

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Шириева Н.В. «Теперь всегда снега» С. Губайдулиной: к вопросу об образно-смысловой драматургии //

PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.4.70181 EDN: TWVJCT

URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70181

«Теперь всегда снега» С. Губайдулиной: к вопросу об образно-смысловой драматургии

Шириева Надежда Велеровна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

420015, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Большая Красная, 38

✉ hormeister@rambler.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкознания"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.4.70181

EDN:

TWVJCT

Дата направления статьи в редакцию:

20-03-2024

Аннотация: Анализ кантаты С. Губайдулиной «Теперь всегда снега» находится в русле исследовательских тенденций современной музыки, специфика которой требует особых подходов к изучению ее внешнего (формального) и внутреннего (фактурного) строения. В существующих на сегодняшний день трудах кантата рассматривается с позиций структурирующей роли числа (В. С. Ценова), бинарных соотношений тембровых звуков (В. Н. Холопова), образной роли фактуры и исполнительских рекомендаций (И. В. Батюк). Данная статья предлагает еще один аспект анализа «Теперь всегда снега» в опоре на классификацию звуковых типов Хельмута Лахенманна. В связи с этим в фокусе внимания оказывается логика взаимодействия звуков, которые приравниваются к флуктуирующему, фактурному, структурному и тембровому звуковым типам (по Х. Лахенманну). Применение системы Х. Лахенманна явилось адекватным методом, предоставившим возможность выявить особенности формообразования частей кантаты и ее драматургического развития, тесно связанного с образной семантикой музыкально-выразительных средств. В избранном методологическом ракурсе анализируются

звуковые структуры, которыми С. Губайдулина оперирует в стремлении передать образную палитру стихов Г. Айги. За каждым сонором, помимо составляющих его звуковых характеристик, закрепляется определенная образно-смысловая сфера. Палитра образов простирается от пейзажных картин тихо падающего снега до почти апокалиптической сцены снежной бури, выходя впоследствии в символическое измерение – фактурными средствами «рисуются» фигура креста и изображается путь преодоления человеком собственной греховной природы. Исследование кантаты «Теперь всегда снега» позволило конкретизировать музыкальные средства, с помощью которых С. Губайдулина озвучивает поэзию Г. Айги, выявить вектор драматургической линии сочинения и определить особенности формообразования его частей. Основным итогом проведенных аналитических процедур стал вывод, что композиционный замысел кантаты базируется на главном принципе работы композитора, заключающемся в соединении стихии фантазии со строгими законами формообразования.

Ключевые слова:

музыка, поэзия, звуковые типы, София Губайдулина, Геннадий Айги, Хельмут Лахенманн, флуктуирующий звук, фактурный звук, структурный звук, тембровый звук

Введение

София Губайдулина – композитор-классик рубежа XX-XXI веков. Ее музыка с неизменным успехом звучит со сцен всего мира, а новые произведения практически сразу же получают статус шедевров. Закономерность всеобщего признания композитора обусловлена глубокой этической направленностью ее сочинений. Творческий «лик» С. Губайдулиной определяется тончайшим нравственным чувствованием состояния человечества. Она подчиняется самой для себя установленным моральным законам, неразрывно связанным с понятием духовности.

Немалый пласт творческого наследия Софии Губайдулиной составляют хоровые сочинения. Масштабные фрески, такие как «Аллилуйя» (1990), «Страсти по Иоанну» (2000), «Пасха по Иоанну» (2001), «Оратория о любви и ненависти» (2015–2016), равно как и сочинения более камерного типа – «Ночь в Мемфисе» (1968), «Посвящение Марине Цветаевой» (1984), «Ликуйте пред Господа» (1989), «Sonnengesang» (1997) «Из Часослова» (1991) – находятся в ряду самых выдающихся образцов хоровой и вокально-симфонической музыки середины XX – начала XXI веков. Подчеркнуто экзистенциальное содержание этих сочинений давало пищу для ума критикам и находило свое отражение в музыковедческих трудах [\[1; 2; 3; 4; 5; 6\]](#).

В кантате «Теперь всегда снега» (1993) для камерного хора и камерного ансамбля, как и во всех произведениях композитора, присутствует высокий духовный тон. Одновременно она является и одним из самых энигматических сочинений композитора, органично объединяющим тончайшие грани звукописи, инспирированные полетом фантазии, со строго рациональным построением формы. Такой синтез ratio и emotio не мог не вызвать интереса исследователей к этому сочинению.

Литературный обзор

Хоровая музыка Софии Губайдулиной не раз становилась предметом исследовательского внимания. Этот пласт ее творчества явился материалом для аналитических этюдов в неоднократно переиздававшейся монографии В. Н. Холоповой, наиболее авторитетного

специалиста в сфере «губайдулиноведения». Музыковед рассматривает сочинения композитора с позиции драматургии, тесно связанной с принципом парных контрастов (или, как называет их сама София Губайдулина – бинарных оппозиций), пронизывающем все параметры музыкальной ткани; вокальной экспрессии, находящей проявление в тончайших модуляциях человеческого голоса «от шепота до крика»; специфики формообразования, базирующейся на оперировании тембровзвучностями и числовыми расчетами; звуковой символики.

Кантату «Теперь всегда снега» В. Н. Холопова относит к числу лучших сочинений композитора начала 1990-х гг., подчеркивая, что в ней С. Губайдулина затрагивает не нашедшее отражения в отечественной музыке апофатическое богословие, декларирующее постижение сущности Бога не через его проявления в мире (катафатическое учение), а посредством мистического озарения как единственного способа богопознания в силу недоступности Божества познавательным актам, совершаемым человеческим разумом. Разработку «взаимоотношений» катафатики и апофатики исследователь осуществляет по нескольким магистральным линиям: тембровой – части с использованием человеческого голоса (катафатика) и чисто инструментальные части (озаглавленные «Запись: Апофатик»); вербальной – части, где звучат стихи Г. Айги и где вербальная компонента отсутствует; соотношению дискретного и континуального звучаний – части, в которых звучность прерывается паузами и части, в которых она идет сплошным потоком; артикуляционно-изобразительной – части, где средствами артикуляции изображается зимний пейзаж в различных его состояниях, от тихого снегопада до картины снежной бури, и части, где звучание медно-духовых инструментов напоминает о Судном дне [\[1, с. 298\]](#).

Говоря о композиции кантаты, В. Н. Холопова подчеркивает, что «Теперь всегда снега» – одно из наиболее рассчитанных сочинений в творчестве Софии Губайдулиной. Упоминая о том, что «используя числовые ряды Люка, Фибоначчи и производные от них, она организует и ритм фраз, и крупный “ритм формы” каждой ее части» [\[1, с. 305\]](#), в своем этюде музыковед не углубляется в систему расчетов композитора, больше сосредотачиваясь на драматургии сочинения.

Роли числа в музыке С. Губайдулиной посвящена работа другого крупного исследователя творчества композитора – В. С. Ценовой. В известном монографическом труде «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» она рассматривает использование числа с трех позиций: как символа, как формообразующего фактора (в аспекте времени и ритма) и как концептуальную основу сочинения, его художественную идею («числовой сюжет»). Анализируя предкомпозиционные черновые записи С. Губайдулиной к кантате «Теперь всегда снега», музыковед обнаруживает в них интервальную систему, послужившую затем основой для создания «индивидуального звуковысотного проекта» (В. С. Ценова) [\[6, с. 144\]](#). В основе этой системы лежит принцип дуализма: взаимодействие диссонирующих интервалов секунды и септимы, оттеняемое консонирующими аккордами или чистыми квинтами. Уже в самой этой идее «просвечивает» символика числа: 2, 5 и 7 числа Евангельского ряда¹, о котором пишет В. С. Ценова [\[6, с. 30\]](#) Метод расчета сочинения композитор строит на использовании числовых пропорций, с помощью которых, отталкиваясь от «темпа-модели» [\[6, с. 146\]](#), она организует дление каждой части и наступление центрального раздела кантаты. Анализ «Теперь всегда снега», выполненный В. С. Ценовой, продемонстрировал сложную и детализированную систему числовых расчетов, пронизывающих всю темпоритмическую структуру сочинения, и убедительно раскрыл главенствующую здесь роль

числа в истинно пифагорейском смысле: как порядка, системы и красоты [\[6, с. 143-151\]](#).

И. В. Батюк, рассматривает художественно-образную специфику «Теперь всегда снега» как результат тесной взаимосвязи стихов Г. Айги с музыкой С. Губайдулиной [\[7, с. 141-149\]](#). Идею «отрицания» автор трактует как восстание человеческого духа против происходящих событий («Муляж-Страна», «Эпоха Труп такой»), нарушающих божественную чистоту мира. Анализируя интонационный и фактурный рельеф кантаты, И. В. Батюк выходит к проблемам ее исполнения, вскрывая те трудности, которые будут вставать перед хоровым коллективом в процессе освоения сочинения.

Приведенным обзором исчерпывается круг исследований кантаты «Теперь всегда снега». Возможно его ограниченность вызвана камерностью произведения по сравнению с другими вокально-симфоническими опусами С. Губайдулиной, превосходящими «Теперь всегда снега» по масштабу замысла и его воплощения. В трудах вышеобозначенных авторов анализ данного сочинения либо призван продемонстрировать эволюцию стиля композитора (В. Н. Холопова), либо является частичным подтверждением общей теории (В. С. Ценова), либо стоит в ряду сочинений, дающих представление о ландшафте современной отечественной хоровой музыки. При всей методологической ценности краткость аналитических этюдов не позволяет составить полное представление о кантате, музыкальный текст которой, безусловно, заслуживает специального рассмотрения.

Методы

Как можно наблюдать, своеобычность звукового поля сочинения вызвала и различие аналитических ракурсов. Однако многомерное пространство музыки цикла, насыщенное образами-символами, требует, на наш взгляд, более пристального внимания к проблеме организации тембровых звуков, посредством которых осуществляется как «овеществление» этих образов в музыкальной ткани, так и драматургия всей кантаты. Пролить свет на эту проблему, на наш взгляд, может анализ фактурного ландшафта «Теперь всегда снега» посредством применения иерархической классификации звуковых типов немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Релевантность данного подхода, впервые примененного для анализа музыки другого автора, оправдывается творческим методом Х. Лахенманна, основанным на эстетике «отказа», унаследованной им от Франкфуртской школы философии и спроецированной на композиционную практику. В интерпретации Х. Лахенманна это означало «отказ от устоявшихся ходульных представлений и “затертых” интерпретаций консервативно “предоформляющих” слушательское восприятие и направляющих его в русло духовной инерции» [\[8, с. 4\]](#). Практическое воплощение этой идеи достигается посредством создания языка, который сам композитор называет конкретной музыкой, подразумевая включение в ее тезаурус «весь звуковой мир, то есть не только то, что мы привыкли понимать под словом “музыка”, но и окружающие нас посторонние звуки в их изначально-природном виде...» [\[9, с. 28\]](#).

Лахеманновский метод композиции подразумевает оперирование звуком не как элементом, являющимся частью какой-либо структуры (мелодической, гармонической, серийной), а как самостоятельным музыкальным событием. Цепь таких событий складывается в тот или иной звуковой тип, последовательность которых, в свою очередь, образует драматургию сочинения.

Первым типом является каденционный звук, который Х. Лахенманн характеризует как звук-процесс. Его отличает импульсный характер возникновения и естественное

затухание. К разновидностям каденционного звука относятся собственно импульсный, колеблющийся и замирающий звуки. Следующие типы Х. Лахенманн относит к звуку-состоянию, т.к. их дление может быть довольно значительное время пролонгировано. Таковы тембровый, флукутирующий, фактурный и структурный звуки. Флукутирующий звук представляет собой периодически повторяющийся процесс (трели, тремоло и т.д.). Характерной особенностью фактурного звука является его полиэлементность, т.е. насыщенность различными и разнокачественными звуковыми составляющими, сливающимися в единый тембр. Высшим в иерархической системе Х. Лахенманна является структурный звук. Внешне напоминая собой фактурный, внутри он отличается строгой просчитанностью и структурированностью всех элементов, и тем самым способен генерировать форму. Временное «бытие» фактурного и структурного звуков складывается из «собственного» (В. С. Ценова) времени всех его составляющих [\[10, с. 405-408\]](#).

Расщепление музыкальной ткани на «атомы» и составление из них нового звукового пространства, не подчиненного законам тональности, получает импульс в творчестве композиторов нововенской школы. Однако отличием от опытов «нововенцев» у Х. Лахенманна служит то, что, во-первых, как уже отмечалось выше, звук у него не выполняет служебную роль в абстрактной звуковой системе, а во-вторых, сам его тембр формируется как результат специфического обращения с инструментом, на котором он извлекается. Тем самым звук освобождается от груза исторической традиции создания музыкальной ткани и воспринимается непосредственно во всем многообразии своей физической природы. Такой звук порождает и открытость для интерпретаций его слушателем, который оказывается в ситуации перцепции, не обремененной всем существующим массивом композиторских практик.

Соглашаясь с Н. Г. Горшковой, что желание «смыть со звука балласт всевозможность наслоений, стереть ассоциативный ряд, вернуть его к дотематическому состоянию имеет много общего с концепцией *"нейтрального письма"* Р. Барта...» [9 с. 29], мы подчеркнем методологическую значимость бартовской концепции для анализа вербального ряда сочинения С. Губайдулиной, где слово, презрев оковы синтагматики, становится самостоятельным смысловым феноменом.

Обсуждение и результаты

Лахенманновское назначение музыки как экзистенциального сообщения, отринувшего оковы традиции, невероятно близко С. Губайдулиной. Композитор неоднократно заявляла о своей принадлежности к архаике, о предпочтении докультурного состояния художника, не связанного путями стиля². Именно этим обусловлено многообразие ее опытов со звуком, включающих в себя необычные сочетания инструментов, предельное расширение их диапазона и нетрадиционные способы использования, эксперименты с электронной музыкой и шумами, генерирование микротоновых созвучий, вызванных различной настройкой инструментов. Сюда же относится любовь С. Губайдулиной к экзотическим инструментам, в которых она видит огромную звуковую потенцию. Свой интерес к такому инструментарию, как правило, фольклорному, она объясняет его очищенностью от культурного контекста: «Мне безумно хочется побыть с инструментом, будто никакой традиции не существует, нет никакой культуры, никакого репертуара, ничего нет вообще – а только источник звуковой и я, будто я первобытное существо»³.

Понимание С. Губайдулиной звука как средства, предназначенного «предельно широко передать знание о мире»⁴, созвучно стремлению Г. Айги воспроизвести звучание мира-

как-Универсума. Эту возможность он видит для себя только в преодолении границы привычного литературного слова и формы, вплоть до «ухода» от классического языка, тем самым создавая новую форму литературы.

Уникальнейшая фигура своего времени чувашский поэт Геннадий Айги, творчество которого категорически не укладывалось в прокрустово ложе поэзии соцреализма и не признавалось в собственной стране, с течением времени обрел поистине мировую известность как создатель абсолютно нового для российской поэзии направления, называемого русский сюрреализм.

Желание Г. Айги выйти в новое поэтическое измерение, покинув пределы понятийного языка, находится в русле описанных Р. Бартом исторических метаморфоз, которые претерпевала Литература от классического периода до наших дней. Начавшись как особая «замкнутая» (Р. Барт) система опознавательных знаков, которая выделила литературное слово в «плотной массе всех остальных возможных способов выражения» [11, с. 306], на следующей стадии Литература приобретает вид «оплотненного, углубленного слова, исполненного таинственности», скрывающего внутри себя «дополнительную силу, не связанную ни с ее строением, ни с ее благозвучием» [там же, с. 307]. Третий этап представляет собой разрушение этой выкристаллизовавшейся формы-объекта, отвердевание которой привело к существованию «формы-для-себя», в которой язык переживает состояние эйфории самолюбования. Уничтожение литературного слова, имеющего долгую историю, привело к возникновению нового типа писателя, не обремененного наследственностью языка и способного генерировать «чистое» письмо – иными словами «к появлению писателя без Литературы» [там же, с. 309]. Именно на этой стадии, которую Р. Барт именует нулевой степенью письма, на первый план выходит само Слово как абсолютный Знак.

Бартовская концепция интересует нас применительно к своеобразной поэзии Г. Айги, в основе которой – особое отношение к самодовлеющему смыслу поэтического Слова как к энергетическому сгустку, обладающему безусловной «творящей силой» [12, с. 144]. Слово для Г. Айги – это Логос, объединяющий «видимый» (начертанный) и «невидимый» (смысловой, духовный) знак, придающий поэтическому тексту вид «словесного "храма", который и сам, являясь некоторым общим знаком, просвечивает более "конкретными" внутренними знаками своего содержания» [там же, с. 155].

Не являются ли «сущностные существительные» [13, с. 43] Г. Айги живым воплощением бартовского понятия Слова, уподобляемого «колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков» [11, с. 329]? Того Слова, которое вбирает в себя весь спектр своих значений и становится похожим «на выпрямившийся во весь рост знак» [там же]? Отказ поэта от «служебно-коммуникативной» функции языка в пользу слова «иоаннического, создающего вокруг себя новое бытийное пространство» [14, с. 43] превращает само стихотворение в «сакральный символ» [13, с. 43].

Слово как «концепт, обеспечивающий контакт с миром, само художественное выражение» [12, с. 166] является невероятно важным и для С. Губайдулиной. Про поэзию Г. Айги она говорила: «Я давно заметила, что из его стихов получаю импульс к тому душевному состоянию, в котором нахожу выход в небесные, самые, самые высокие начала мира» [цит. по: 7, с. 144]. Вероятно, этим обусловлена удивительная близость для поэта и композитора понятий, заключенных в слова-знаки и являющихся семантическими эпицентрами стихотворений Г. Айги. Они подробно проанализированы

исследователями его творчества [см. 13, 14, 16, 17]. Мы же остановимся лишь на тех, которые присутствуют в отобранных С. Губайдулиной для цикла текстах Г. Айги – «Ты моя тишина», «Теперь всегда снега», «Запись: апофатик» и «О да: Родина». В них присутствуют три центральных символических образа, пронизывающих все творчество поэта. Это, образ Бога, образ тишины и образ снега.

В поэтике Г. Айги концепты Бога, снега и тишины неразрывно связаны между собой. Белизна снега отождествляется им с чистотой души и Господом, которого можно обнаружить только в молчании. А «место Бога» – это и место «наивысшей творческой силы» [12, с. 238]. Поэтому, тишина для поэта – не покой, а то внутреннее состояние, в котором он, встречаясь с «неким Абсолютом» [там же, с. 292], творит Religio-Слово, наделенного потенцией восстановления связи с Истиной [там же, с. 146].

Творящая сила Religio-Слова Г. Айги тождественна роли связующего звена между человеком и высшим началом, которую, по мнению С. Губайдулиной, выполняет искусство. В этом заключается особенность взгляда обоих художников на искусство как на проявление сущностной основы бытия.

Представление композитора о пространстве молчания также совпадает с понятием тишины у Г. Айги. Тишина является важным смысловым обертоном для С. Губайдулиной, у которой есть для нее еще одно название – Пустота. И для музыканта, и для поэта тишина существует только тогда, когда она слышима, когда она звучит. Только в этом случае тишина чревата потенцией творчества⁴.

Проникновению Г. Айги внутрь смыслового пространства слова созвучно такое же погружение С. Губайдулиной в тончайшие слои звука. Манящие обоих художников сокровенные глубины значений отражают присущую им склонность к мистическому познанию мира, возможному только в образно-символической форме. Вероятно, поэтому символы в поэтике Г. Айги и музыке С. Губайдулиной являются важнейшими конструктивными элементами их художественного метода. Попытаемся показать, как эти образно-смысловые структуры выражены в музыкальной ткани цикла «Теперь всегда снега».

В начале первой части «Ты моя тишина» композитор воссоздает образ звенящей пустоты посредством наложения двух флуктуирующих фактурных слоев – хорового и оркестрового. Оркестровый слой представляет собой глиссандирующие вверх и вниз флажолетные тремоло виолончелей и контрабасов, сопряженные с рикошетным «дрожанием» скрипок. Хоровая звучность складывается из канонических имитаций одного мотива, разделенных паузами (Нотный пример 1). Постепенное сокращение моментов молчания между вступлениями голосов создает реверберационный эффект, усиливающий ощущение пустого пространства. Оба этих слоя создают непрерывно вибрирующий фон, на котором звучит поэтический текст у солистов.

В ходе развивающейся музыкально-поэтической мистерии хоровая полифония начинает представлять собой полифонию фонически трактованных вербальных текстов, организованную по трем параметрам: высотно-регистровому, проявляющемуся в «разбросанных» по тембрам имитациях начального мотива; фоническому, складывающемуся из контрапунктирования чистого пения и пения с придыханием со *sprechgesang* с примерной и неопределенной высотой; временному, образуемому различными интервалами вступления голосов, переменной внутридолевой пульсацией, сочетанием точного и алеаторически трактованного ритмического рисунка. Фактурное «*crescendo*», разрастающееся в хоровое сверхмногоголосие, образует фактурный звук.

По мере изживания своей интенсивности он постепенно «сжимается» по вертикали посредством отключения женских голосов и переходит в начальный флуктуирующий звук: вновь возвращается тремолирующая партия струнных, фактура разреживается до состояния прозрачности – поэтический текст у баритона соло перемежается колеблющимися отзвуками начального мотива, постепенно истаявающими в тишине.

Посредством смены звуковых типов в первой части цикла С. Губайдулина достигает двух целей: выстраивает форму, в которой явно прослеживаются черты репризной трехчастности, и организует драматургию, демонстрирующую, что «тишина и спокойствие – только верхний слой, за ним – ужасающая борьба вне нашего бытия, и в основе ее – трагическое начало»⁵.

Вторая (оркестровая) часть цикла озаглавлена «Запись: Apophatic». Ее звуковой рельеф складывается из полифонии тембров: мистического звучания ударных, возгласов трубы и тромбонов, уходящих в традиции «*tuba mirum*», и репликах контр-фагота и гобоя.

Вторая часть – царство структурного звука. Просчитанность его элементов основывается Губайдулиной на оперировании числами 3 и 5 и арифметической прогрессии. «Игра» числовыми соотношениями проявляется в чередовании ритмических единиц: в тактах – три четверти и пять четвертей; в долях – три восьмых и пять восьмых, пять тридцатьвторых и три восьмых.

Арифметическая прогрессия обнаруживается на трех уровнях: тактовом, где можно наблюдать постепенное увеличение количества тактов, содержащих пять четвертей, по отношению к трехчетвертным; ритмическом, выявляющемся на уровне увеличения или уменьшения количества ритмических единиц в счетных долях в группе ударных; регистровом, меняющим соотношение длительности восходящих и нисходящих тембровых линий у медных и деревянно-духовых, изложенных в технике *klangfarbenmelodie*.

Если арифметическая прогрессия, организующая фактуру второй части, выполняет формообразующую функцию, то числа 3 и 5 здесь представляется возможным рассматривать в аспекте христианской нумерологии. Если 3 есть устойчивое обозначение Божественной троицы, то 5 имеет в Библии более широкую трактовку. Это и пять точек, образующих крест, и пять ран Христа, и пять хлебов, которыми Спаситель насытил около 5000 человек... В контексте названия части, отсылающей к апофатическому богословию, отрицающему рациональный путь богопознания и признающего приближение к его сути только посредством духовного опыта, используемые композитором числа представляются «нерукотворными знаками» Бога.

Картина «очищающей снежной бури» [\[1, с. 306\]](#), так явственно изображаемая композитором в третьей части сочинения⁶, складывается из нескольких составляющих: тремолирующих *glissandi* и «трелеобразных фигур» (В. Н. Холопова) у струнных, гаммообразных «вихревых» пассажей деревянно-духовых, малосекундовых «стенаний» одной из альтовых партий, интонирующей текст стихотворения Г. Айги, сопровождаемых эхообразными отзвуками сопрано, и хорального звучания остальных голосов. Таким образом, наблюдается полифония пластов. Мобильные пласты фактуры благодаря повторности составляющих их элементов можно отнести к флуктуирующему типу звука, а стабильные – к тембровому. Их пересечение, складываясь в фактурный звук, образует символический крест, который в кульминации становится еще более явственным за счет семантики регистрового движения хоровых голосов: нисходящее хроматическое движение тембровых линий одних партий «перекрещивается» восходящим в других (Нотный пример 2).

Рисуя средствами музыкальной фактуры символ креста в третьей части сочинения, С. Губайдулина остается верной себе. Как она сама говорит в одном из многочисленных интервью: «Символика креста для меня — основополагающая. Крест — символ жизни. Вертикаль и горизонталь я вижу везде. Это для меня настолько важно, что присутствует почти в каждом моем произведении. Любая тема вдруг оказывается связанной с этим символом»⁷. В этом смысле «Теперь всегда снега» не исключение. Символ креста, возникающий в третьей из пяти частей, в средостении цикла, отражает понимание композитором места человека, стоящего «на перекрестке, в средокрестии между вертикалью и горизонталью»⁵. И выбор – быть или не быть спасенным – зависит от его способности противостоять злу, от умения подняться вверх, над горизонталью земной жизни.

Однако в четвертой части сочинения, озаглавленной, подобно второй, «Запись: Аporphatic», посредством фактурной и регистровой символики показан трудный путь преодоления человеком своей греховной природы. Стремление выйти в иное духовное измерение представлено с помощью диагонально вырастающих снизу вверх кластеров хора, квази-кластерных ходов струнных и деревянно-духовых. Возникающий таким образом тембровый звук у С. Губайдулиной встречается в этой части четырежды, причем от раза к разу «попытка» становится все более протяженной в тактовом измерении и все более разрастающейся в регистровом плане. И трижды этот звук разрушается низвергающимся сольным ходом – кларнета, тромбонов с контрфаготом, виолончели. Четвертый звуковой подъем является самым длительным. Большую напряженность ему придает сочетание стабильных и мобильных элементов фактуры – на фоне медленно расползающегося хроматического кластера хора слышны беспрестанно взмывающие и обрушивающиеся линии оркестра. В кульминации звучность, достигнув тридцативосьмиголосного кластерного комплекса, обрывается, разделяясь на два четко дифференцированных тембропласта. Первый – вертикальный – представлен синхронным ритмическим звучанием кластеров деревянно-духовых и меди. Организован это пласт посредством арифметической прогрессии четвертей в каждом такте: 1, 3, 5, 7. Второй пласт – горизонтальный – возникает из флуктуирующих мотивов струнной группы, сведенных вместе с помощью пропорционального канона. Причем здесь мы вновь можем наблюдать оперирование числами 3 и 5, которые применяются композитором для ритмической организации внутри долей в такте. Таким образом, композиционно этот эпизод представляет собой конструкцию, характерную для структурного звука. Семантика же вертикального и горизонтального пластов фактуры, усиленная значением тембров инструментов, явно «крестная» – горизонталь человеческой жизни пересекается вертикалью «сущностного времени» (С. Губайдулина). При всей структурированности данного эпизода он одновременно наиболее неустойчив в смысловом плане: именно в этом месте возникает точка бифуркации, прохождение через которую определит, вырвется ли человек за пределы своей земной сути. И С. Губайдулина дает свой ответ на этот вопрос, обрушивая всю звучность вниз и завершая кульминационный раздел «поющим отходную» хоралом духовых (Нотный пример 3). Но – «в моем конце мое начало». Боль и испытания есть единственное условие, при котором человеческое шествие по земле завершится вознесением к небу... И катарсический финал цикла у С. Губайдулиной демонстрирует эту ее ментальную позицию.

Пятая часть под названием «О, да: родина» делится на два раздела. Первый (ц.103-121) мы можем отнести к структурному звуковому типу. Его организация основывается на бинаризме дискретного и континуального звучания. Короткие фразы у разных голосов хора наслаиваются на бесконечно протяженную мелодию солирующей скрипки.

Длительность этой мелодии, основанной на двенадцатитоновом звукоряде, как заметила В. Н. Холопова, составляет 144 такта [\[18, с. 464\]](#). Числа 12 и 144 в библейской нумерологии имеют определенное значение: сто сорок четыре тысячи – это число всех праведников из двенадцати колен Израилевых, которые будут спасены при конце света. Таким образом, композитор вновь обращается к числовой символике, отталкиваясь от нее в композиционных решениях.

Дискретное звучание хоровой партии в разделе единственный раз сменяется в ц. 113 непрерывным пением у баритонов. Это – кульминация раздела, расположенная в точке золотого сечения, высчитанного С. Губайдулиной из соотношений количества тактов с начала части до момента окончания соло скрипки⁸.

Второй раздел служит репризой всего цикла. Композиционно он организован подобно первой части. С. Губайдулина также использует флуктуирующий звук: на микрополифонию хоровых голосов, интонирующих начальный мотив «Ты моя тишина», накладываются истаивающие импульсы и алеаторическое *arco* флексатонов. В финале композитор отключает фактор континуальности, оставляя только дискретное звучание: голос-баритон, через паузы интонирующий поэтический текст, чередуется с флексатоновыми «бликами» и тремоло. Таким образом, С. Губайдулина закольцовывает цикл, используя те же средства, что и в начале сочинения, в фактурном ракоходе: линейная многослойность звучания распадается на «атомы», постепенно растворяясь в молчании. И в полной тишине повисает последнее – «мир — чистота». Интервал большой септимы в восходящем движении превращает это утверждение Г. Айги в вопрос (Нотный пример 4). Тем самым С. Губайдулина как бы подчеркивает свое кредо, заключающееся в ее собственных словах: «творческому сознанию как раз лучше <...> находиться в зоне вопросов, а не ответов»⁹, а предназначение музыки – ставить эти вопросы.

Заключение

Проведенный анализ цикла С. Губайдулиной «Теперь всегда снега» обнаружил созвучие центральных для поэтики Г. Айги слов-концептов, отражающих его взгляд на мир и творчество, с мировоззренческими взглядами Софии Губайдулиной. Это совпадение проявилось уже в самом выборе композитором стихотворения и породило ситуацию адекватного воплощения его образно-смысловых категорий в музыке, где семантическая триада Г. Айги Снег-Бог-Тишина предстает как эквивалент Богоприсутствия. Система звуковых типов Х. Лахенманна, примененная к анализу музыкального языка «Теперь всегда снега», позволила, во-первых, уточнить систему выразительных средств, используемых С. Губайдулиной для отражения того или иного образа или символа; во-вторых, выявить драматургическую логику каждой части, выстроенную на взаимодействии того или иного типов звучаний; в-третьих, увидеть в композиционном замысле сочинения подтверждение принципа работы художника: «материю я хочу освободить, а форме дать закон» [\[19\]](#).

Примечания

1. В Евангелии повествуется о чуде, совершенном Иисусом, который накормил пять тысяч людей пятью хлебами и двумя рыбами, а четыре тысячи людей семью хлебами.
2. София Губайдулина: «Вдохновение приходит, как только исчезает озабоченность»: интервью Светлане Поляковой. URL: <https://www.belcanto.ru/07020802.html>.
3. Всего 160 тактов от начала части до конца эпизода в ц. 121. Кантиленное звучание начинается с 100-го такта (99+61/ 99=1,61616162).

4. София Губайдулина: «Нельзя включаться в ненависть»: интервью Е. Еременко. URL: <http://ruskoeopole.de/ru/rubriki/tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html>
5. Храмова, С. София Губайдулина – последний великий композитор // ВЗГЛЯД 4 сентября 2006 г. URL: <https://vz.ru/culture/2006/9/4/47678.html>
6. Софья Губайдулина: «С моей точки зрения...»: интервьюировал по телефону из Сент-Олбанс в Аппен 9 июня 2001 Дмитрий Смирнов. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=14257>
7. София Губайдулина: «Живу так, как надо»: текст Максима Рейдера. URL: https://www.mmv.ru/interview/30-09-1999_gubaid.htm
8. София Губайдулина: «Я верю в спасение и в Спасителя»: интервью Тамаре Унановой. URL: <http://rus.postimees.ee/681030/sofija-gubajdulina-ja-verju-v-spasenie-i-v-spasitelja>
9. Третья часть носит то же название, что и весь цикл в целом – «Теперь всегда снега».

Приложение

7

“Jetzt immer Schnee”
für Kammerensemble und Kammerchor
nach Versen von Gennadi Aigi
1993

“Now always snow”
for chamber ensemble and chamber choir
on verses of Gennadi Aigi

S. Gubaidulina
Sofia Gubaidulina

Нотный пример 1 – Фрагмент рукописи партитуры кантаты для камерного хора и камерного ансамбля С. Губайдулиной на стихи Г. Айги «Теперь всегда снега» (1993). I часть «Ты моя тишина», тт. 1-6).

Handwritten musical score for a chamber choir and ensemble. The score includes multiple staves with vocal lines and instrumental accompaniment. The lyrics are in Russian, and the music features various dynamics and articulations.

Нотный пример 2 – Фрагмент рукописи партитуры кантаты для камерного хора и камерного ансамбля С. Губайдулиной на стихи Г. Айги «Теперь всегда снега» (1993). III часть «Теперь всегда снега», тт. 57-60).

Handwritten musical score for a chamber choir and ensemble. The score includes multiple staves with vocal lines and instrumental accompaniment. The lyrics are in Russian, and the music features various dynamics and articulations.

Нотный пример 3 – Фрагмент рукописи партитуры кантаты для камерного хора и камерного ансамбля С. Губайдулиной на стихи Г. Айги «Теперь всегда снега» (1993). IV часть «Запись: arophic», ц. 100, тт. 107-115).

Handwritten musical score for a chamber choir and ensemble. The score includes multiple staves with vocal lines and instrumental accompaniment. The lyrics are in Russian, and the music features various dynamics and articulations.

Нотный пример 4 – Фрагмент рукописи партитуры кантаты для камерного хора и камерного ансамбля С. Губайдулиной на стихи Г. Айги «Теперь всегда снега» (1993). IV часть «О да: родина», ц. 135, тт. 235-243).

Библиография

1. Холопова В. Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008.
2. Великовская И. В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дисс. ... канд. иск. (17.00.02). Москва, 2013.
3. Шириева Н. В. Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной. Казань: ООО ПК «Астор и Я», 2016.
4. Goodman A. Stylistic trends in late 20th-century russian choral music. University of Cincinnati, 2000.
5. Wei Ch. A Conductor's Guide to Sofia Gubaidulina's St. John Passion. University of Cincinnati, 2006.
6. Ценова В. С. Числовые тайны Софии Губайдулиной. М: Композитор, 2000.
7. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Изд.2-е, доп. М.: Лань, 2015.
8. Колико Н. И. Хельмут Лахенманн. Эстетическая технология: дисс... канд. иск (17.00.02). Москва, 2002.
9. Горшкова Н. Г. Стилиевые особенности музыки Хельмута Лахенманна //Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 28–32.
10. Ценова В. С. Сонорика. Новейшие тенденции // Теория современной композиции / под ред. В. С. Ценовой. М.: Музыка, 2005. С. 401–411.
11. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика / под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 306–349.
12. Айги Г. Разговор на расстоянии: статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
13. Робель Л. Айги / перевод с французского О. Северской. М.: Аграф, 2003.
14. Житенёв А. А. Осмысление текста в русском авангарде и художественной практике Г. Айги // Творчество Геннадия Айги: литературно-художественная традиция и неоавангард: материалы международной научно-практической конференции, посвященной LXXV-летию со дня рождения Народного поэта Чувашии Геннадия Айги. Чебоксары: изд-во ЧГИГН, 2009. С. 43–48.
15. Абрамова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. М.: Композитор, 2009.
16. Ермакова Г. А. Философские мотивы творчества Г.Н. Айги и восприятие их читателем. Чебоксары: Чувашский пед.ун-т, 2013.
17. Творчество Г. Айги: литературно-художественные традиции и неоавангард: Материалы Международной конференции: Тезисы, статьи, эссе. Чебоксары: ЧГИГН, 2009.
18. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2013.
19. София Губайдулина: «Дано и задано» // Музыкальная академия. 1994. Вып. 3 (648). С. 1–7.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор указал в заголовке («“Теперь всегда снега” С. Губайдулиной: к вопросу об образно-смысловой драматургии»), является образно-смысловая драматургия кантаты для камерного хора и

камерного ансамбля С. Губайдулиной на стихи Г. Айги «Теперь всегда снега» (1993). Соответственно, само произведение С. Губайдулиной выступает объектом и основным эмпирическим материалом исследования, который проанализирован в сочетании с апелляцией к эпистолярным источникам, раскрывающим художественный метод, а также этические и эстетические воззрения композитора. В этой связи вполне оправдано обеспечение статьи, помимо библиографии, примечаниями, где приведены проанализированные эпистолярные источники и нотным приложением, включающим фрагменты партитуры анализируемого произведения.

Во введении автор дает краткую характеристику объекта исследования, помещая его в контекст выдающихся образцов хоровой и вокально-симфонической музыки середины XX – начала XXI вв. и общее экзистенциальное содержание сочинений С. Губайдулиной, находящихся под пристальным вниманием критиков и музыковедов. В данном разделе рецензент обращает внимание на избыточность объемной комплексной ссылки на научную литературу после банального утверждения «Подчеркнуто экзистенциальное содержание этих сочинений давало пищу для ума критикам и находило свое отражение в музыковедческих трудах [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]». Причем 6 из 11 перечисленных источников (55 % комплексной ссылки и 25% всей библиографии) принадлежат одному исследователю творчества С. Губайдулиной — кандидату искусствоведения, заведующей кафедрой хорового дирижирования Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, доценту Надежде Велеровне Шириевой [3–8]. Указанная в избыточной ссылке литература Н. В. Шириевой больше нигде в тексте статьи не упоминается (даже в кратком обзоре литературы), т. е. в контексте повествования статьи не несет теоретической или научно-методической нагрузки. Ввиду чего становится очевидной сомнительная функция указанной избыточной ссылки, не имеющая отношения к теоретическому содержанию статьи, что серьезно снижает академический статус запланированной публикации и может быть основанием для отказа редакции научного журнала от сотрудничества с автором.

Выпадает из общего контекста повествования статьи, раскрывающего предмет исследования на высоком теоретическом уровне, конспектуальный характер выделенного автором раздела «Литературный обзор». Трудно считать представленный обзор систематическим, поскольку в нем отсутствует комплексная оценка объема специального корпуса литературы, посвященного выбранной автором теме. Нельзя отнести его и к категории аналитических обзоров, раскрывающих, как правило, степень изученности проблемной области исследования или разнообразие теоретических подходов к проблеме. Автор попросту упоминает 3 работы коллег, не разъясняя читателю какую роль (функцию) играют эти упоминания в его исследовании (если это аргументы, то что они доказывают, с какой целью приведены?). Автору следует данный раздел доработать, прокомментировав каждый упомянутый источник и сделав вразумительный вывод из проанализированной литературы, чтобы читателю стало ясно, зачем именно на этой литературе автор сконцентрировал свое внимание.

Аналитический раздел статьи фундирован представленной В. С. Ценовой сонорикой (художественным методом) немецкого композитора-инструменталиста Хельмута Лахенмана. В целом, авторское решение аналитических задач логично и итоговый вывод о том, что в цикле Софьи Губайдулиной «Теперь всегда снега» в музыке композитора адекватного воплощены образно-смысловые категории стихов Геннадия Айги, хорошо обоснован. Автор убедительно продемонстрировал эвристический потенциал системы звуковых типов Х. Лахенмана и её релевантность применительно к анализу музыкального языка Губайдулиной в произведении «Теперь всегда снега» для уточнения системы выразительных средств, используемых композитором в отражении поэтических образов и символов Г. Айги, а также для выявления драматургической

логики каждой части кантаты и композиционного замысла сочинения в целом в контексте основных принципов художественно-композиционного метода.

У рецензента вызвало сомнение лишь итоговое утверждение автора, что он обнаружил совпадение точек мировосприятия Г. Айги и С. Губайдулиной. Во-первых, в выводе нет разъяснений, что понимает автор под «точками мировосприятия». Во-вторых, в аналитической части автор обращается к оценке творчества Г. Айги самой С. Губайдулиной со ссылкой на учебное пособие Инны Валерьевны Батюк, а «близость для поэта и композитора понятий, заключенных в слова-знаки и являющихся семантическими эпицентрами стихотворений» поясняет подробным анализом его творчества коллегами [16, 17, 19, 20], — что противоречит утверждению автора: так и осталось не ясно, сам автор обнаружил совпадение точек мировосприятия поэта и композитора (тогда, что это за точки?) или это было известно многим исследователям до него? Поэтому высказанное утверждение автору следует пояснить более подробно, ведь оно либо составляет элемент научной новизны (если автор действительно впервые что-то обнаружил), либо является одним из значимых аргументов в раскрытии предмета исследования (образно-смысловой драматургии произведения С. Губайдулиной).

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на достаточно высоком теоретическом уровне, но отдельные авторские суждения, как это бывает в значительных по содержанию работах, нуждаются в пояснениях. Кроме того, безусловно, требует доработки конспектуально представленный обзор литературы, резко контрастирующий по качеству с аналитической частью статьи.

Методология исследования представляет собой гармоничный синтез эксплицированного в аналитическую практику сонористического художественного метода Х. Лахенмана и типологии литературного текста Р. Барта. В целом рецензент отмечает релевантность и строгую логику примененного автором методологического комплекса в раскрытии предмета исследования. Это, по существу, составляет сильную сторону представленной на рецензирование статьи. Вместе с тем, автор проигнорировал необходимость разъяснить читателю, является ли предложенный им методический инструментарий его нововведением (авторским или авторизованным методом) или он позаимствован его у коллег. В любом случае следует об этом однозначно заявить. Возможно, доработка обзора литературы позволит автору восстановить логику формирования им методического инструментария. Кроме того, причину обращения автора к типологии Р. Барта, следовало бы разъяснить в разделе «Методы», прежде чем переходить к аналитической части, иначе фрагмент анализа поэтического текста выпадает из общей логики повествования о результатах исследования. Несмотря на вскрытые недочеты, рецензент отмечает вполне очевидную прозрачность, логичность и фундированность общей программы исследования и, как следствие, аргументированность и достоверность достигнутого автором результата (если не считать противоречивость утверждения об обнаруженных автором совпадениях точек мировосприятия поэта и композитора).

Актуальность выбранной темы автор вполне логично поясняет значимостью творчества С. Губайдулиной для российской и мировой художественной культуры.

Научная новизна исследования, отраженная в логике аргументированного анализа образно-смысловой драматургии кантаты С. Губайдулиной, сомнений не вызывает. Спорные моменты, указанные рецензентом выше, при условии достаточной доработки статьи, могут существенно усилить новизну исследования, теоретическую и практическую ценность достигнутых результатов.

Стиль текста в целом выдержан научный, но отдельные оформительские моменты требуют доработки: 1) в завершении выделенных отдельной строкой заголовков разделов научной статьи точки не ставятся; 2) стиль оформления дат (например, «начала 90-х годов») нормирован в журнале «PHILHARMONICA. International Music

Journal» редакционными требованиями (см. https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html); 3) в высказывании «В поэтике Г. Айги концепты Бога, снега и тишины и неразрывно связаны между собой», возможно, ввиду лишнего «и» нарушена согласованность предложения; 4) упомянутый выше казус с избыточной ссылкой во введении также можно считать нарушением научного стиля, и, если автору все же необходимо процитировать указанную в этой ссылке литературу, то это должно быть логически и стилистически оправдано; 5) если уж автор использует в приложении рисунки (нотные примеры), то подписи под ними согласно ГОСТу должны быть максимально информативными, позволяющими представленный фрагмент однозначно атрибутировать с его источником (в данном случае с партитурой) (к примеру: Рисунок 1. — Фрагмент рукописи партитуры кантаты для камерного хора и камерного ансамбля С. Губайдулиной на стихи Г. Айги «Теперь всегда снега» (1993) тт. 1-6).

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, но содержание отдельных разделов («Литературный обзор», «Методы», «Заключение») может быть значительно усилено при доработке статьи с учетом замечаний рецензента.

Библиография в целом, как и примечания, хорошо раскрывает проблемное поле исследования и объем источников эмпирических данных, однако оформление библиографического списка не выдержано в едином стиле и требует корректировки с учетом требований редакции и ГОСТа см. https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html).

Апелляция к оппонентам в большинстве случаев вполне корректна (исключение составляет избыточная ссылка во введении), но явно недостаточно представлена в разделе «Литературный обзор».

Статья, по мнению рецензента, вызовет несомненный интерес читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal», но требует некоторой доработки с учетом высказанных выше замечаний.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Теперь всегда снега» С. Губайдулиной: к вопросу об образно-смысловой драматургии" является квалифицированным междисциплинарным исследованием. Автор отталкивается от конкретного музыкального произведения (кантата для камерного хора и камерного ансамбля «Теперь всегда снега» (1993)), чтобы в процессе анализа упомянутого произведения обнаружить его коннотации с семантическими, философскими и др. концепциями, что вероятно является единственно возможным способом рассмотрения художественного высказывания Губайдуллиной о "постижении сущности Бога не через его проявления в мире ..., а посредством мистического озарения как единственного способа богопознания в силу недоступности Божества познавательным актам, совершаемым человеческим разумом". Непосредственному обращению к кантате Софии Губайдуллиной предшествует подробный обзор литературы по данному вопросу; автор аргументированно доказывает недостаточную изученность вопроса и следовательно обоснованность обращения к нему в данной работе. Далее автор так же мотивированно объясняет выбор метода иерархической классификации звуковых типов Лаксманна для рассмотрения кантаты «Теперь всегда снега». Основная часть работы имеет внутренний подзаголовок "Обсуждение и результаты", что несколько дезориентирует читателя; вероятно название должно быть скорректировано. По сути дела этот раздел состоит из двух частей - в

первой автор вполне обоснованно рассматривает специфику поэтических текстов Геннадия Айги, ставших вербальной основой кантаты; проводятся параллели между стремлением Айги отказаться от понятийного языка ("...преодолении границы привычного литературного слова и формы, вплоть до «ухода» от классического языка, тем самым создавая новую форму литературы") и стремлением Софии Губайдуллиной к докультурной "архаике-вне стиля". Автор видит в поэте и композиторе родственные по мироощущению души, стремящиеся к отказу от культурных наслоений в языке/музыке и тяготеющие к своего рода творческому неопримитивизму, созданию нового текста, не имеющего предыстории. Далее следует непосредственно рассмотрение кантаты «Теперь всегда снега», даются характеристики каждой из пяти ее частей, делается вывод о месте данного произведения в контексте философско-творческого мировоззрения Софии Губайдуллиной. Почему данный раздел (двойственный в смысловом отношении: рассмотрение текстов Айги, рассмотрение собственно кантаты) называется "Обсуждение и результаты" не совсем понятно, если это указание на какое-то коллективное прослушивание кантаты, в результате которой и появились данные оценки, это имело бы смысл, но даже в таком случае все равно требуется предварительное указание на таковую специфику раздела. Впрочем, это практически единственное замечание, которое можно отнести к рецензируемой статье. К числу достоинств текста относятся четко и доступно сформулированные выводы. Библиография включает работы российских, американских и французских авторов. В качестве иллюстрации прилагаются фрагменты партитуры. Статья безусловно рекомендуется к публикации.