. Одинаково актуальны в смысловой организации барочного и современного текстов категории пространства, времени и движения. Взаимоотношение музыкальных структур в авторском тексте во многом реализуется посредством диспозиций: линейного и объёмного, последовательного и одновременного, плотного и разреженного, дискретного и континуального, дина-

¹ В литературной герменевтике этот процесс отображает термин «само-понимание-в-другом» [192, с. 190].

мики и статики и др. Их гармоничное сосуществование в музыкальном тексте С. Губайдулиной во многом созвучно барочным антиномиям.

В сочинениях композитора, на наш взгляд, передаётся преемственность и единство представлений человека о мире, так как знаковые структуры нередко олицетворяют *всеобщие* формулы бытия. В результате здесь возникает художественный образ мира, основанный на барочной смысловой триаде: человек ↔ предметный мир ↔ космос и находит отражение связь *конечного, бесконечного и вечного*. Обращение С. Губайдулиной – композитора XX-XXI веков – к музыкальному искусству барокко имеет особое художественное воплощение. Соотношение «старого» и «нового», «чужого» и «своего» в авторском тексте принимает форму опосредования «живых», актуальных для Новейшего времени явлений. При этом прошлое словно становится неотъемлемой сущностью настоящего. Соположенность стилевых эпох музыки: барокко и современности выражает идею *вневремени*. Разрыв между исторически отдалёнными эпохами исчезает, и возникает осознание личности в некоем безграничном музыкальном космосе.

3. 2. Знаки музыки классицизма

Специфика стилевых компонентов музыки классицизма для композиторов XX-XXI веков во многом заключается в повышенной степени их экстрамузыкальных значений, направленных на воплощение образов «благородной простоты», эстетически прекрасного чувства и т. п. В инструментальных сочинениях для детей С. Губайдулиной проступают «очертания» стилевых знаков, символизирующих близость современного композитора к ценностям классической традиции.

В процессе анализа сочинений «Там, вдали», «Охота» для валторны и фортепиано, «Эхо» для фортепиано обнаруживается интонационная лексика, имеющая непосредственное отношение к сфере музыкальной пасто-

рали эпохи классицизма¹. Среди других заметно выделяются семантические фигуры двух видов: *звуковые сигналы* и *ритмопластические знаки*, которые являлись «сюжетно-ситуативными знаками» охоты и галантного танца, а также атрибутами места действия – сцен на природе.

Так, в сочинениях С. Губайдулиной в различных вариантах бытует семантическая фигура знака *corni* (золотого хода валторн). Она представлена сигналами *выдержанного тона* и *мерцающего тона*. В музыке классицизма они принадлежали к важным атрибутам «кочующих охотничьих сюжетов» и сцен пасторали. По мнению А. И. Асфандьяровой, роговые сигналы в интонационной лексике фортепианных сонат Й. Гайдна присутствуют «как “знак природы”, где валторна – инструмент, символизирующий единство человека с прекрасной природой» [16, с. 36]. Отметим, что семантическая фигура знака *corni* в музыкальном тексте С. Губайдулиной узнаваема и по своим семантическим функциям. К примеру, *выдержанный повторяющийся тон* (“*g*”)² валторны на *f* в момент кульминации пьесы «Охота» напоминает звучание сигналов охотничьего рога (верхняя строка нотного текста в т. 4 – т. 6 примера № 109). Повторение одного тона с постепенным ослаблением динамики через имитацию эхо-эффекта воссоздаёт пространственную перспективу. Посредством восприятия переднего и дальнего планов «воспроизводится» живописная картина охоты на лоне природы. В «сюжетно-ситуативный знак» прекрасной природы включается и звукоизобразительный эффект шелеста листвы. Он воплощён посредством трелеобразных фигур-клише шестнадцатых (партия фортепиано в т. 2 – т. 3 примера № 109) и указывает на место действия сюжета охоты – лесную природу. А продолжительный ровный и тихий

¹ Инструментальная пастораль – значительное явление западноевропейской музыки XVII-XVIII веков – заимствовала атрибуты нескольких видов искусства: поэзии (истoki пасторали восходят к народной поэзии Древней Греции), театра и живописи и оформилась из жанра в художественную систему [16, с. 10].

Исследование музыкальной пасторали как художественной системы со специфической для неё интонационной лексикой содержит монография А. И. Асфандьяровой «Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна» [16]. Здесь изучаются и описываются различные варианты пасторали (героическая, галантная, сельская и др.) и способы их образного воплощения в контексте эстетики и стиля музыки классицизма.

² Здесь и далее в работе звуки и тональности обозначаются с учётом транспонирования валторны (in F) на чистую квинту вниз.

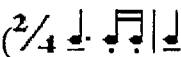
«выдержанный тон» (“g”) валторны (момент окончания пьесы) передаёт угасание и «рассеивание» звуков рогового сигнала в окружающих пространствах (верхняя строка нотного текста в примере № 110).

Семантические фигуры сигналов *мерцающего тона* и *выдержанного тона* валторны в музыкальном тексте пьесы «Там, вдали» направлена на воплощение классицистского сюжета: «охота – приятное развлечение на природе». Здесь отрывистое повторение тона “e” на *mf* сменяет его отчётливая атака в артикуляции *portamento* с последующим длением и угасанием динамики (верхняя строка нотного текста в т. 2 – т. 3 примера № 111). При этом в авторском контексте акцентируется «бархатный тон» звучания валторны.


Важно отметить, что стилеразличительную функцию в музыкальном тексте С. Губайдулиной берёт на себя и *тембр солирующей валторны*¹. Здесь наряду с призывным, «сверкающим тоном» валторны находит отражение её певучий и густой тембр, полнота звучания, открытые в эпоху классицизма [26, с. 9]. При этом композитор отталкивается от традиционной трактовки и инвариантных тембровых характеристик валторны, прибегая к тонким и чётким динамическим градациям, дифференциации штрихов и т. п.

Сюжетные прообразы музыки классицизма в тексте С. Губайдулиной прослеживаются в целом ряде других *звуковых сигналов*. Их представляют семантические фигуры *фанфары*. В тексте пьесы «Охота» через имитацию далёких роговых призывов они вызывают ассоциации с образами охотников. Так, миниатюру открывает краткое инструментальное клише, напоминающее сигнал-оповещение о начале охоты. Его репрезентирует семантическая фигура *фанфары* в виде приглушённого звучания оstinato тона (“g”) валторны в заострённом ритме и с артикуляционным акцентом (rog-

¹ Как известно, валторна сохранила за собой многовековые ситуации бытования и круг интонационной лексики. Так, средневековый рог получил широкое распространение в военной и придворной жизни, будучи неизменным атрибутом сражений, турниров, псовых охот и иных светских ритуалов, проводимых на открытом воздухе, так как с помощью рога звуковые сигналы передавались на далёкие расстояния.

tamento) на ударных долях двудольного такта ($\frac{2}{4}$  в верхней строке нотного текста в т. 1 – т. 2, т. 5 – т. 6, т. 10 – т. 11 примера № 112)¹. Реально слышимый тон в стремительном темпе совместно с его резонансными отзвуками словно доносится издалека.

Ещё один звуковой сигнал в пьесе «Охота» близок сигналу разбега – «сюжетно-ситуативному знаку» военных действий². В музыкальном тексте миниатюры его формирует чередование тонов чистой кварты $g - c'$ в равном ритме восьмых с изменением способов артикулирования на валторне: staccato, portamento и legato (верхняя строка нотного текста в т. 3 – т. 4 примера № 112). Интонационные контуры обозначают в семантической фигуре знак-образ быстрого кругового движения.

Семантическая фигура *фанфары* воплощает рыцарско-возвышенный образ в тексте пьесы «Там, вдали». Здесь волнообразное движение мелодии валторны по тонам мажорного и минорного трезвучий в хореическом ритме () с ровным и спокойным «произнесением» каждого тона (portamento) на *mf* и *p* смягчает «воинственность» сигнального призыва (т. 2 – т. 5 примера № 113).

Иную темброво-фоническую окраску обретает семантическая фигура *фанфары* в пьесе «Охота» (момент кульминации). Она представляет собой восхождение мелодии к интонационной вершине по тонам мажорного трезвучия (верхняя строка нотного текста в т. 1 – т. 2, т. 3 – т. 4 примера № 109). Здесь громкое звучание валторны уподобляется блестящему тембру трубы. В одном случае *звуковые сигналы* формируют смысловые оттенки бравадности, героики, сообщения и призыва к действию («Охота» для валторны и фортепиано), в другом – обретают возвышенные, идиллические и изысканные черты («Там, вдали» для валторны и фортепиано, «Эхо» для фортепиано).

¹ Структурные варианты *фанфар*, один из которых представляет этот *ритмический стереотип*, приводятся в монографии Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [184, с. 167].

² Описание видов звуковых сигналов с прямыми значениями содержится в монографии Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [184, с. 37].

Музыкальный анализ демонстрирует присутствие в тексте С. Губайдулиной ещё одного «сюжетно-ситуативного знака» – атрибута воплощения пасторальных сцен в классицистских образцах. Это семантические фигуры *ритмопластической* этимологии. Такова, к примеру, ритмоформула *ска́чки*, которую образует ровная пульсация восьмых. Ритмоформула звучит в контексте многоплановой организации метра и подвижного темпа. В пьесе «Там, вдали» она преобразована посредством нарушения ритмической регулярности: внутритактовой синкопы (партия фортепиано, т. 1 – т. 2, т. 5 – т. 6 примера № 111) и акцентного варьирования (партия фортепиано, затакт – т. 1 примера № 114)¹. В музыке даётся стилистический намёк на изображение сцены погони.

Аналогичный эффект наблюдается в тексте миниатюры «Охота». Совмещённые в крайних регистрах фортепиано ритмоформула *ска́чки* и инструментальное клише – тремоло (нижняя и средняя строки нотного текста в примере № 110) в контексте тихой динамики формируют пространственный эхо-эффект. Он становится своеобразным «кодом», уточняющим образ равномерного движения охотников в лесных далях.

Сюжеты сельской идиллии в музыке эпохи классицизма часто принимали вид «светской игры в «благословенную Аркадию», где титулованные особы с увлечением изображали персонажей театрализованной иллюзии – пастухов и пастушек с манерами аристократов» [16, с. 160]. Благодаря взаимодействию в пьесе «Там, вдали» для валторны и фортепиано *бурдонного знака* – атрибута кочующих сюжетов и сцен *сельской* жизни с ритмопластическими знаками *галантного* стиля складывается подобная семантическая ситуация «*игры в игру*». Так, *бурдонный бас* (протяжённый и фигурационный) в виде двойного органного пункта на квинте: тонической (пример № 111), субдоминантовой (т. 2 – т. 3 примера № 113), а также II (т. 4 примера № 113) и VI ступеней мажорного лада (т. 4 – т. 6 примера № 114) звучит продолжительно в партии фортепиано. Он указы-

¹ В данном образце ритмоформула *ска́чки* звучит совместно с семантической фигурой *фанфары*.

вает на место действия – сельский пейзаж. Вероятно, не случайна здесь и «пасторальная» тональность *F-dur* (Н. А. Римский-Корсаков) (цит. по: [60, с. 110]).

В пьесе «Эхо» для фортепиано аллюзию на интонацию волынки формирует параллелизм чистых квинт $e' - h'$ и $d' - a'$ (т. 8 примера № 115). Знак бурдона придаёт пластической сцене колорит буколической пасторали.

Галантные образы в контексте сельской пасторали традиционно воплощаются посредством *этикетных формул*. Они ассимилируют информацию о пластических движениях, «принятых как норма поведения определённого стиля жизни, придворного быта, форм общения, этикета “галантного века”» [184, с. 47 – 48]¹. Так, утончённую манеру поведения демонстрируют мягкие и плавные поклоны-приседания. В пьесе «Там, вдали» их имитируют кадансовые формулы (верхняя строка нотного текста в т. 2 – т. 4 примера № 114). Выражением *женского реверанса* являются фигуры, которые содержат «скользящие» вниз по секундам мелодические ходы валторны. Активная ямбическая стопа в подвижном темпе противоречит их интонационной «мягкости» и привносит церемонно торжественные черты.

Семантическую фигуру *шага* в партии валторны воспроизводит нисходящее и восходящее интонационное сцепление смежных тонов (верхняя строка нотного текста в т. 1 – т. 2 примера № 114, т. 1 – т. 5 примера № 116). Динамические «спады» и «подъёмы» фигуры с дорастанием громкости звучания до *f* создают эффект театрализации галантных движений и жестов.

Яркие сюжетные представления в авторском тексте формирует синтез музыкальных знаков разного вида. Например, в пьесе «Охота» устанавливается связь между семантической фигурой *роговых сигналов* и ритмо-

¹ Семантика и структура пластических *галантных фигур* подробно рассматриваются в монографии Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [184, с. 47 – 56].

формулой *скачки* (партия фортепиано в примере № 116), которые образуют единую смысловую структуру. Её регистровое перемещение с варьированием динамики также становится «сюжетно-ситуативным знаком» погони.

Наиболее отчётливо подобные смысловые структуры проявляются в пьесе «Эхо» для фортепиано (пример № 115), где объединяются один из структурных вариантов *рогового сигнала* и *ритмоформула сарабанды*. «Роговой сигнал» создаёт эффект эха, который ассоциируется с образом объёмного пространства (т. 1 – т. 2). А лаконичный ритмопластический знак *сарабанды* с типичным акцентом второй доли трёхдольного такта (♩ ♪) в контексте миниатюры утрачивает присущую ему траурную семантику (т. 1 – т. 2). Совместно со звуковым сигналом он воплощает пластику аристократического танца на природе.

Картину галантной пасторали в пьесе также воплощает структурная разновидность знака *свирели* – *ленточное терцово-секстовое двухголосие* (т. 3 – т. 16)¹. Она является в миниатюре ключевой и формирует синтез с другими музыкальными знаками. К примеру, знак *свирели* объединяется с семантической фигурой «мягкого», изящного *шага* (т. 13). Смысловая структура воссоздаёт ситуацию идиллического *галантного* танца на пленэре.

Смысловая организация музыкальных знаков в тексте С. Губайдулиной опирается на воплощение типичных для музыки классицизма пасторальных, сюжетно-живописных образов *движения, простора и дали*. Пространственные представления о *приближении и удалении, спуске и подъёме* формируют яркие ассоциации со сценами охоты на лоне прекрасной природы («Охота»). Так, в мелодии валторны выявляется ритмопластический знак, основанный на ровном нисходящем и восходящем последовании четвертных по диатонико-хроматическому звукоряду совместно с ослабле-

¹ Как замечает Л. Н. Шаймухаметова, этот музыкальный знак широко распространён в сфере «любовного сюжета «он – она», в пасторальных сценах («пастух и пастушка»), в галантных сюжетах («кавалер и дама»), в романтической любовной лирике («юноша и дева») вокальных и инструментальных произведений» [184, с. 60].

нием и усилением громкости звучания (верхняя строка нотного текста в т. 7 – т. 12 примера № 112, т. 1 – т. 5 примера № 116). Одновременно в партии фортепиано звучит смысловая структура, где прямое восходящее движение двух голосов от нижнего регистра к среднему (затакт – т. 3 примера № 116) сменяется на противоположное – от среднего регистра по направлению к крайним (т. 3 – т. 5 примера № 116). Ясная регистрово-фактурная графика создаёт иллюзию *приближения*, а затем *удаления* героев в разные стороны.

Сходный эффект расширения объёма звукового пространства в миниатюре «Охота» образует ритмопластический знак, который включает противоположное хроматическое движение двух голосов от среднего регистра фортепиано к нижнему и верхнему с ослаблением динамики (нижняя и средняя строки нотного текста в т. 4 – т. 7 примера № 109). По законам линейной перспективы посредством оппозиций: «близкий – далёкий», «бóльший – мёньший» в музыкальном тексте реализуются визуальные эффекты уменьшения фигур по мере их удаления и увеличения зрительного обзора [78, с. 18 – 36]¹.

Анализ интонационной лексики пьес показывает, что семантические фигуры включаются в контекст музыкального языка, ориентированного на диатоническую ладовую систему мажора и минора, где гармония выполняет формообразующую роль². Эти языковые элементы в авторском тексте также обретают роль стилевых знаков. М. Г. Арановский пишет: «Единство классицизма именно как стиля опирается на единство музыкального языка. Именно поэтому так трудно в этой эпохе провести размежевание между языком и стилем» [9, с. 230]. В совокупности с интонационно-лек-

¹ Аналогичные факторы визуального восприятия в живописи (картина, рисунок) и фотографии исследует А. И. Лапин в книге «Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом» [78].

² Так, в пьесе «Там, вдали» для валторны и фортепиано обнаруживается период классического типа. Сквозную по форме пьесу «Охота» для валторны и фортепиано (с наличием репризы-коды в т. 58 – т. 68) организует ритм смен разнообразных ладово-гармонических красок. Тональный план миниатюры: *c-moll* (т. 1 – т. 19), *D-dur* (т. 20 – т. 29), *g-moll* (т. 30 – т. 32), *A-dur* (т. 33 – т. 34), *c-moll* (т. 35), *es-moll – Es-dur* (т. 36 – т. 38), ум. VII7 (т. 39 – т. 50), *G-dur* (т. 51 – т. 57), *c-moll* (т. 58 – т. 68). К типично классицистским относятся эффект ладотональной игры светотени, а также приём оминоривания музыкальной темы («Там, вдали» для валторны и фортепиано).

сическими единицами – «сюжетно-ситуативными знаками», тембровой семантикой они формируют целостные знаки стиля классицизма в музыкальном контексте сочинений С. Губайдулиной.

Итак, в совокупности стилевые знаки, обращённые к прообразам музыки классицизма, в тексте современного композитора направлены на превращение *музыкальной пасторали* со сложившейся в эпоху XVII-XVIII веков системой образов, интонационной лексикой и т. п. В авторском тексте обнаружены черты «кочующего сюжета» буколической пасторали («Эхо» для фортепиано), а также охоты. Последний предстаёт в двух образных ситуациях: автономно («Охота») и как часть светского придворного ритуала («Там, вдали»). По кругу значений они приближены к *героической* и *галантной* пасторали. По-видимому, знаки-аллюзии музыки классицизма в тексте С. Губайдулиной становятся проводниками некоей творческой игры в «картины» галантных увеселений. А тонкое «сокрытие» за стилевыми идиомами самопроявления (авторского «тона») несёт отголосок эстетического знака *гармонии* – меры устремлений человека в эпоху классицизма.

3. 3. Знаки музыки романтизма

Роль музыкально-стилевого знака романтизма в сочинении для трубы и фортепиано (Песня без слов) С. Губайдулиной берёт на себя жанр песни без слов¹ в совокупности с его интонационно-лексическим наполнением, типом художественного выражения и драматургии. В музыкальном тексте отчётливо проявляются признаки жанра песни без слов: кантиленность мелодики, функциональная ладово-гармоническая основа, гомофонный склад и др.². Особый *лирический* «тон» звучанию мелодии придаёт густой, «матовый» и приглушённый тембр солирующей трубы, который приближен к более «мягкому» и «тёплому» валторновому звучанию. Се-

¹ Песня без слов (так же как и Элегия) сложилась и получила распространение в культурной среде как смежный песенный жанр, примыкающий к группе лирических жанров чистой музыки.

² Песню без слов С. Губайдулиной выстраивает простая трёхчастная репризная форма, а основная тема изложена в виде периода повторного и квадратного строения.

романтические фигуры *вокально-речевой* природы в мелодии солирующей трубы направлены на воссоздание *поэтическо-созерцательного* настроения с оттенками грусти, открытого душевного чувства лирического героя¹.

Отметим, что в контексте пьесы эти фигуры обретают *смысловую незавершённость* (пример № 117). Так, в основной теме типично «романтическая» нисходящая малосекундовая интонация *lamento* (задержание в хорейской «оправе») преобразуется в восходящую и устремлённую к пролонгированному тону ($d^2 - cis^2 - d^2$, верхняя линия фактуры в т. 1). Протянутость момента безударного разрешения задержания совместно с усилением, а затем ослаблением динамики акцентирует в нём эффект «растворения» в тишине. Известно, что «энергия напряжения» и «открытость», семантика ожидания подчеркнуты в романтической интонации *вопроса*. В миниатюре нисходящая последовательность *ламентозных секунд* ($c^2 - b^1$, $a^1 - g^1$, $f^1 - es^1$, верхняя линия фактуры в т. 1 – т. 2) заканчивается семантической фигурой *вопроса* в виде восходящего ямбического терцового хода с динамическим *crescendo* ($es^1 - g^1$, верхняя линия фактуры в т. 2). В результате возникает эффект «повисания» тонов в пространстве, которые как бы продолжают звучать в тишине.

Контрастную названным эмоцию-состояние *внутреннего устремления, волевого усилия* в Песне без слов воплощает семантическая фигура *фанфары* (пример № 117). Её репрезентирует интонационное восхождение по тонам мажорных секстаккордов, направленное к «ударным» долям такта, в партии трубы (верхняя линия фактуры в т. 2 – т. 3)². Мелодический «каркас» этого сегмента темы образует риторическая фигура *catabasis* $g^1 - f^1 - es^1 - d^1$ (верхний голос скрытого двухголосия в мелодии трубы, т. 2 – т. 4), «озвученная» в партии фортепиано гармоническим *фригийским оборотом* ($t - VIIb - VIb - D$ в т. 1 – т. 4). Традиционно связанная в музыке с об-

¹ Как замечает Л. П. Казанцева, в музыке романтиков «множеству эмоций» противостоит «стержневое настроение лирического героя, то есть эмоциональный тон, обеспечивающий единство последнего, или “объединяющую эмоциональную тональность”» [59, с. 301].

² В момент звучания *фанфар* трубы на высоких громких тонах в середине пьесы инструмент достигает полнозвучия, и мелодия обретает патетико-декламационный тон.

разами вечного, она, на наш взгляд, проводит в тексте миниатюры тему *рока*.

Отметим, что яркий момент «межстилевых “трений”» (М. Г. Арановский) [9, с. 267 – 268] знаков романтизма и современности в авторском тексте создаёт инструментальное клише – продлённый на фортепиано хроматический кластер (нижняя и средняя строки нотного текста в т. 4 – т. 5 примера № 117). Здесь приглушённые тоны аккорда-сонора затихают и постепенно «истаивают» в тишине, вероятно, выражая *иллюзии* и *грёзы* лирического героя.

Смысловое противоречие описанных семантических фигур в Песне без слов С. Губайдулиной, вероятно, создаёт характерный для музыки романтизма «внутритематический конфликт» по горизонтали (термин О. Е. Шелудяковой) [185, с. 22]. При этом в сочинении современного композитора развитие в целом *лирических*, но *контрастных* эмоций-состояний¹ формирует сюжетную линию «неразрешённости внутреннего конфликта». Завершение миниатюры минорной тоникой с «невесомым» терцовым тоном, который «повисает» и «истаивает» в музыкальном пространстве, по сути, оставляет романтический «вопрос» открытым. Состояние внутреннего разлада лирического героя-романтика созвучно рефлексии современно автора – композитора. А межстилевое напряжение в интонационной материи сочинения нивелирует единый лирический «тон» выражения.

Таким образом, в текст композитора мигрируют *развёрнутые* и *свёрнутые* стилевые знаки, восходящие к музыке романтизма: жанр с системой образов, типом художественного выражения, драматургией, интонационной лексикой, а также компонентами музыкального контекста. При этом «линия» авторского выражения проводится непосредственно в интонационной материи. С одной стороны, это осуществляется посредством реф-

¹ По мнению Б. И. Додонова, лирические переживания представляют специальную модификацию эстетических эмоций. В них «очень значителен (иногда он даже преобладает над эстетическим) компонент светлой, «опозитизированной» печали, очевидно, возникающей в связи с подавленными коммуникативными интенциями людей» [50, с. 106 – 107].

Важно заметить, что пьеса написана в тональности *g-moll*, которая, по ассоциациям Н. А. Римского-Корсакова, имеет «характер элегико-идиллический» (цит. по: [60, с. 71]).

лексии и акцентирования в «чужих» интонациях стилевой детерминанты, с другой, – через обращение к «своему» музыкальному слову.

Подведём итоги предшествующего изложения:

1. В музыкальном тексте С. Губайдулиной с ярко современным типом интонирования мигрируют стилевые знаки музыки других эпох: средневековья и барокко, классицизма и романтизма. Они включаются в текст композитора *единично* (локально) и *комплексно* (совокупно), то есть функционируют в двух формах: *свёрнутой* (тема, интонационно-лексическая единица, смысловая структура, элементы музыкального языка и речи) и *развёрнутой* (сложносоставная смысловая структура совместно с техникой письма, тембром, жанром, «кочующим сюжетом», образной системой, типом выражения).

2. Иностилевые знаки в тексте формируют семантический пласт с *интра-* и *экстрамузыкальными* значениями. При этом музыкально-звуковой ряд ассимилирует зрительные образы, представления, эмоциональные переживания и т. п. В этой связи в музыкальном тексте С. Губайдулиной обнаруживаются «кочующие сюжеты», которые включаются подобно сложносоставной смысловой структуре по принципу «текст в тексте» и образуют семантические ситуации: «тембр в тембре» (опосредование вокального голоса в инструментальном (виолончель, труба) или одного инструментального «голоса» – в другом (труба → орган, валторна и т. п.), «музыка в музыке» (изображение вокального ансамблевого звучания в инструментальном сочинении и др.), «жанр в жанре» (кондукт в жанре инструментальной миниатюры), «игра в игре» (изображение галантных празднеств в сюжете охоты). Они органично соплагаются и интегрируются с авторским контекстом и включаются в «творческую игру» автора.

3. Стилевые знаки, к которым апеллирует С. Губайдулина, преимущественно не имеют авторских истоков, хотя в отдельных образцах они

выявляются¹. В этой связи между текстами: «чужим» и «своим» формируются соответственно «ментальная» и «реальная» связи (М. Г. Арановский) [9, с. 62]. Тем не менее, в обоих случаях знаковые функции текстовых структур проявляются достаточно отчетливо.

Внутри авторского текста преобразования знаков стилей подчинены принципу бесконфликтного развёртывания. Поскольку иностилевые знаки преимущественно «анонимны», они становятся для композитора «общим», открытым художественным пространством, в диалоге с которым рождается встреча их художественных «сознаний».

4. «Отбор» и внутритекстовые преобразования знаков свидетельствуют о стилевых пристрастиях композитора в обращении к музыкальной культуре прошлого. Наиболее притягательны для С. Губайдулиной музыкальные и художественные явления барокко. Корреляция между барочным и авторским текстами осуществляется в рамках «общего»: «эстетики игры», «работы» с пространством, временем и движением и т. п. В этой связи в процессе взаимодействия иностилевые знаки и авторский самобытный стиль не «растождествляются». Вместе с тем заимствованные стилевые знаки не самотождественны, поскольку «окрашены» особой авторской интонацией.

5. В общем, основу межстилевого диалога составляют «сквозные» механизмы взаимодействия иностилевых знаков друг с другом и с авторской интонационностью. В этой связи внутритекстовые процессы преобразования знаков стилей продемонстрировали два разнонаправленных, но взаимодействующих подхода: а) приближенность авторского контекста к иностилевому прототипу; б) приоритетная роль авторской интонации по отношению к стилевым знакам прошлого. В обоих случаях композитор не обозначает границы между «своим» и «чужим» (анонимным) интонаци-

¹ В. С. Ценова отмечает, что «музыкальное мышление Губайдулиной в целом не полистилистично. <...>. И если уж композитор цитирует чужую музыку, то это связано с какой-то особой идеей» [175, с. 90]. К примеру, в одном из высказываний о своём отношении к проблеме цитирования С. Губайдулина подчёркивает: «... в «Размышлениях о хорале Баха» я применяю цитату как эпиграф. <...>. И эпиграф – это точка встречи или контакта с другим писателем» (цит. по: [175, с. 90]).

онно-лексическим, жанровым и другим иностилистическим материалом. Инакость «чужих» стилевых знаков нивелируется, поскольку методы их «вживления» и преобразования максимально направлены на формирование в сочинениях гармоничного художественного мира. Кроме того, здесь, как и в других, наблюдаемых ранее процессах, обнаруживается эстетика тонкой и деликатной «интеллектуальной игры» с семантической структурой текста, будь то тон, интонационно-лексическая единица или развёрнутый знак стиля.

6. Обращение к стилевым знакам других эпох парадоксальным образом репрезентирует автора «через отображение в неавторском» (цит. по: [57, с. 54]). В этом заключается особая художественная позиция автора по отношению к ценностям прошлого, которые для С. Губайдулиной также актуальны, как и явления настоящего. Они отражаются и одновременно притягиваются друг к другу как «частицы» музыкального «космоса».

Художественный потенциал стилевых знаков *прошлого* для композитора XX-XXI веков, в сущности, *универсален*. Не случайно в сочинениях С. Губайдулиной эти знаки направлены на воплощение общехудожественных тем: «человек и природа», «человек и его окружение», «человек и его интеллектуальный и эмоциональный мир», «человек и космос».

7. Можно предположить, что посредством знаков стиля композитор знакомит молодых музыкантов с явлениями прошлого. С одной стороны, в пьесах взгляд автора обращён к времени детства и отображает представления ребёнка о мире реальном и иллюзорном. С другой, – он разомкнут в прошлое как историю, охватывает другие эпохи и культуры. Осуществляя «договаривание» традиций (А. Соколов) (цит. по [39, с. 9]), виток назад, в прошлое настраивает слушателя на мысли о непреходящем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наблюдения над смысловой организацией музыкального текста инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной позволяют сделать некоторые общие выводы.

1. Музыкальный текст необычной области творчества С. Губайдулиной представляет собой многомерный целостный художественный феномен, который рождается на пересечении интра- и экстрамузыкальной детерминант. Они, с одной стороны, противоположны, а с другой, им свойственно взаимопритяжение. Здесь имманентно музыкальные и интеграционные процессы протекают посредством *внутритекстовых* и *межтекстовых* взаимодействий. Эти «сквозные» механизмы формирования художественных значений охватывают разные иерархические уровни музыкального текста как системы.

Обращает на себя внимание, что в статусе смысловых единиц музыкального текста выступают: музыкальный тон-тембр, интонационная лексика (семантические фигуры и разнообразные клише), сложносоставные структуры текста, а также знаки стиля. Они действуют в авторском тексте параллельно и в то же время наделены содержательной самостоятельностью, что в совокупности формирует полифонию смыслов.

Подчеркнём, что семантизация музыкальных структур в авторском тексте подчиняется *общим* и вместе с тем *индивидуальным* законам. Так, каждая из единиц «оформлена», наделена смысловыми (в том числе знаковыми) функциями, вступает во взаимодействие с музыкальным контекстом и преобразуется в направлении наращивания смысловых значений. Таким образом, процесс семантизации единиц лежит в основе построения музыкально-текстового универсума С. Губайдулиной.

2. Анализ музыкального текста миниатюр выявил, что процессы семантизации совершаются уже на тоновом уровне. При этом преобразования музыкального тона направлены от звуковой и акустической субстан-

ции к обретению им смысловой функции. В музыкальном тексте С. Губайдулиной *тон-тембр* духовых инструментов и фортепиано функционирует в различных формах: *точка, линия, пятно* и др. В том числе его выстраивает обертоновая и высотная множественность. Музыкальный тон-тембр ассимилирует широкий спектр метафорических характеристик, имеющих преимущественно синестетическую (внемusикальную) основу. Он предстаёт как системное явление, имеющее внетекстовой «прообраз» в виде музыкального звука как физико-акустического феномена. Заключённые в тоне-тембре энергия напряжения и уровень экспрессии реализуются в композиторском тексте, благодаря чему тон преобразуется в саморазвивающуюся единицу¹.

В семантизации музыкального тона ярко обозначены два направления: *центростремительное* и *центробежное*. С одной стороны, в тексте сочинений С. Губайдулиной был обнаружен процесс эмансипации тона-тембра, который выявляет имманентно музыкальную логику формирования смысла. С другой, – метафорические свойства инструментального тона-тембра, вызывающие при восприятии фоносемантические ассоциации, расширяют его смысловое пространство по направлению к экстрамузыкальным границам. В этой связи феномен музыкального тона-тембра предстаёт в виде уникального и неповторимого «микромира» С. Губайдулиной, «семантическое поле» которого устремлено к «макромиру».

3. Существенный момент проявления авторской позиции по отношению к музыкальному тону образует особая роль *тембра*, поскольку он непосредственно и тесно сопряжён с областью интонирования тона, его звуковедения на инструменте. Тон-тембр флейты и трубы во многом персонафицирован посредством «очеловечивания» звучания духовых инструментов, где акцентируется специфика выразительного дления, «вокализации» и дыхания в «произнесении» одного тона и совокупности тонов. Се-

¹ На наш взгляд, возможные перспективы исследования семантики музыкального тона-тембра связаны с привлечением гипотез, складывающиеся в области синергетики.

мантизация тона-тембра фортепиано, в общем, направлена на обогащение его «образа» красочными звуковыми эффектами, образующими своеобразную музыкально-фоническую «сферу» тона. В обоих случаях темброво-акустические свойства выстраивают особую драматургию бытия и приводят к «одухотворению» музыкального тона.

4. Тон-тембр является истоком, «корнем» всего процесса интонационного развёртывания и смысловой организации музыкального текста. Вместе с тем он же заключает в себе и микро-проекцию текста. В этой связи становление тона в музыкальном тексте происходит на основе *внутритекстовых* процессов *развёртывания* и *свёртывания*. Рост и формирование авторского текста из «наименьшей», атомарной единицы становится возможным благодаря деривационным процессам. Тон проходит этапы зарождения, роста, угасания и исчезновения. В результате, как ни парадоксально, происходит формирование его устойчивых контекстных значений.

В тексте инструментальных пьес композитора формируется претворение музыкального тона-тембра как самозначимой смысловой единицы текста, музыкально-выразительного, художественного феномена. Он является концентратом смысла и образует в сочинениях С. Губайдулиной наиболее важный для композитора «метафизический» или «мета-акустический слой» (цит. по: [168, с. 176]). С одной стороны, вырастает художественный «объём» тона, а с другой, – он обретает «безбрежную» хрупкость, сверхтонкость (тон как субстанция) и сопричастность к самой тайне творца и творчества.

5. Интонационно-лексический анализ музыкального текста сочинений продемонстрировал многообразие единиц с относительно закреплёнными значениями: *семантических фигур* и *инструментальных клише*. Они различны по конфигурации, этимологии и выполняют множественные функции в тексте. Эти единицы мигрируют в композиторский текст из «интонационного словаря» *различных музыкальных эпох*, осуществляя межтекстовые процессы. Внутри авторского текста происходит их адапта-

ция и взаимообогащение путём структурно-смысловых преобразований и более стойких модификаций. Наряду с собственно музыкальными компонентами, процесс семантизации лексических единиц во многом определяют *внемузыкальные* компоненты. Здесь возрастает роль явлений художественной культуры (живопись, литература, театр, кинематограф). Их наиболее яркие приметы ассимилируются интонационной лексикой и становятся её неотъемлемой частью. При этом *музыкальные* и *внемузыкальные* прообразы интонационной лексики тесно взаимосвязаны и подчинены специфике воплощения в пьесах, с одной стороны, ярко предметного, а с другой стороны, загадочного и во многом метафорического художественного мира детей.

6. Под воздействием общехудожественных закономерностей процесса смыслообразования в музыкальном тексте возникают *новые структурные формы* интонационно-лексических единиц. Они во многом выстраиваются сообразно графическим формам: *точка, линия, волна, пятно, круг, крест*, а также *абрис* и др. Их ряд включает и своеобразные фигурьки-клише общих форм движения. В результате обогащается круг значений композиторской интонационной лексики.

Контекстная семантика пьес С. Губайдулиной включает лексические единицы, репрезентирующие интонационный «почерк» композитора: локализованные в тексте интонация автора, «слова от автора» и др. Вместе с тем интонация автора и его взгляд «разлиты» в музыкальном тексте и направлены на сотворение неповторимого художественного мира.

Межтекстовые аналогии и сравнения обозначили органичное включение инструментальных сочинений для детей в метатекст С. Губайдулиной. Анализ позволил, с одной стороны, определить константные и наиболее общие, системные закономерности авторского стиля, смысловой организации композиторского текста. С другой стороны, – выявить специфику собственно ранее неисследованной области творчества композитора – инструментальной музыки для детей.

7. Процесс семантизации интонационно-лексических единиц в тексте сочинений протекает одновременно (и симультанно) с работой над музыкальным тоном. В этой связи наблюдаются общие механизмы взаимодействия единиц друг с другом и с музыкальным контекстом. Семантизация тона и интонационно-лексических единиц авторского текста определяется универсальными принципами воплощения содержания в музыке, а именно *выражения* (близкого природе самой музыке) и *изображения* (обусловленного другими видами восприятия). Особую роль в создании наглядных немusикальных представлений играет механизм *звукописания* (*звукоизображения* и *звукоподражания*), где происходит связь интра- и экстрамузыкальной семантики.

Смысловая организация тона-тембра и интонационной лексики во многом направлена на формирование зрительных представлений. Так, знаковые структуры воплощают образы героев и персонажей в определённых сюжетных ситуациях и действии, «рисуют» явления окружающей природы, а также наделяются символическим смыслом. В этой связи многие из них выполняют функцию «сюжетно-ситуативных знаков». При этом сквозным механизмом в формировании предметного содержания интонационной лексики становится звуковая и интонационная *визуализация* представлений.

8. В музыкальном тексте миниатюр наблюдается сложная поливалентная система взаимодействия интра-и экстрамузыкальных составляющих. Так, в оппозиции «немusикальное – музыкальное» возникает взаимобратимая связь её оппонентов. С одной стороны, немusикальные факторы во многом определяют образование в музыкальном тексте смысловых структур (немusикальное → музыкальное). С другой стороны, имманентные звуковые процессы наделяются смысловым подтекстом (немusикальное ← музыкальное).

9. Процесс смысловой организации интонационно-лексических единиц в музыкальном тексте во многом подчиняется *общехудожественным*

принципам, которые обнаруживают связь с внемузыкальным контекстом. При этом в музыкальном тексте миниатюр С. Губайдулиной осуществляется «кодирование» приёмов и механизмов, принадлежащих иным языковым структурам (живописи, литературе, театру и кинематографу).

Роль важных компонентов в содержательной структуре музыкального текста сочинений выполняют универсальные категории *времени* и *пространства*, *движения* и *покоя*, а также *звучания* и *тишины*. Отчасти они озвучены посредством смысловых единиц текста, выполняющих роль символов: *точки*, *линии*, *круга*, *креста*, а также «*фигур времени*» и др. Художественные универсалии в музыке сочинений направляют субъективное восприятие слушателя в сторону эстетических и философских обобщений.

10. Важная роль в смысловой организации текста инструментальных сочинений для детей С. Губайдулиной принадлежит включению *иностилевых музыкальных знаков*. Возникнув и откристаллизовавшись в музыке других эпох, они мигрируют в тексте современного композитора. В одном случае знаки иного стиля бытуют в авторском музыкальном тексте в *свёрнутой* форме, а в другом – в *развёрнутой форме* в результате чего существенно изменяются их значения и усиливается роль внемузыкальных ассоциаций.

В процессе анализа музыкального текста С. Губайдулиной были обнаружены знаки музыки средневековья, барокко, классицизма и романтизма. Их формы разнообразны: интонационная лексика и её организация; сложносоставная смысловая структура; элементы музыкального контекста, а также техника письма; жанр; «кочующие сюжеты» в совокупности с представлениями о пространстве, времени и движении и др. В результате взаимодействия знаков друг с другом и с авторским контекстом формируются своего рода стилевые модели. В общем, были выявлены два самых общих принципа отношения композитора к стилевым истокам. Первый отражает стремление автора к *воссозданию* знаков, а второй – к их *переосмыслению* и органичному *слиянию* с современным авторским контекстом.

Отметим, что иностилевые знаки включаются в текст С. Губайдулиной в виде сложносоставных структур и формируют семантические ситуации: «музыка в музыке», «жанр в жанре», «тембр в тембре» и т. п. Они способствуют расширению смыслового диапазона композиторского текста.

11. Изучение содержательного плана инструментальной музыки для детей С. Губайдулиной «высвечивает» специфическую грань художественного мышления композитора. Она связана с *эстетикой игры*, где её объектами становятся все компоненты музыкального текста. В этой связи основу художественного текста детских *opus'ов* составляют игра-иллюзия и игра-воображение, а также интеллектуальная игра и игра как креативная основа самого творческого процесса. При этом грань между *игрой* и *не-игрой* становится условной. В результате протягивается связующая нить от музыкального «микрокосмоса» к музыкальному «макрокосмосу».

12. Художественный образ мира в инструментальных пьесах для детей С. Губайдулиной выстраивают общехудожественные темы: «человек и природа», «человек и сотворённый им мир искусства», «человек и космос». При этом в смысловой организации текста происходит взаимопритяжение двух онтологических констант: «человека созерцающего» («*homo meditans*») и «человека играющего» («*homo ludens*»). Они во многом определяют драматургию авторского музыкального высказывания в сочинениях для детей.

Композитор обращается в миниатюрах также к темам душевно-эмоционального и мыслительного мира человека, его прошлого и настоящего, времени и пространства и др. Художественный образ мира и его пространственно-временное воплощение в пьесах выстраивают смысловые диспозиции: «живое – неживое», «реальное – условное», «конкретное – абстрактное», «прошлое – настоящее» и «конечное – бесконечное». В этой связи многомерность и многоплановость художественного пространства инструментальной музыки для детей С. Губайдулиной открывает новые горизонты для постижения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрис // БСЭ / гл. ред. А. Прохоров. – Изд. 3-е. – М. : Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 1: А – АНГОб. – С. 30.
2. Айги, Г. Н. Поэзия тишины [Электронный ресурс] / Г. Н. Айги ; сост. Т. Ю. Агеносова, Г. А. Быкова, А. Ю. Шмандюк. – Электрон. текстовые, граф., зв., видео дан. и прикладная прогр. (188 Мб). – Чебоксары : Национальная библиотека Чувашской Республики, 2002. – 1 электрон. опт. диск. (CD-ROM) : зв., цв.
3. Айги, Г. Н. Теперь всегда снега. Стихи разных лет : 1955 / 1989 / Г. Н. Айги. – М. : Сов. писатель, 1992. – 320 с.
4. Алексеева, И. В. Поэтика жанра в «Сказках» Н. Метнера // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения / И. В. Алексеева ; отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова ; РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 144 – С. 141 – 159.
5. Алексеева, И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко : исследование / И. В. Алексеева. – Уфа : ЛМС, РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова, 2005. – 298 с.
6. Андреев, А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 1 / А. Андреев. – М. : Музыка, 1996. – 192 с. : нот.
7. Арановский, М. Г. Вместо введения. Парадоксы музыки XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования / М. Г. Арановский; ред. М. Г. Арановский. – М., 2006. – С. 3 – 8.
8. Арановский, М. Г. Интонация, знак и «новые методы» / М. Г. Арановский // СМ. – № 10. – 1980. – С. 99 – 109.
9. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
10. Арановский, М. Г. Симфония и время / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Г. Арановский ; ГИИ. – М., 1997. – С. 303 – 370.

11. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии : исследование / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 320 с.
12. Аркадьев, М. А. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И.-С. Баха / М. А. Аркадьев // Муз. академия. – № 2. – 2000. – С. 2 – 13.
13. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. с англ. В. Н. Самохина. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
14. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев ; ред. Е. М. Орлова. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
15. Асафьев, Б. В. Русская музыка о детях и для детей / Б. В. Асафьев // СМ. – № 6. – 1948. – С. 22 – 31.
16. Асфандьярова, А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : исследование / А. И. Асфандьярова ; ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа : Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. – 194 с.
17. Байер, К. Репетитивная музыка. История и эстетика «минимальной музыки» / К. Байер // СМ. – № 1. – 1991. – С. 106 – 111.
18. Баканурский, А. Жизнь, игра, театральность (исследование в трёх актах с прологом и эпилогом) / А. Баканурский. – Одесса : Негоциант, 2004. – 272 с. : ил. – (Историко-культурологическая серия «Сад камней»).
19. Бахтин, М. М. Народная смеховая культура / М. М. Бахтин // Русское народное творчество : хрестоматия по фольклористике / под. ред. Ю. Г. Круглова. – М. : Высшая школа, 2003. – С. 476 – 485.
20. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке и её стилевые типы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. Н. Бирюков. – М., 1981. – 24 с.
21. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 336 с.
22. Богатырев, П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре / П. Г. Богатырёв // Русское народное творчество :

- хрестоматия по фольклористике / под ред. Ю. Г. Круглова. – М. : Высшая школа, 2003. – С. 517 – 526.
23. Боголепова, В. Н. Изобразительный компонент в детской фортепианной музыке российских композиторов второй половины XX века / В. Н. Боголепова // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. IV науч.-практ. конф. Ч. 1 / отв. ред. И. Н. Вановская ; ТГМПИ им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2008. – С. 54 – 57.
 24. Брехт, Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 1, ч. 1. Литература – кино – радио – музыка – изобразительные искусства [Электронный ресурс] / Б. Брехт ; пер. с нем. В. Ключева, М. Вершининой, Е. Эткинда и др. – Режим доступа : <http://matchast.ru>. 2006.
 25. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. Б. Валькова. – М., 1993. – 48 с.
 26. Вдов, А. Ф. Валторна в музыке композиторов венской классической школы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Ф. Вдов. – Нижний Новгород, 2005. – 26 с.
 27. Веберн, А. Путь к новой музыке // Лекции о музыке. Избранные письма / А. Веберн ; пер. с нем. В. Г. Шнитке. – М. : Музыка, 1975. – С. 11 – 59.
 28. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Электронный ресурс] / А. Н. Веселовский. – 2005 – 2008. – Режим доступа : <http://www.natahaus.ru/>.
 29. Вискова, И. В. Деревянные духовые инструменты в системе средств музыкальной выразительности / И. В. Вискова // Художественный текст. Автор и исполнитель : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. молодых учёных. В 2 т. Т. 1 / отв. ред. В. А. Шуранов. – Уфа : УГАИ им. З. Исмагилова, 2007. – С. 357 – 370.
 30. Внемузыкальные компоненты композиторского текста / ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. – 120 с.
 31. Волошко, С. В. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д. Д. Шостаковича : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. В. Волошко ; Ростовская гос. консерватория им.

- С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1995. – 19 с.
32. Выготский, Л. С. Психология развития человека / Л. С. Выготский ; сост. А. А. Леонтьев. – М. : Эксмо, 2003. – 1136 с. – (Библ. всемирной психологии).
33. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Е. Гаккель. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
34. Галеев, Б. М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве) / Б. М. Галеев. – Казань : Казанский университет, 1987. – 264 с.
35. Гань, Б. Восстановление натурального свойства гармонического звучания (Из работы «Гармония и стиль С. Губайдулиной») / Б. Гань ; ред. Е. Я. Загорская. – М., 1998. – 72 с.
36. Гань, Б. Восточные черты в произведениях А. Черепнина и С. Губайдулиной и их сравнение / Б. Гань. – М. : Весть, 1999. – 28 с.
37. Гончаренко, С. С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века) / С. С. Гончаренко; науч. ред. М. Е. Тараканов ; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1993. – 235 с.
38. Горбовец, Л. О тембровой сущности фортепиано / Л. Горбовец // Художественный образ в исполнительском искусстве. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики / ред.-сост. А. А. Глазунов ; МаГК им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2004. – С. 36 – 44.
39. Григорьева, Г. В. Категория «стиль эпохи» в музыке XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования / Г. В. Григорьева ; ред. М. Г. Арановский. – М., 2006. – С. 9 – 16.
40. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века : 50 – 80-е годы / Г. В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 207 с.
41. Григорьян, К. Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии / К. Н. Григорьян // Литература и живопись / отв. ред. А. Н. Иезуитов ; АН СССР, ИРЛ (Пушкинский Дом). – Л. : Наука, 1982. – С. 128 – 146.

- 42.Грюнбаум, А. Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум ; пер. с англ. Ю. Б. Молчанова. – М. : Прогресс, 1969. – 590 с.
- 43.Губайдулина, С. А. «Дано» и «задано» / беседу вела О. Бугрова // Муз. академия. № 3. – 1994. – С. 1 – 7.
- 44.Губайдулина, С. А. И это – счастье... / беседу вела Ю. Макеева // СМ. – № 6. – 1988. – С. 22 – 27.
- 45.Губайдулина, С. А. Об учителях, коллегах и о самой себе / беседу вёл В. Юзефович // Муз. академия. – № 3. – 1994. – С. 8 – 9.
- 46.Губайдулина, С. А. О музыке, о себе... / беседу вёл Д. Смирнов // Муз. академия. – № 4. – 2001. – С. 10 – 12.
- 47.Давыдова, В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. П. Давыдова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.
- 48.Давыдова, В. П. «Флейта-человек», «человек-флейта» : музыкально-поэтический образ искусства XX века / В. П. Давыдова // Музыковедение. – 2006. – № 1. – С. 16 – 23.
- 49.Денисов, Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 90 – 111.
- 50.Додонов, Б. И. Эмоция как ценность / Б. И. Додонов. – М. : Наука, 1978. – 272 с.
- 51.Домбраускене, Г. Н. Метатекст протестантского хорала в пространстве музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Г. Н. Домбраускене. – Владивосток, 2004. – 26 с.
- 52.Дубов, М. Э. Джон Кейдж. Школа игры с фортепиано / М. Э. Дубов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : материалы науч. конф. / ред. кол. Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева ; МГК им.

- П. И. Чайковского. – М., 2004. – Сб. 46– С. 111 – 118.
- 53.Дуганов, Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества / Р. В. Дуганов. – М. : Сов. писатель, 1990. – 352 с.
- 54.Евдокимова, Ю. К. Многоголосие средневековья. X-XIV века // История полифонии. / Ю. К. Евдокимова ; под ред. Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 1 – 456 с. : нот.
- 55.Зейфас, Н. Маттезон и теория оркестровки / Н. Зейфас // История и современность / ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. – Л. : Сов. композитор, 1981. – С. 33 – 55.
- 56.Иттен, И. Основы цвета [Электронный ресурс] / И. Иттен. – 2006. – Режим доступа : <http://matchast.ru>.
- 57.Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании : монография / Л. П. Казанцева ; РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – 248 с.
- 58.Казанцева, Л. П. Музыкальный портрет / Л. П. Казанцева ; МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Консерватория, 1995. – 128 с.
- 59.Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания : учебное пособие / Л. П. Казанцева ; Астраханская гос. консерватория. – Астрахань : Факел, 2001. – 367 с.
- 60.Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры : учебное пособие / Л. П. Казанцева ; Астраханская гос. консерватория. – Астрахань : Волга, 2005. – 112 с.
- 61.Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский ; пер. с нем. Е. Козиной. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 239 с.
- 62.Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии / ред. совет И. В. Абашидзе и др. – М. : Худ. литература, 1997. – 927 с. – (Библиография всемирной литературы : Лит. Древнего Востока).
- 63.Кокжаев, М. А. Топология музыкального пространства / М. А. Кокжаев. – М. : Композитор, 2004. – 88 с. : нот.
- 64.Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) / Н. П. Коляденко ; ред.

- Е. Г. Гуренко ; Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2005. – 392 с.
65. Комбинированные съёмки // Кинословарь : в 2 т. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – Т. 1 : А – Л. – Стб. 806 – 807.
66. Кон, Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке / Ю. Кон // Музыка и современность. / сост. Т. А. Лебедева, ред. кол. В. Д. Конен, Л. А. Мазель, М. Д. Сабинаина. – М., 1971. – Вып. 7 – С. 294 – 318.
67. Копчевский, Н. Н. Новые тенденции в детской музыке / Н. Н. Копчевский // СМ. – № 6 – 1973. – С. 106 – 112.
68. Королёв, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок-и поп-музыки : Термины и понятия / О. К. Королёв. – М. : Музыка, 2002. – 168 с.
69. Крапилина, Е. П. Об изучении фортепианной музыки для детей композиторов XX века : стилистика, направления, репертуарные сборники / Е. П. Крапилина // Проблемы и перспективы развития начального художественного образования : тез. докл. науч.-практ. конф. / ред.-сост. М. М. Берлянчик ; МаГК, ЧВМУ (ВУЗ) им. П. И. Чайковского, ТИИ. – Магнитогорск ; Челябинск, 2001. – С. 67 – 73.
70. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. : учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 429 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
71. Кузьменкова, О. А. Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70 – 90-х гг. XX века (симфоническая и инструментальная музыка) : дис. ... канд. искусствоведения / О. А. Кузьменкова. – СПб., 2004. – 190 с. – На правах рукописи.
72. Кулешов, Л. В. Статьи. Материалы / Л. В. Кулешов ; отв. ред. В. П. Михайлов. – М. : Искусство, 1979. – 241 с. – (Кинематографическое наследие).

73. Курбатская, С. Серийная музыка : вопросы истории, теории, эстетики / С. Курбатская. – М. : Сфера, 1996. – 394 с.
74. Курт, Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; пер. с нем. Г. Балтер ; предисл. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
75. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 201 с.
76. Лаврова, С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения / С. В. Лаврова. – СПб., 2004. – 189 с. – На правах рукописи.
77. Лао-цзы Дао дэ цзин / Лао-цзы ; пер. с кит. Ян Хин-Шуна. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 182 с.
78. Лапин, А. И. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом / А. И. Лапин. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Л. Гусев, 2006. – 160 с. : ил.
79. Лебедева, В. Детский программный фортепианный цикл в русской музыке / В. Лебедева // Муз. академия. – № 1. – 2008. – С. 181 – 190.
80. Лесовиченко, А. М. Детская музыка : принципы типологии / А. М. Лесовиченко // Теоретическая концепция XX века : Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. / ред.-сост. Б. А. Шиндин ; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – С. 374 – 385.
81. Ли Бо Пейзаж души. Поэзия гор и вод / Ли Бо ; пер. с кит. и сост. С. А. Торопцева ; статьи С. А. Торопцева, Лян Сэнь, А. Е. Лукьянова. – СПб., 2005. – 320 с.
82. Лирика // Теоретическая поэтика : понятия и определения : хрестоматия / сост. Н. Д. Тamarченко. – М. : РГГУ, 2002. – С. 354 – 373.
83. Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – Изд. 3-е, доп. – М. : Наука, 1979. – 360 с.

84. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Н. Лобанова ; МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.
85. Лобанова, М. Н. «Эстетика чудесного» и художественное творчество / М. Н. Лобанова // Искусство, наука, техника : пути сопряжения : тез. докл. Всесоюзной науч.-практ. конф. / отв. ред. С. Н. Семёнов ; Всесоюзная секция теории и методологии и башкирское отделение философского общества СССР, УГИИ. – Уфа, 1990. – С. 37 – 39.
86. Ломанов, М. Ф. Элементы симметрии в музыке / М. Ф. Ломанов // Музыкальное искусство и наука. / под ред. Е. В. Назайкинского. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1 – С. 136 – 165.
87. Лотман, Ю. М. Куклы в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 377 – 380.
88. Лотман, Ю. М. О языке мультипликационных фильмов / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. В 3 т. Т. 3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. – Таллин : Александра, 1993. – С. 323 – 325.
89. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : ЭЭСТИ РААМАТ, 1973. – 140 с.
90. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 401 – 431.
91. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).
92. Лотман, Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 148 – 160.
93. Лунева, А. Н. Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве

- М.-К. Чюрлёниса : дис. ... канд. искусствоведения / А. Н. Лунева. — СПб., 1996. — 178 с. — На правах рукописи.
94. Магницкая, Е. А. Творческая интерпретация космоса / Е. А. Магницкая. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. — 196 с.
95. Маклыгин, А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Л. Маклыгин. — М., 1985. — 24 с.
96. Мартынов, В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. — М. : Классика-XXI, 2005. — 288 с.
97. Медушевский, В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха / В. В. Медушевский // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1984. — Вып. 75 — С. 83 — 106.
98. Медушевский, В. В. К проблеме сущности и эволюции музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник. / сост. С. С. Зив. — М. : Сов. Композитор, 1984. — Вып. 5 — С. 5 — 17.
99. Медушевский, В. В. Красота природы в музыке и её этические основания / В. В. Медушевский // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1986. Человек — Природа — Искусство / отв. ред. Б. С. Мейлах ; АН СССР. — Л. : Наука, 1986. — С. 197 — 215.
100. Медушевский, В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // СМ. — № 3. — 1979. — С. 30 — 39.
101. Медушевский, В. В. Человек в зеркале интонационной формы / В. В. Медушевский // СМ. — № 9. — 1980. — С. 39 — 48.
102. Международный фестиваль музыки Софии Губайдулиной. Казань — Москва. Октябрь 2001 года : буклет / сост. В. Н. Холопова. — Казань, 2001. — 112 с.
103. Мессиан, О. В поисках ритма // Музыка и цвет. Новые диалоги с Клодом Самюэлем / О. Мессиан // Слово композитора. / пер. с фр. Е. Денисовой ; ред.-сост. Н. С. Гуляницкая. — М., 2001. — Вып. 145 — С. 64 — 77.

104. Михайлов, М. К. Стилъ в музыке : исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
105. Морен, Э. Кино, или воображаемый человек (Фрагменты) [Электронный ресурс] / Э. Морен. – 27.05.2001.– Режим доступа : <http://v-montaj.narod.ru/FTP.html>.
106. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки : исследование / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 255 с.
107. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
108. Назайкинский, Е. В. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Е. В. Назайкинский ; ред.-сост. М. Г. Арановский ; ГИИ. – М. : КомКнига, 2007. – С. 44 – 69.
109. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
110. Назайкинский, Е. В. Стилъ как маска // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования / Е. В. Назайкинский ; ред. М. Г. Арановский. – М., 2006. – С. 17 – 23.
111. Некрасова, И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70 – 90-х гг. XX века : дис. ... канд. искусствоведения / И. М. Некрасова. – М., 2005. – 174 с. – На правах рукописи.
112. Нелюбова, М. В. Психология цвета : авторский курс лекций [Электронный ресурс] / М. В. Нелюбова. – 2006.– Режим доступа : <http://matchast.ru>.
113. Немковская, В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. И. Немковская. – М., 2002. – 24 с.
114. Обухова, Л. Ф. Детская психология : теории, факты, проблемы / Л. Ф. Обухова. – М. : Триволга, 1995. – 360 с.
115. Орлов, Г. Древо музыки / Г. Орлов ; ред. Л. Ковнацкая. – Изд. 2-е, исп. – СПб. : Композитор, 2005. – 440 с. : ил.

116. Орлова, Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления : История. Становление. Сущность / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – 304 с.
117. Павленко, А. Н. Теория и театр / А. Н. Павленко ; Институт философии РАН. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. – 234 с.
118. Панкова, О. М. «Музыкальные игрушки» Софии Губайдулиной / О. М. Панкова ; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1991. – 27 с. – Деп. в НИО Информкультура РГБ 29. 01. 92 ; № 2556.
119. Панорамирование // Кинословарь : в 2 т. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 2 : М – Я. – Стб. 290 - 291.
120. Пашина, Т. Об игровой природе музыки Стравинского / Т. Пашина // Музыка в контексте духовной культуры. / отв. ред. Л. Л. Гервер, И. П. Сусидко ; ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120 – С. 116 – 139.
121. Плотникова, О. М. Живописные образы в музыке / О. М. Плотникова // Художественный образ в исполнительском искусстве : тез. докл. и материалы международной науч.-практ. конф. / отв. ред. А. А. Глазунов ; МаГК им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2004. – С. 88 – 92.
122. Поляков, М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 447 с.
123. Пospelов, П. Минимализм и репетитивная техника. Сравнение опыта американской и советской музыки / П. Пospelов // Муз. академия. – № 4. – 1992. – С. 74 – 82.
124. Пропп, В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; ред.-сост. И. В. Пешков ; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

125. Проскурин, С. Г. Труба в эпоху барокко : инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. Г. Проскурин. – Ростов-на-Дону, 2005. – 27 с.
126. Процюк, Д. Б. Техника и культура игры на органе / Д. Б. Процюк. – СПб. : Композитор, 2004. – 172 с.
127. Раабен, Л. Н. С. Губайдулина / Л. Н. Раабен // О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов. – СПб., 1998. – С. 289 – 311.
128. Радвилович, А. Ю. Следы прикосновений... Современная фортепианная музыка на фестивале «... antasten...» / А. Ю. Радвилович // Музыковедение. – 2007. – № 2. – С. 48 – 52.
129. Раушенбах, Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 316 с.
130. Рейхенбах, Г. Философия пространства и времени / Г. Рейхенбах ; пер. с англ. Ю. Б. Молчанова. – М. : Прогресс, 1985. – 345 с.
131. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. В 2 ч. Ч. 1 (Текст) [Электронный ресурс] / Н. А. Римский-Корсаков ; под. ред. М. Штейнберга. – 2008. – Режим доступа : <http://www.ClasMus.ivsek.info>.
132. Ромм, М. И. Избранные произведения. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика [Электронный ресурс] / М. И. Ромм. – 2005. – Режим доступа : <http://www.Kinocafe.ru/theory>.
133. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская ; ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
134. Савенко, С. Кино и симфония / С. Савенко // Советская музыка 70 – 80-х годов. Стилъ и стилевые диалоги. / отв. ред. В. Б. Валькова ; ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 82. – С. 30 – 53.
135. Сафонова, О. Р. Мотивы кристалла и зеркала в русской музыкальной культуре начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О. Р. Сафонова. – М., 2000. – 19 с.

136. Синельникова, О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина : на примере инструментальных произведений композитора : дис. ... канд. искусствоведения / О. В. Синельникова. – М., 2004. – 271 с. – На правах рукописи.
137. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков ; под ред. В. В. Протопопова ; МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
138. Скребкова-Филатова, М. О художественных возможностях музыкального пространства // Пространство и время в музыке. / отв. ред. Э. П. Федосова ; РАМ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 121 – С. 64 – 75.
139. Скрипниченко, Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления (на примере клавирных произведений барокко) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. В. Скрипниченко. – Магнитогорск, 1999. – 19 с.
140. Смирнова, Н. И. Искусство играющих кукол. Смена театральных систем / Н. И. Смирнова. – М. : Искусство, 1983. – 272 с.
141. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография / О. В. Соколов ; Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. – 221 с.
142. Соколов-Ремизов, С. Н. Человек и природа в классической художественной традиции Японии и Китая / С. Н. Соколов-Ремизов // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1986. Человек – Природа – Искусство / отв. ред. Б. С. Мейлах ; АН СССР. – Л. : Наука, 1986. – С. 35 – 47.
143. Сокровищница вечных истин. Афоризмы / сост. С. Б. Барсов. – М. : Центрполиграф, 2006. – 463 с.
144. Сорокина, Т. С. Вопросы синтеза искусств в художественно-эстетической концепции С. Эйзенштейна / Т. С. Сорокина // Теоретическая

- концепция XX века : итоги и перспективы отечественной музыкальной науки : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. / ред.-сост. Б. А. Шиндин ; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – С. 216 – 220.
145. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания [Электронный ресурс] / К. С. Станиславский. – 2007 – 2008. – Режим доступа : <http://www.koob.ru>.
146. Судзуки Д. Т. Основы дзен-буддизма / Д. Т. Судзуки // Буддизм. Четыре благородных истины / сост. Я. В. Боцман. – М. : Эксмо, 2002. – С. 253 – 706. – (Антология мысли).
147. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова : ГИИ, МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Музыка, 2007. – 624 с. : нот. – (Academia XXI).
148. Титова, Т. О. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия / Т. О. Титова // Восприятие музыки / ред.-сост. В. Н. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – С.156 – 166.
149. Тонха, В. Слышать тишину / В. Тонха // Муз. жизнь. – № 10. – 2001. – С. 16 – 17.
150. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 349 с.
151. Флоренский, П. А. Исследования по теории искусства / П. А. Флоренский // Собр. соч. В 4 т. Т. 1 (Ред. Философское наследие). Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / ред.-сост. А. С. Трубачёв. – М. : Мысль, 2002. – С. 79 – 390.
152. Фрейлих, С. И. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – Изд. 3-е. – М. : Академический проект, Альма Матер, 2005. – 510 с. – (Gaudeamus).
153. Хайдеггер, М. Бытие и время [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер ; пер. с нем. – 24.01.2000. – Режим доступа : <http://www.heidegger.ru>.

154. Хёйзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хёйзинга ; пер. с нидерл. В. В. Ошиса. – М. : Прогресс, 1992. – 461 с.
155. Хлебников, В. Избранное / В. Хлебников ; сост. В. Смирнова, В. Идаятова ; предисл., хроника и коммент. В. Смирнова. – М., 1989. – 128 с.
156. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2 ч. Ч. 2. Гармония XX века / Ю. Н. Холопов ; ред. В. С. Ценова ; МГК им. П. И. Чайковского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Композитор, 2005. – 624 с. : нот., ил.
157. Холопов, Ю. Н. Гармония. Теоретический курс : учебник / Ю. Н. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 542 с. : ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
158. Холопов, Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / Ю. Н. Холопов ; ред. В. С. Ценова, М. Воинова. – М. : Композитор, 2006. – 160 с. : нот.
159. Холопов, Ю. Н. Новый музыкальный инструмент : рояль / Ю. Н. Холопов // М. Е. Тараканов : Человек и фоносфера. – М. ; СПб., 2003. – С. 257 – 271.
160. Холопов, Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. / ред.-сост. Д. В. Фришман. – М., 1974. – Вып. 8 – С. 229 – 277.
161. Холопов, Ю. Н. О трёх зарубежных системах гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. – М., 1966. – Вып. 4. – С. 45 – 49.
162. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
163. Холопова, В. Н. Время и вневремя : о творческом процессе Софии Губайдулиной / В. Н. Холопова // Процессы музыкального творчества. Вып. 155 / ред.-сост. Е. В. Вязкова, Э. П. Федосова ; РАМ им. Гнесиных. – М., 1999. – С. 99 – 113.

164. Холопова, В. Н. Концепция творчества Софии Губайдулиной : опыт характеристики / В. Н. Холопова // Муз. академия. – № 4. – 2001. – С. 12 – 19.
165. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова ; МГК им. П. И. Чайковского. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
166. Холопова, В. Н. «Музыка» Софии Губайдулиной : микротоны вы-
сотности и величие смысла / В. Н. Холопова // Муз. академия. – № 2. –
2005. – С. 34 – 40.
167. Холопова, В. Н. Свет Веберна в современной русской музыке /
В. Н. Холопова // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна.
1945 – 1995. / сост. Ю. Н. Холопов ; МГК им. П. И. Чайковского. – М.,
1998. – Сб. 21 – С. 74 – 96.
168. Холопова, В. Н. София Губайдулина : монография. Интервью Энцо
Рестаньо – София Губайдулина. – Изд. 2-е, доп. – М. : Композитор,
2008. – 400 с.
169. Холопова, В. Н. София Губайдулина : путеводитель по произведе-
ниям / В. Н. Холопова. – Изд. 2-е. – М. : Композитор, 2001. – 56 с.
170. Холопова, В. Н. София Губайдулина 1990-х : сплетение духовных
нитей / В. Н. Холопова // Музыка России : от средних веков до совре-
менности Вып. 1 / ред.-сост. М. Г. Арановский ; ГИИ. – М. : Компози-
тор, 2004. – С. 300 – 324.
171. Холопова, В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содер-
жание / В. Н. Холопова ; авт. ред. ; МГК им. П. И. Чайковского, Ка-
федра междисциплинарных специализаций музыковедов. – М. :
ПРЕСТ, 2002. – 32 с.
172. Художник и философия цвета в искусстве. – 2006. – Режим доступа :
<http://synesthesia.prometheus.kai.ru>.
173. Цветаева, М. И. Записные книжки и дневниковая проза / М. И. Цве-
таева ; ред.-сост. И. Захаров. – М. : Захаров, 2002. – 400 с.

174. Ценова, В. С. Время ритма, или ритм времени : о Новейшей музыке XX века [Электронный ресурс] / В. С. Ценова. – 2008. – Режим доступа : <http://www.ClasMus.ivsek.info>.
175. Ценова, В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной : монографическое исследование / В. С. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – 200 с.
176. Цзяи Чжуан, Чунчжэн Не Китайская живопись – отражение истории [Электронный ресурс] / Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн. – 2001. – Режим доступа : <http://www.abirus.ru/map/art>.
177. Цуккерман, В. А. О выразительности гармонии Римского-Корсакова / В. А. Цуккерман // Сов. музыка. – № 10. – 1956. – С. 59 – 64.
178. Цуккерман, В. А. О выразительности гармонии Римского-Корсакова (Окончание) / В. А. Цуккерман // Сов. музыка. – № 11. – 1956. – С. 57 – 67.
179. Шаймухаметова, Л. Н., Зиляева, Г. Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности» // Смысловые структуры в музыкальном тексте. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова ; РАМ им. Гнесиных, УГИИ. – М., 1998. – Вып. 150 – С. 67 – 77.
180. Шаймухаметова, Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : исследование / Л. Н. Шаймухаметова. – М. : ГИИ, 1999. – 319 с.
181. Шаймухаметова, Л. Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) / Л. Н. Шаймухаметова // Звук, интонация, процесс. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. – Вып. 148 – С. 36 – 45.
182. Шаймухаметова, Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв. / Семантика старинного уртекста / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. –

- Уфа: Лаборатория музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств, 2002. – С. 16 – 37.
183. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальное содержание : наука и педагогика : материалы III Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; УГАИ им. Загира Исмагилова. – Уфа : РИЦ УГАИ, 2005. – С. 81 – 102.
184. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы : учебное пособие / Л. Н. Шаймухаметова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. – 266 с.
185. Шелудякова, О. Е. Конфликт как социально-психологическая и эстетическая категория в музыкальном искусстве позднего романтизма / О. Е. Шелудякова // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 17 – 25.
186. Широкова, В. П. О прототипах метроритмической организации тематизма *concerto-grosso* в музыке Барокко / В. П. Широкова // Ритм и форма / ред. Н. Афонина, Л. Иванова ; СПб ГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Союз художников, 2002. – С. 58 – 96.
187. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн ; ред.-сост. Е. А. Литвинова, М. А. Ростockкая ; вступ. статья Р. Юренева. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с. – (Памятники кинематографической мысли).
188. Элиот, Т. С. Четыре квартета / Т. С. Элиот // Полые люди / пер. с англ. С. Сергеева. – СПб. : Кристалл, 2000. – С. 372 – 412.
189. Эскина, Н. А. Эпохи истории музыки : учебное пособие / Н. А. Эскина ; Самарская организация союза композиторов, Самарское музыкальное общество. – Самара, 1994. – 316 с.
190. Яворский, Б. Л. Сюиты Баха для клавира, Носина, В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха / Б. Л. Яворский, В. Б. Носина ; предисл. Р. Э. Берченко. – М. : Классика-XXI, 2002. – 154 с.

191. Японская поэзия Серебряного века : Танка. Хайку. Киндайси / пер. с яп. А. Долина. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 494 с.
192. Яусс, Г.-Р. К проблеме диалогического сознания. / Г.-Р. Яусс // Бахтинский сборник / отв. ред. В. Л. Махин. – М. : Лабиринт, 1997. – Вып. 3 – С. 182 – 197.
193. Kurtz, Michael. Sofia Gubaidulina: a biography / Michael Kurtz, foreword by Mstislav Rostropovich, translated by Christoph K. Lohmann, edited by Malcolm Hamrick Brown. – Bloomington : Indiana University Press, 2007. – 337 p. – (Russian Music Studies).
194. Neary, Fay. Structural Symbolism in the Music of Sofia Gubaidulina / Fay Neary. – 1999. – Режим доступа: // <http://web.ukonline.co.uk/fay.neary/gubaidulina/Fay>.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

1 Fl. *pp*

2 *pp*

3 *x*

4 *mf* *mf*

5 *mf* *f* *f* *f*

6 *f*

7 *x* *x* *x* *x* *x* *cresc.*

8 *ff*

9 *ff*

10 *tr*

Схема к примеру № 1

a)

b)

c)

d)

e)

Пример № 2

Губайдулина С. «Суюмбика» для двух труб

Пример № 3

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

Fl. *pp*

Пример № 4

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Fl. *ff*

Poco meno mosso $\text{♩} = 120$

Пример № 5

Губайдулина С. Прелюдия для трубы и фортепиано

Tromba (B)

mf

$\text{♩} = 54$

Piano

Пример № 6

Губайдулина С. Прелюдия для трубы и фортепиано

1

Tromba (B)

pp

$\text{♩} = 54$

V

x

x

Piano

pp

7

7

7

* *Ad. simile*

2

x

7

7

7

* *Ad. simile*

3

4

V

5

6

Meno mosso $\text{♩} = 46$

pp

7

7

7

*

Пример № 7

Губайдулина С. Баллада № 2 для двух труб и фортепиано

Sostenuto [Сдержанно] $\text{♩} = 42$

I
Trombe
(B)
II

Piano

$\text{♩} = 76$

Пример № 8

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

Fl.

$\text{♩} = 100$

mf

p

Пример № 9

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

Fl. *mf* *p*

Пример № 10

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

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

1

Tromba (B)

Piano

p

$\text{♩} = 54$

3

4

pp

pp

simile

5

6

7

Пример № 12 Губайдулина С. Баллада № 2 для двух труб и фортепиано

Example 12 shows measures 1 through 8 of a piece. The tempo is marked $\text{♩} = 108$. The instrumentation includes two Trombones (I and II) and Piano. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for the Trombones and Piano. The Trombone I part has a melodic line starting in measure 1, while Trombone II and the Piano part have rests until measure 4, where they enter with accompaniment. A fermata is placed over the final measure (measure 8).

Пример № 13 Губайдулина С. Баллада № 2 для двух труб и фортепиано

Example 13 shows measures 9 through 14. The tempo is marked $\text{♩} = 108$. The instrumentation includes two Trombones (I and II) and Piano. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 2/4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for the Trombones and *pp* (pianissimo) for the Piano. The Trombone I part has a melodic line with a wavy line above it, while Trombone II and the Piano part have rests until measure 10, where they enter with accompaniment. A fermata is placed over the final measure (measure 14).

Пример № 14 Губайдулина С. Баллада № 1 для двух труб и фортепиано

Example 14 is a musical score for two Trombones (B) and Piano. The tempo is marked $\text{♩} = 42$. The Trombone I part features a melodic line with a ff dynamic. The Trombone II part has a ff dynamic. The Piano part is in the bass clef and has a ff dynamic. The score is in 4/4 time and consists of two measures.

Пример № 15 Губайдулина С. Баллада № 1 для двух труб и фортепиано

Example 15 is a musical score for two Trombones (B) and Piano. The tempo is marked $\text{♩} = 42$. The Trombone I part features a melodic line with a ff *espr.* dynamic. The Trombone II part has a ff *espr.* dynamic. The Piano part is in the bass clef and has a f dynamic. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The bottom of the score is marked 8--- and *ad. simile*.

Пример № 16

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Example 16 is a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The tempo is marked *Con moto*. The Flute part features a melodic line with a pp dynamic. The Piano part is in the bass clef and has a ppp dynamic. The score is in 4/4 time and consists of three measures.

Пример № 17

Губайдулина С. Сонатина для флейты

Con moto

Fl. *mp* *cresc.*

Пример № 18

Губайдулина С. «Эхо» из цикла
«Музыкальные игрушки» для фортепиано

1 Largo (♩=60) 2 3 4 5 6

7 8 9

*) Крестик означает беззвучное нажатие клавиши.

Пример № 19

Губайдулина С. «Эхо» из цикла
«Музыкальные игрушки» для фортепиано

Largo (♩=60)

1 *) 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11 12

*f*₈ *f*₈₋

*) Крестик означает беззвучное нажатие клавиши.

Пример № 20

Губайдулина С. «Toccata troncata» для фортепиано

a tempo (tranquillo)

1 2 3 4

mp *pp*

Тед. *

Токката - прикосновение; troncata - прерывающееся.

Условные обозначения: X - беззвучное нажатие клавиши

X, L - звук длится до конца черты

[] - пауза произвольной длительности.

*) Здесь и дальше в аналогичных местах палец отрывается и сразу же нажимает клавишу беззвучно.

Губайдулина С. «Дятел» для фортепиано

Пример № 23 Губайдулина С. «Апрельский день» для фортепиано

Allegretto (♩ = 60)

1 T⁴ 2. 2² 3³ 2² 4⁴ 4 5 3 4 5 4 3 2

p *mf*

Ped. * * *

6 1 5 4 3 2 1 7 5 1 3 2 8 1 5

* *Ped.* * *Ped.* *

Tranquillo Cantabile (♩ = 58)

p

f

mp

mf

p

pp

Pes

I fis

P d

I b

P a

R h

Ped.

8----

Пример № 25

Губайдулина С. «Эхо» из цикла
«Музыкальные игрушки» для фортепиано

Largo (♩=60)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of Largo (♩=60). The first system contains measures 1 and 2, with a piano (p) dynamic marking. The second system contains measures 3 through 10. The third system contains measures 11 through 16. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A double asterisk (**) is placed above measure 12, indicating a specific grouping of sixteenth notes.

**) Группировка шестнадцатых: 4 - 3 - 4, 3 - 3 - 4, или 3 - 4 - 3 предполагает небольшие акценты на начальном звуке каждой группы.

Пример № 26

Губайдулина С. Песенка для фортепиано

Andantino

p *semplice*

rit.

m. d.

Пример № 27

Губайдулина С. Песенка для фортепиано

Andantino

f

espressivo

Пример № 28

Губайдулина С. «Песня рыбака» для фортепиано

Lento (♩=69)

1 2 3 4 5 2 1 3 4 3

p *mp*

Red. *

6 7 8 9 1

p *mf*

Red. *

10 11 12 13

Red.

Пример № 29

Губайдулина С. «Апрельский день» для фортепиано

Allegretto (♩=60)

1 2 3 4

f

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

5 6 7 8

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

9 10 11 12

mf *p*

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for voice and piano. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 11. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. There are also performance instructions in Russian, including "Ид." (Id.) and "Ид." (Id.), which likely mean "Continue" or "Repeat". The score is numbered 1 through 11, corresponding to the measures.

Губайдулина С. Баллада № 1 для трубы и фортепиано

♩ = 42

I

Trombe

(B)

II

Piano

pp

Ad. simile

Capriccioso (♩ = 84)

The musical score is written for piano and consists of 12 measures, organized into five systems. The tempo is marked 'Capriccioso' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings such as 'Ped.' (pedal) and 'P' (piano). The score is as follows:

- System 1 (Measures 1-2):** Measure 1 features a complex fingering (1, 4, 3, 7) and a slur. Measure 2 has a slur and a 'Ped.' marking.
- System 2 (Measures 3-4):** Measure 3 includes a slur and a 'Ped. P' marking. Measure 4 has a slur and a 'Ped.' marking.
- System 3 (Measures 5-7):** Measure 5 has a slur and a 'Ped.' marking. Measure 6 has a slur and a 'Ped.' marking. Measure 7 has a slur and a 'Ped.' marking.
- System 4 (Measures 8-9):** Measure 8 has a slur and a 'Ped.' marking. Measure 9 has a slur and a 'Ped.' marking.
- System 5 (Measures 10-12):** Measure 10 has a slur and a 'Ped.' marking. Measure 11 has a slur and a 'Ped.' marking. Measure 12 has a slur and a 'Ped.' marking.

Пример № 34

Губайдулина С. «Токката тронката» для фортепиано

Rubato

Токката - прикосновение; тронката - прерывающееся.

Условные обозначения: \times - беззвучное нажатие клавиши

\times $\underline{\hspace{1cm}}$ - звук длится до конца черты

∞ - пауза произвольной длительности.

Пример № 35

Губайдулина С. Песенка для фортепиано

Poco meno mosso

Пример № 36

Губайдулина С. «Апрельский день» для фортепиано

Allegretto (♩=60)

Red.* Red.* Red.*

Пример № 37

Губайдулина С. «Токката тронката» для фортепиано

Vivo ♩=80

Red. * Red.

Токката - прикосновение; truncata - прерывающееся.

Условные обозначения: ✕ - беззвучное нажатие клавиши

✕ - звук длится до конца черты

|∞| - пауза произвольной длительности.

Пример № 38

Губайдулина С. Баллада № 1 для фортепиано

♩=76

I Trombe (B)
II
Piano

f espr. ff

f p

ff p

Fl. *f*

Piano *f*

♩ = 84

Measures 1 through 12 are shown, with measures 7, 8, 9, 10, 11, and 12 marked with a 7:6 ratio.

Пример № 40

Губайдулина С. «Звуки леса» для флейты и фортепиано

Example 40 is a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *p* (piano) dynamic and features a melodic line with trills and grace notes. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It starts with a *p* dynamic and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as trills, grace notes, and dynamic markings.

Пример № 41

Губайдулина С. «Звуки леса» для флейты и фортепиано

Example 41 is a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp. It begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and features a melodic line with trills and grace notes. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It starts with a *pp* dynamic and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as trills, grace notes, and dynamic markings. A tempo marking of *And. sempre* is present at the bottom of the Piano part.

Пример № 42

Губайдулина С. «Звуки леса» для флейты и фортепиано

Example 42 is a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The score is written in 6/8 time. The Flute part begins with a melodic line marked *f* (forte). The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score is divided into two systems, each with a Flute staff and a Piano grand staff (treble and bass clef).

Пример № 43

Губайдулина С. «Звуки леса» для флейты и фортепиано

Example 43 is a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The score is written in 6/8 time. The Flute part features a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment marked *p* (piano). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score is divided into two systems, each with a Flute staff and a Piano grand staff (treble and bass clef).

Andante (♩ = 76)

*) Этот аккорд надо сразу же беззвучно перехватить левой рукой.

Пример № 45

Губайдулина С. «Звуки леса» для флейты и фортепиано

Fl. $\text{♩} = 84$ *p*

Piano *p*

Пример № 46

Губайдулина С. «Звуки леса» для флейты и фортепиано

Fl. *trf espr.* $\text{♩} = 84$ *p*

Piano *p*

Пример № 47

Губайдулина С. «Апрельский день» для фортепиано

Allegretto (♩.60)

Музыкальный пример № 47, «Апрельский день» для фортепиано, С. Губайдулина. Темп: Allegretto (♩.60). Музыка написана для фортепиано. В начале ноты обозначены динамикой *p*. В последующих системах встречаются динамикой *mf* и *f*. В конце каждого такта в некоторых местах встречаются пометки «Ред.» и звездочка (*).

Пример № 48

Губайдулина С. «Апрельский день» для фортепиано

Allegretto (♩.60)

Музыкальный пример № 48, «Апрельский день» для фортепиано, С. Губайдулина. Темп: Allegretto (♩.60). Музыка написана для фортепиано. В начале ноты обозначены динамикой *f*. В последующих системах встречаются динамикой *mf* и *f*. В конце каждого такта в некоторых местах встречаются пометки «Ред.» и звездочка (*).

Пример № 49

Губайдулина С. «Татарская песенка» для двух труб

Andante

I Trombe (in B)

II

p

p

mp

mp

poco rit.

p

pp

pp

pp

pp

Пример № 50

Губайдулина С. «Праздник» для двух труб

Vivo ♩ = 120

Trombe (in B)

f

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

p *pp* *p* *pp*

Пример № 51

Губайдулина С. Песенка для фортепиано

Andantino

mf

cresc.

1 2 3 4 5

X X X X *X X X X*

Пример № 52

Губайдулина С. Песенка для фортепиано

Poco meno mosso

pp *porta* *mento*

Пример № 53

Губайдулина С. Сказка для трубы и фортепиано

Tromba (B)

Piano

mp

mp

1 = 84

2 3 4 5

6 7 8 9 10

11

Пример № 54

Губайдулина С. Сказка для трубы и фортепиано

Example 54 is a musical score for Tromba (B) and Piano. The tempo is marked $\text{♩} = 84$. The Tromba part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and features a series of eighth-note runs. The Piano part also starts with *pp* and includes a sequence of chords in the left hand, with some notes marked with a dashed line and a '2a' (second) fingering. The Tromba part concludes with a *stacc. simile* (staccato, similar) instruction. The score is written in 4/4 time.

Пример № 55

Губайдулина С. Сказка для трубы и фортепиано

Example 55 is a musical score for Tromba (B) and Piano. The tempo is marked $\text{♩} = 84$. The Tromba part begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and features a series of notes numbered 1 through 5, which are part of a larger melodic phrase. The Piano part starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and includes a complex harmonic structure with many chords and accidentals. The Piano part concludes with a *p* (piano) dynamic. The score is written in 4/4 time.

Пример № 56

Губайдулина С. Сказка для трубы и фортепиано

$\text{♩} = 84$

Tromba (B)

Piano

f

f

*22

Пример № 57

Губайдулина С. «Кузнец-колдун» для фортепиано

Presto ($\text{♩} = 112$)

f

Пример № 58

Губайдулина С. «Кузнец-колдун» для фортепиано

♩=80

ff

p

pp

Пример № 59

Губайдулина С. «Барабанщик» для фортепиано

Allegro (♩=144)

f

pp

Пример № 60

Губайдулина С. «Дюймовочка» для фортепиано

Allegretto [Подвижно]

mf

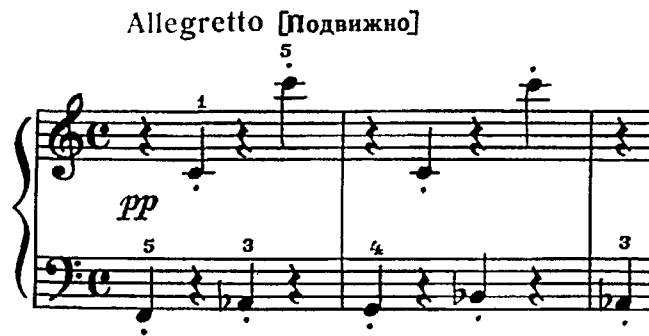
p

pp

poco rit.

Пример № 61

Губайдулина С. «Дюймовочка» для фортепиано



Пример № 62

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано



Пример № 63

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано



Пример № 64

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано



Пример № 65

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано

Impetuoso (Стремительно)

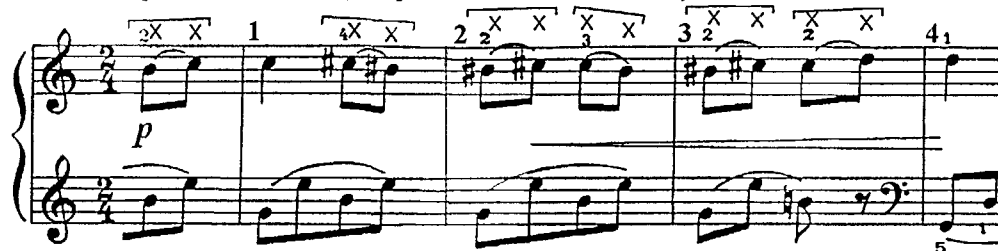
Пример № 66

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано

Espressivo flebile (Выразительно, жалобно)

Пример № 67

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано

Espressivo flebile (Выразительно, жалобно)

Пример № 68

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано

Espressivo flebile (Выразительно, жалобно)

p *sf* *sf* *simile*

Пример № 69

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано

Espressivo flebile (Выразительно, жалобно)

p *sf* *sf* *simile*

Пример № 70

Губайдулина С. «Медведь-контрабасист и негритянка»
для фортепиано

Vivo (♩=120)

p *sf* *sempre staccato* *8-*

Пример № 71

Губайдулина С. «Барабанщик» для фортепиано

Allegro (♩ = 144)

Пример № 72

Губайдулина С. «Барабанщик» для фортепиано

Allegro (♩ = 144)

Пример № 73

Губайдулина С. «Кузнец-колдун» для фортепиано

Presto (♩ = 112)

Пример № 74

Губайдулина С. «Кузнец-колдун» для фортепиано

Presto ($\text{♩} = 112$)

Пример № 75

Губайдулина С. «Барабанщик» для фортепиано

Allegro ($\text{♩} = 144$)

Пример № 76

Губайдулина С. «Кузнец-колдун» для фортепиано

Presto ($\text{♩} = 112$)

Пример № 77

Губайдулина С. «Барабанщик» для фортепиано

Allegro ($\text{♩} = 144$)

f

Red.*

Пример № 78

Губайдулина С. «Злая шутка» для фортепиано

Impetuoso (Стремительно)

p cresc.

f

5 1 3 2

1 5 1 3

Пример № 79

Губайдулина С. «Барабанщик» для фортепиано

Allegro ($\text{♩} = 144$)

f

Red.*

Red.*

Red.*

Red.*

Пример № 80

Губайдулина С. «Лесные музыканты» для фортепиано

Andante (♩ = 76)

p

mf

8

simile

Пример № 81

Губайдулина С. «Лесные музыканты» для фортепиано

Andante (♩ = 76)

f

p

5

6

Allegretto $\text{♩} = 92$

1 *mf* 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 *p*

16 17 18 *pp*

Ред. * Ред. * Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. * Ред. *

Пример № 83

Губайдулина С. «Наигрыш для фортепиано»

Allegretto [Подвижно]

Пример № 84

Губайдулина С. «Наигрыш для фортепиано»

Allegretto [Подвижно]

Пример № 85

Губайдулина С. «Снежные сани с бубенцами для фортепиано»

Allegretto ($\text{♩} = 112$)

Пример № 86

Губайдулина С. «Волшебная карусель для фортепиано»

Vivo ($\text{♩} = 126$)

mf *p*

Ped. * Ped.

Пример № 87

Губайдулина С. «Волшебная карусель для фортепиано»

Vivo ($\text{♩} = 126$)

p *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. *

Пример № 88

Губайдулина С. «Волшебная карусель для фортепиано»

Vivo ($\text{♩} = 126$)

f

Ped.

Пример № 89

Губайдулина С. «Волшебная карусель для фортепиано»

Vivo ($\text{♩} = 126$)

mp

Ped. * Ped.

Пример № 90

Губайдулина С. «Снежные сани с бубенцами для фортепиано»

Allegretto ($\text{♩} = 112$)
simile

mf

pp

dim.

Ped.* Ped.* Ped. * Ped. * Ped.* Ped.* Ped.*

Пример № 91

Губайдулина С. «Волшебная карусель для фортепиано»

Vivo ($\text{♩} = 126$)

mp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Пример № 92

Губайдулина С. «Волшебная карусель для фортепиано»



Пример № 93

Губайдулина С. «Снежные сани с бубенцами для фортепиано»

Allegretto (♩=112)

f

p

*Red. ** *Red. * simile*

cresc.

Пример № 94

Губайдулина С. «Напгрыш для фортепиано»

Poco meno mosso

Пример № 95

Губайдулина С. Песенка для ансамбля виолончелей

Задумчиво, певуче

Пример № 96

Двухголосный гимн «Mira lege»

Транскрипция: [Coussemaker E., 1852.]

Mi - ra le - ge, mi - ro mo - do De - us for - mat

ho - mi - nem.

Пример № 97

Губайдулина С. Элегия для трубы и фортепиано

Example 97: Elegy for Trombone and Piano by S. Gubaidulina. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 92. It consists of three systems. The first system shows measures 1-3, the second shows measures 4-6, and the third shows measures 7-8. The Trombone part (B) is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staves. The piano part features complex triplet and sixteenth-note patterns. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staves.

Пример № 98

Хорал «О, Ewigkeit, du Donnerwort»

Example 98: Choral «O, Ewigkeit, du Donnerwort». The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows measures 1-4 with the lyrics "E - wig - keit, du Don - ner - wort, o Schwert, das". The second system shows measures 5-8 with the lyrics "durch die See - le bohrt, o An - fang son - der En - - - del". The score is written for a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line.

Пример № 99

Губайдулина С. Инвенция для фортепиано

Vivo $\text{♩} \approx 69$

martellato sim.

Пример № 100

Губайдулина С. «Токката тронката» для фортепиано

Vivo $\text{♩} = 80$

ff

Ad.

Пример № 101

Губайдулина С. Инвенция для фортепиано

Vivo $\text{♩} \approx 69$

f

Tranquillo $\text{♩} = 92$ Vivo $\text{♩} = 80$

8- p mf

Tranquillo $\text{♩} = 92$

8- poco rit. p

Vivo $\text{♩} = 80$ Tranquillo

8- poco rit. mf p

Vivo

8- Tranquillo

Пример № 103

Губайдулина С. «Тоссата troncata» для фортепиано

Vivo $\text{♩} = 80$

ff

Red.

Red.

Пример № 104

Губайдулина С. Инвенция для фортепиано

Vivo $\text{♩} \approx 69$

f

Red.

Пример № 105

Бах И.-С. Инвенция d-moll

f

Red.



Губайдулина С. Элегия для трубы и фортепиано

Tromba
 (B)

Piano

Musical score for Tromba (B) and Piano. The Tromba part is in 4/4 time, marked *p* (piano), and features a melodic line with a first ending bracket. The Piano part is in 4/4 time, marked *p* (piano), and features a triplet accompaniment. The score is for measures 8-9.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, starting with a 2-measure rest followed by a melody of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays a complex melody with many triplets and sixteenth notes. The left hand plays a simple bass line with long notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

С. Губайдулина Инвенция для фортепиано

Vivo $\text{♩} \approx 69$

1 2 3 4

5 6 7 8 9

Пример № 109

Губайдулина С. «Охота» для валторны и фортепиано

Corno (in F)

$\text{♩} = 72$ *f*

Piano

f *dim.*

Пример № 110

Губайдулина С. «Охота» для валторны и фортепиано

Corno (in F)

$\text{♩} = 72$ *p*

Piano

p

Пример № 111

Губайдулина С. «Там, вдали» для валторны и фортепиано

Corno (in F)

$\text{♩} = 60$ *mf*

Piano

p

Пример № 112

Губайдулина С. «Охота» для валторны и фортепиано

Corno (in F)

Piano

$\text{♩} = 72$

p *mf* *mf*

8

8 9 10 11 12

p *p*

8

Пример № 113

Губайдулина С. «Там, вдали» для валторны и фортепиано

Corno (in F)

Piano

$\text{♩} = 60$

mf *f* *mf*

8

3 4 5

p *p*

8

Пример № 114 Губайдулина С. «Там, вдали» для валторны и фортепиано

Musical score for Example 114, "Там, вдали" (There, far away) by S. Gubaidulina, for Horn (Corno in F) and Piano. The score is in 4/4 time and F major. The Horn part features a melodic line with two measures marked 1 and 2. The Piano part consists of two systems. The first system includes a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of $\text{♩} = 60^8$. The second system continues the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *con Ped.* (with pedal) instruction.

Пример № 115

Губайдулина С. «Эхо» для фортепиано

Musical score for Example 115, "Эхо" (Echo) by S. Gubaidulina, for Piano. The tempo is marked *Andante* [Негоропливо] (Not hurriedly). The score is in 2/4 time and D major. It consists of three systems of music. The first system includes measures 1 through 5, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The second system includes measures 6 through 10, with dynamics including *p*, *mf*, and *espr.* (espressivo). The third system includes measures 11 through 16, with a *p* dynamic. The score features various musical notations, including slurs, ties, and fingerings.

Пример № 116 Губайдулина С. «Там, вдали» для валторны и фортепиано

Example 116 is a musical score for Horn (in F) and Piano. The Horn part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The score consists of five measures, numbered 1 to 5. The Horn part starts with a p (piano) dynamic and ends with a p dynamic. The Piano part starts with a p dynamic and ends with a p dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Пример № 117 Губайдулина С. Песня без слов для трубы и фортепиано

Example 117 is a musical score for Trombone (B) and Piano. The Trombone part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked as *Moderato*. The score consists of eight measures, numbered 1 to 8. The Trombone part starts with a mp (mezzo-piano) dynamic and ends with a pp (pianissimo) dynamic. The Piano part starts with a mp dynamic and ends with a pp dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

1. Губайдулина, С. А. Две баллады [Ноты] : для двух труб и фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы советских композиторов для трубы и фортепиано. Вып. 1 / ред.-сост. Л. Чумов. – М. : Музыка, 1978. – С. 31 – 37. – Н. д. с 4545 к.
2. Губайдулина, С. А. Две пьесы : Там, вдали, Охота [Ноты] : для валторны и фортепиано / С. А. Губайдулина // Альбом юного валторниста / ред.-сост. Е. Семёнов. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 22 – 27. – Н. д. с 5816 к.
3. Губайдулина, С. А. Дюймовочка [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы. Вып. 9 / ред.-сост. И. Шпигель. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 23 – 24. – (Фортепианная музыка для детских музыкальных школ : Младшие классы). – Н. д. с 6803 к.
4. Губайдулина, С. А. Звуки леса [Ноты] : для флейты и фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы советских композиторов для флейты и фортепиано. Вып. 1. / ред.-сост. И. Лобзень. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 5 – 8. – Н. д. с 5355 к.
5. Губайдулина, С. А. Злая шутка [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы. Тетрадь 3 / под. ред. А. Батаговой, Н. Лукьяновой. – М. : Музыка, 1964. – С. 20 – 25. – (Новые страницы : Произведения советских композиторов для фортепиано : Средние классы детской музыкальной школы). – Н. д. 2036.
6. Губайдулина, С. А. Инвенция [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Современная фортепианная миниатюра. Вып. 2. / сост. А. Асламазов. – М. : Музыка, 1975. – С. 26 – 27. – Н. д. 1875.
7. Губайдулина, С. А. Музыкальные игрушки [Ноты] : цикл для фортепиано («Заводная гармошка», «Волшебная карусель», «Трубач в лесу», «Кузнец-колдун», «Апрельский день», «Песня рыбака», «Птичка-синичка», «Медведь-контрабасист и негритянка», «Дятел», «Лосиная по-

ляна», «Снежные сани с бубенцами», «Эхо», «Барабанщик», «Лесные музыканты») / С. А. Губайдулина // Детские пьесы советских композиторов. Вып. 2. – М. : Музыка, 1971. – С. 73 – 94. – Н. д. 7115.

8. Губайдулина, С. А. Наигрыш [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы. Вып. 5 / ред.-сост. Т. Мануильская. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 28 – 29. – (Фортепианная музыка для детских музыкальных школ : Младшие классы). – Н. д. с 5091 к.

9. Губайдулина, С. А. Песенка [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы. Тетрадь 3 / под. ред. А. Батаговой, Н. Лукьяновой. – М. : Музыка, 1964. – С. 18 – 20. – (Новые страницы : Произведения советских композиторов для фортепиано : Средние классы детской музыкальной школы). – Н. д. 2036.

10. Губайдулина, С. А. Песенка [Ноты] : для ансамбля виолончелей / С. А. Губайдулина // Пьесы и ансамбли советских композиторов : Для младших и средних классов ДМШ / ред.-сост. – М., 1987. – С. 14. – Н. д. с 7798 к.

11. Губайдулина, С. А. Песня без слов [Ноты] : для трубы и фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы советских композиторов для трубы и фортепиано. Вып. 2 / ред.-сост. Л. Чумов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 4 – 5. – Н. д. с 5432 к.

12. Губайдулина, С. А. Праздник [Ноты] : для двух труб / С. А. Губайдулина // Чумов, Л. Школа начального обучения игре на трубе. – М. : Музыка, 1979. – С. 148 – 149. – Н. д. 10213.

13. Губайдулина, С. А. Прелюдия [Ноты] : для трубы и фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы, ансамбли, фанфары : хрестоматия для трубы. 3 – 4 классы ДМШ / сост. Ю. Усов. – М. : Музыка, 1978. – С. 97 – 101 – Н. д. 10040.

14. Губайдулина, С. А. Пьеса [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Современная фортепианная музыка для детей. 3-й класс детской

музыкальной школы / сост., ред. и вступ. статья Н. Копчевского. – М. : Музыка, 1988. – С. 60. – Н. д. 13886.

15. Губайдулина, С. А. Сказка [Ноты] : для трубы и фортепиано / С. А. Губайдулина // Чумов, Л. Школа начального обучения игре на трубе. – М. : Музыка, 1979. – С. 86 – 89. – Н. д. 10213.

16. Губайдулина, С. А. Сонатина [Ноты] : для флейты / С. А. Губайдулина // Произведения советских композиторов для флейты соло / ред.-сост. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 10 – 12. – Н. д. с 5077 к.

17. Губайдулина, С. А. Суюмбика [Ноты] : для двух труб / С. А. Губайдулина // Дуэты для духовых инструментов / ред.-сост. Л. Чумов. – М. : Композитор, 1995. – С. 16.

18. Губайдулина, С. А. Татарская песенка [Ноты] : для двух труб / С. А. Губайдулина // Чумов, Л. Школа начального обучения игре на трубе. – М. : Музыка, 1979. – С. 148. – Н. д. 10213.

19. Губайдулина, С. А. Токката тронката [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Юный пианист : Пьесы, этюды и ансамбли для старших классов детских музыкальных школ (VI – VII). Вып. 3 / ред.-сост.

Л. Ройзман, В. Натансон. – Изд. перераб. и доп. – М. : Сов. композитор, 1988. – С. 104 – 106. – Н. д. с 2473 к.

20. Губайдулина, С. А. Элегия [Ноты] : для трубы и фортепиано / С. А. Губайдулина // Чумов, Л. Школа начального обучения игре на трубе. – М. : Музыка, 1979. – С. 15 – 17. – Н. д. 10213.

21. Губайдулина, С. А. Эхо [Ноты] : для фортепиано / С. А. Губайдулина // Пьесы. Вып. 5 / ред.-сост. Т. Мануильская. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 5. – (Фортепианная музыка для детских музыкальных школ : Младшие классы). – Н. д. с 5091 к.

22. Бах, И.-С. Двухголосная инвенция d-moll [Ноты] : для клавира / И.-С. Бах // Инвенции и симфонии. Вып. 1 / уртекст. – Минск : Издательско-творческая лаборатория ВК. – С. 10 – 11. – (Баховская серия).

23.Бах, И.-С. Французская сюита h-moll [Ноты] : для фортепиано / И.-С. Бах ; ред. Э. Петри. – М. : Музыка, 1972. – С. 17 – 18.

24.O, Ewigkeit, du Donnerwort // 100 Meisterchoräle zum Studium und zur gottesdienstlichen Anwendung ausgewählt und herausgegeben von Ernst H. Wolfram. – Leipzig : C. F. Peters. – P. 48 – 49.