

Успенский Владимир Николаевич

Инструментальная гетерофония в партите "семь слов" Софии Губайдулиной

Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра. Соч. 1982 года.

В статье анализируется конкретный материал на предмет выявления приёмов гетерофонного письма в партите "Семь слов" Софии Губайдулиной. Далее следуют выводы и обобщения...Статья предназначена для студентов музыкальных ВУЗов и всех искушённых любителей современной музыки, кто интересуется современными музыкальными технологиями...

<http://intoclassics.net/publ/5-1-0-455>

1.Смысловая вместимость инструментальной гетерофонии

Если гетерофония русского многоголосного пения есть акт коллективного творчества со своим интонационным и сонорным спектром, то смысловая вместимость инструментальной гетерофонии определяется композитором, автором, индивидуально по отношению к целям и задачам конкретного произведения. Где звуковой «произвол» выписан нотами и обозначен ритмом и временем, а потому говорить о «произволе» можно только в косвенном его смысле. Современный авангард, как правило, не различает гетерофонию как акт волевой и психологический, творческий в своей основе, от различных приёмов инструментального письма, когда звукотворчество подменяется «звукотворчеством». Так серийная техника, как и другие конструктивные техники инструментальной музыки, исходящие от чисто логических импульсов, вряд ли можно отнести к средствам инструментальной гетерофонии, и очень важно не забывать об это водоразделе... В нашем небольшом исследовании

мы попытаемся это разъяснить и конкретно показать, хотя, конечно же, учебника инструментальной гетерофонии нет и не будет, так же, как нет и не будет словаря-перечня всех инструментальных приёмов гетерофонии. Целью данного анализа как раз и является показать, чем и как мотивируется и реализуется гетерофоническое письмо.

2. Психологическая концепция сочинения Губайдулиной «Семь слов»

Избирая для музыки форму старинной партиты, София Асгатовна задаёт сочинению единую стилистику, объединяя в одном принципы вариационности и сюиты, где семь частей цикла объединены комбинациями трёх тембров и методом свободного варьирования, переходящего порой в сквозное развитие. Всё сочинения объединяется также знаковыми скрепами, лейтмотивами, лейтинтонациями и даже повторяющимися комбинациями инструментального общения.

«Сюжет» семи слов Христа перед казнью уже привлекал не одного композитора, а у Шютца Губайдулина даже «заимствует» мотив креста. Но если композиторы XVIII века брали за основу метод «литературного описания», то у Губайдулиной это, прежде всего, психологическая драма, где живописуется внутреннее состояние Христа, которое раскрывается в его предсмертных словах. Итак, слово становится синонимом драмы и определяет накал внутреннего напряжения, каждый раз по-своему и нигде не повторяясь. Это уникальная историческая ситуация определила судьбу

всего мира, ибо каждое слово, сказанное Христом, есть образ Его предвидения, Его

предчувствования, Его планетарной объёмности. Драматическая коллизия развивается не традиционным пошаговым восхождением к кульминации, но, скорее, в круговом движении, где каждый раздел самодостаточен и психологически насыщен до того предела, который определяется словом.

3. Тембровая дифференциация по книге Валентины Холоповой «Шаг души» (монографическое исследование)

Три тембра – виолончель, баян, струнный оркестр – наделены своими психологическими функциями: виолончель – образ жертвы Бог Сын; баян – Бог Отец; струнный оркестр – Святой Дух. В партитуре используются все варианты соединений трёх тембров от соло до тутти. Главное и основное действие берёт на себя виолончель, партия которой изобилует множеством приёмов гетерофонного

письма во всём его объёме – от «До» большой октавы до высочайших флажолетов. Не менее нагрузка и у баяна, который непрерывно «слышит» Сына, Его укрепляет и сопереживает. Virtuозная партия баяна также, в своей основе, выстраивается на гетерофонии и подвластна только искуснейшему исполнителю. Струнный оркестр – олицетворение Святого Духа – звучит чаще всем составом в различных регистрах и в разных комбинациях. Психологически, Утешитель, постоянно присутствуя при всех перипетиях казни, является равноправным участником действия. Всё вместе – это уникальный приём музыкального соединения всех ипостасей Святой Троицы.

4.Хроматика и диатоника

Соответственно уникальному замыслу музыкальная материя отличается рядом т.н. новых подходов, новому слышанию, новой трактовке звука, соединением узнаваемого (земного) и сакрального (Небесного). Макрохроматика противопоставлена микрохроматике, нетемперация – диатонике. Перекрещивая все эти пласты, Губайдулина создаёт для каждой конкретной ситуации соответствующую музыкальную «флору», где есть свои внутренние знаки и закономерности. Так, хроматизированной фактуре более свойственно ощущение земного мученичества, экспрессия, страдания. Диатоника, как символ вечности, воплощает образы неземного, Небесного. Перекрещивание «земной» хроматики и «Небесной» диатоники (по В. Холоповой) понимается как крест, как мотив креста, а хоры флажолетов струнных олицетворяют дыхание Святого Духа. Конечно же, в такой трактовке много условности и неоднозначности, но логика трансформации слышимых пластов безупречная, уловимая и не случайная.

5.Предисловие к анализу

В жанре аналитической статьи, небольшой по объёму и не ставящей своей целью выявление фундаментальных закономерностей и оснований, мы предлагаем сравнительное описание музыкального воплощения слов Спасителя, как непосредственную реакцию на Слово сразу же в момент его произнесения. Семь слов – семь музыкальных их воплощений дают основание для арочного анализа: сравнение, выявление особенностей общей и частной стилистики, раскрытие логики музыкального развития в описании самих импульсов – Слов в их грядущем значении. Анализ же способов и методов развития здесь опускается.

6. Анализ

Аналитический раздел потребует множество нотных примеров, которые в данной статье просто не уместятся. Однако, в интернете доступна партитура «Семь слов», по которой можно проследить все комментарии автора (страницы будут указываться).

I часть

«Отче, прости им, ибо не знают, что делают» (Ев. от Луки)

Уже первые четыре такта партии виолончели содержат в себе основные музыкальные тезисы: скользящую нетемперированную интонацию в пределах ум.3 – лейтмотив распятия, речитатив – «пружину» в свободном ритме с ускорением и замедлением, восходящую просящую фразу G1s – A – B. Центральный связующий тон A выполняет функцию опорного тона для виолончели и баяна, который комментирует (слышит) и «собеседует», входя в диалог (стр.2). Все интонационные образования нетемперированного толка, волевые и психологически заострённые, можно отнести к приёмам гетерофонного письма...

II часть

«Жено! Се сын Твой. Се Мать твоя!» (Ев. от Иоанна)

Экспозиция 2-й части (стр.12), повторяемая дважды с вариантными изменениями, включает в себя новый элемент – освоение большого октавного диапазона в унисоне с баяном, но в разном ритмическом измерении. Мотив распятия излагается здесь репликами шестнадцатых (ц.2) в повелительно-просящем ключе, поддерживаемые кластерными уколами баяна. В последнем такте (ц.4) мотив распятия нетемперированно тремолируется мехом Es – Cis, и он же интонационно развёртывается у виолончели на динамическом контрасте: *crescendo* – *diminuendo*. Новым элементом из сонорной «корзины» являются фиксированные кластеры в пределах сексты и септимы и интонационное тремоло у баяна. Можно уже здесь отметить, что вся сонорика, в принципе, исходит из гетерофонной практики...

III часть

«Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю.» (Ев. от Луки)

Интенсивное развёртывание виолончелью мотива распятия (стр.23) начинает включать в себя и широкие интервалы – сексту, септиму, терцдециму – и опирается на сумрачные минорные трезвучия (!) у баяна от G и Gis, а струнные (на паузе виолончели и баяна) в высшем регистре интонируют на pp малую секунду A – B, как отклик на мелодическое «секундирование» у баяна. Это явно элемент мира неземного, сакрального, предтеча всех трагических событий. Изменяется и второй сопровождающий элемент мотива распятия – речитативная «пружина», который излагается здесь, опять же в диалоге с виолончелью, той же малой секундой A – B. Вся экспозиционная часть выстраивается, таким образом,

на тонах G – Gis – A – B, образуя на расстоянии хроматический кластер G – B.

IV часть

«Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Ев. от Матфея)

Этот эпизод наивысшего отчаяния Христа (стр.35), в котором возопил человек, выстраивается на тревожном тремолировании в нижнем регистре мотива распятия

Fis – As, его же развёртывании у виолончели и на sub. p аккорде струнных, объединяющем в себе пентаккорд As – Ges – B – Des – Es, в верхнем регистре и диатонический кластер F – G – A – H – C в среднем. В целом, звучит хроматический кластер – символ запредельного мира. В музыке, однако, больше смирения, чем патетики, согласия с волей Отца...

V часть

«Жажду!» (Ев. от Иоанна)

Экспозиционная часть открывается продолжительным соло баяна. Здесь, как и в

других местах, используется приём нетемперированного опевания (оплетения) тона в нижнем регистре в объёме ум.3: E – Ges на педальном тоне F. Ритмическая раскрепощённость близка к приёмам алеаторики, которая, как и сонорика, исходит от гетерофонной практики. Здесь Отец соперживает Сыну, тогда как Его состояние можно объяснить намного шире, чем просто желание напиться воды...

VI часть

«Свершилось.» (Ев. от Иоанна)

Виолончель уже не участвует... Партия же баяна (стр.75) весьма интенсивна и колоритна: Кластеры всевозможной конфигурации, разбросанные по всей клавиатуре правой и левой руки, в свободном алеаторическом ритме символизируют свершение высшего замысла, что подтверждает струнный оркестр, который на фоне этой разбросанности и высвобождения изливает свой «приговор»: в строгой диатонике звучат в противоположном движении мотив свершения в верхнем регистре от G до C вверх, и в нижнем регистре от G до D вниз. Диатонические параллельные секунды в противоположном движении образуют гетерофонный интонационный пласт, объединённый общим ритмом на pp: это преддверие торжества неземного мира на фоне разрушения земного.

VII часть

«Отче, в руки Твои передаю дух Мой.» (Ев. от Луки)

Эта, по сути дела, кодовая часть построена на утверждении нескольких мотивов и зон (стр.96). Виолончель включает в себя два элемента: тремолирующий «квадрат» на открытых струнах C – G в ритме арифметической прогрессии, к которому добавляется пиццикато левой руки на флажолетах от тона A по обертоновому звукоряду в свободном ритме. От ц.1 к виолончели подключается баян, партия которого тоже двухъярусная: в верхнем ярусе бесконечно повторяется секундовая интонация C – H, заполненная хроматическими образованиями. Второй ярус в том же регистре (левая клавиатура) содержит повторяющийся «квадрат» (Gis – A – Gis – G) на выдержанном тоне E. Таким образом, в общем звучании присутствуют признаки трёх мажорных

тональностей: C, A и E, что образует политональный и полиритмический звуковой

комплекс. В целом, идея этого решения – в утверждении примата Духа над земным.

7.Некоторые выводы

Обобщая анализ начальных фаз экспозиционных разделов, можно выделить несколько общих моментов:

1)Единая стилистика музыкальных средств и технических приёмов, основанная, в основном, на волевых импульсах гетерофонного письма;

2)Система лейтмотивов и знаков цементирует евангельский текст, отсекая из него психологическую сущность трагических и

одновременно радостных событий – искупление рода человеческого ценой жизни Искупителя.

3) Конкретные средства оркестровой и инструментальной гетерофонии применены автором с большим мастерством и осторожностью, ибо нигде не становятся самоцелью, но всегда способствуют раскрытию психологического смысла евангельских событий.

4) Необходимо здесь отметить, что, как это свойственно методу сочинения Губайдулиной, композитор привлекает для своих опусов не только чисто гетерофонные приёмы письма, но и элементы полистилистики, цитаты великих мастеров прошлого (Шютца, Баха и т.д.), однако эти привнесения подаются таким образом, что не представляются чуждым материалом, но стилистически органично объединяются с авторским материалом. В этом проявляется исключительная чуткость Губайдулиной, способной «мыслить» привнесённой музыкой...

5) Как было замечено в анализе, музыке композитора свойственна способность объединять в себе разный по внешним признакам материал, но всегда в нём можно, без труда, найти опорные тона (признак тонального мышления) или собственно тональность или политональность, как это было в 7-й части «Семи слов».

6) Нельзя не отметить, как искусно пользуется композитор музыкальным временем, которое обозначено даже не традиционными тактами, но примерным количеством секунд в каждом условном такте, что значительно расковывает фантазию исполнителя.

7) Здесь надо и признать, что данная работа есть лишь частная попытка раскрыть суть понятия инструментальной гетерофонии, потому как большое и обобщающее исследование ещё ждёт своего автора...

Владимир Успенский, композитор

Использованная литература:

«Шаг души», монографическое исследование В.Н.Холоповой «Гетерофония народно-песенного многоголосия», исследовательская статья Н.Л.Вашкевича