

Ю. А. Финкельштейн, Н. В. Маковская

СПЕЦИФИКА ТРАКТОВКИ ТЕМБРА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ.
«ТОККАТА» И «СЕРЕНАДА»

Одним из ярчайших явлений в музыке XX в. с полным правом можно назвать Софию Губайдулину (р. 1931). Она — живой классик современной музыки, наряду с такими композиторами, как Альфред Шнитке и Эдисон Денисов, является представителем русского музыкального авангарда. Высоко оценивает творчество Губайдулиной В. Холопова: «С. Губайдулина принадлежит к числу наиболее значительных советских композиторов второй половины XX в. Ее музыке свойственна большая эмоциональная сила, крупная линия развития и вместе с тем тончайшее ощущение выразительности звука — характера его тембра, исполнительского приема» [3].

Именно о вопросах тембра пойдет речь в данной статье. Двадцатый век подарил огромную свободу в выборе музыкальных средств, фактически «подорвал устои» в понимании музыкантов, принадлежавших классико-романтической эпохе. Эксперименты в области звука стали общей тенденцией времени. «Именно звукокраसочность стала той областью, где происходили всеобщие поиски и открытия современных композиторов» [8, с. 95]. София Губайдулина, как и многие другие ее коллеги, искала новые точки опоры для своей музыки. В 1960–70-е гг. композитор увлекалась написанием камерной инструментальной музыки, интересуясь прежде всего вопросами тембра, его разнообразия.

«Токката» и «Серенада» для гитары соло, написанные Губайдулиной в 1969 г., представляются нам весьма интересными в качестве объекта анализа образного строя этих произведений, выразительных средств в контексте творчества композитора, ее экспериментов в области тембра. Несмотря на очевидную значимость и оригинальность, «Токката» и «Серенада» редко становились объектом исследования музыковедов.

Поиски новой музыкальной выразительности привели композитора к использованию новых тембров. Источниками вдохновения для нее на этом этапе становятся не только традиционные, привычные инструменты оркестра, но и всевозможные ударные, в том числе восточные: композитор использовала китайские тарелки, индийские колокольчики в пьесе «Шум и тишина» (1974), бьянь-джунь в «Музыке для клавесина и ударных» (1972), китайские яогу, баньгу, чукотский ярар в «Юбилеии» (1979) и т. д. При этом Губайдулиной были изобретены некоторые новые способы звукоизвлечения на ударных, которые раньше не применялись [5, с. 109]. В результате обращения к тембру виолончели возникают «Десять этюдов» (прелюдий) для виолончели (1974), которые становятся своеобразной школой техники звукоизвлечения на этом инструменте. На новых приемах основаны инструментальная и вокальная партии в кантате «Рубайят»

(1969) — здесь композитор вступает в область инструментальной и вокальной сонорики. Новаторские открытия в области музыки для баяна были сделаны Губайдулиной в 1978 г., когда ею была написана пьеса «De profundis» («Из глубины взываю») для баяна соло, ставшая одним из самых исполняемых в мире современных произведений для этого инструмента. Тембры виолончели и баяна объединяются композитором в выдающемся по глубине музыкальной мысли сочинении, посвященном виолончелисту Владимиру Тонха и баянисту Фридриху Липсу — «Семь слов» (1982) для баяна, виолончели и струнных.

Необходимо заметить, что немало отечественных композиторов, не владеющих искусством игры на гитаре, писали музыку для этого инструмента. Среди них И. Стравинский¹, А. Волконский² (которые ввели гитару в состав ансамбля), Э. Денисов³ (создавший для гитары несколько крупных циклических произведений, в том числе и Концерт для гитары с оркестром). Большой вклад в пополнение гитарного репертуара внесли композиторы И. Рехин, написавший два концерта для гитары с оркестром (1983 и 1988 гг.), цикл 24 прелюдии и фуги для гитары соло (1992) и несколько сонат для гитары (1983–1984 гг.), В. Бикташев, создавший четыре концерта для гитары с оркестром (2000 и 2001 гг.), Г. Джапаридзе (в списке его сочинений — ряд произведений для гитары соло, гитары в составе ансамбля), Е. Подгайц — его перу принадлежит Концерт для гитары и камерного оркестра (2001).

Обратим внимание на то, что европейские композиторы в этот период времени (вторая половина XX в.) испытывают интерес к гитарному тембру и вводят гитару в состав ансамбля. Среди таких сочинений наиболее яркими примерами могут стать «Молоток без мастера» Пьера Булеза (1953–1955), «Камерная музыка-1958» Ганса Вернера Хенце для тенора, гитары и восьми солирующих инструментов, а также «Салют Кодуэллу» Хельмута Лахенмана для двух гитар (1977). Из отечественных композиторов, обратившихся к гитаре в составе ансамбля, необходимо упомянуть Андрея Волконского, создавшего «Сюиту зеркал». Об этом неоднозначном сочинении упоминает Т. Чередниченко: «Слушателей в 1959 году поразила “Сюита зеркал” на стихи Ф. Гарсиа-Лорки для сопрано и инструментального ансамбля. Она была написана Волконским под впечатлением знаменитого цикла Пьера Булеза «Молоток без мастера» на стихи Стефана Малларме (1954)» [7, с. 56]. Кроме ансамблевых появляются оригинальные сочинения и для гитары соло.

¹ В 1953–1954 гг. композитор создал транскрипцию своего же сочинения 1918–1919 гг. для голоса и фортепиано «Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары».

² Ему принадлежит вокальный цикл «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, флейты, скрипки, гитары, ударных и органа (1960).

³ Денисов является автором Сонаты для флейты и гитары (1977), Сонаты для гитары-соло в 3х частях (1981), «In Deo speravit cor meum» для скрипки, гитары и органа (1984), Концерта для гитары с оркестром (1991). Некоторые из этих сочинений были написаны специально для немецкого гитариста Райнберта Эверса, который и стал их первым исполнителем. Композитором был задуман и начат концерт для флейты и гитары, однако воплотить замысел он так и не успел.

В конце 1960-х гг. гитара постепенно получает признание в сфере современной авангардной музыки — благодаря вниманию таких композиторов как Булез, Хенце, Крумб, Фосс, Ричард Родни Беннет, Пер Норгард, Пендерецкий, Мадерна, Бизотти, Герхард и др. На наш взгляд, стремительный взлет гитары произошел на пике интереса композиторов к тембровой выразительности. Во второй половине XX в. гитара начинает активно использоваться композиторами в экспериментах разного рода. Она становится источником неакадемического звукового материала, а также объектом джазового искусства, новой сферы музыки — рок-культуры. В этот период появляются новые экспериментальные виды гитары, электрогитара и ее модификации. Композиторы используют акустическую гитару, электрогитару. Налицо факт неослабевающего интереса профессиональных композиторов к этому инструменту. Так сложилось, что гитара, инструмент, никогда не входивший в состав симфонического оркестра, становится одним из самых популярных. Однако некоторые исследователи отмечают, что «временами партия гитары во многих таких произведениях явно говорит о том, что композиторы не владеют всеми тайнами этого инструмента» [9].

Даже несмотря на последнее утверждение, ценность произведений для гитары композиторов, не играющих на гитаре, невероятно высока⁴. Возникновение произведений для гитары, написанных композиторами-негитаристами, стало одной из основных причин вхождения гитары в основное русло музыкальной жизни, огромных изменений в характере ее репертуара. Эти опусы содержат ранее неизвестные приемы звукоизвлечения на инструменте, уводят слушателя и исполнителя от привычных звучаний (тех, что «под рукой»), наполняют пространство сочинения современным музыкальным языком.

«Токката» и «Серенада»

Произведения С. Губайдулиной для гитары соло появляются в ее творчестве в период, который исследователи считают зрелым. В. Н. Холопова пишет о том, что в стиливой эволюции композитора 1965 г. становится рубежным — границей между ранним и зрелым стилем. Первым сочинением, обозначившим этот рубеж, стали «Этюды для арфы, контрабаса и ударных» (1965). Это миниатюры для ансамбля, уточненные и оригинальные по звуковым краскам, в которых раскрылся индивидуальный стиль композитора. Кроме фортепианной музыки («Музыкальные игрушки». 14 фортепианных пьес для детей. 1969) Губайдулина создает композиции для нестандартных составов: Соната для ударных инструментов, «Пантомима» для контрабаса и фортепиано (1966 г.), вокально-инструментальные циклы⁵.

⁴ Одним из наиболее ярких и действительно ценных сочинений для гитары соло в XX в. стал «Ноктюрнал» Б. Бриттена (1963).

⁵ «Ночь в Мемфисе» — кантата для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитофонной пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой (в 7-ми частях), 1968; «Рубайят» — кантата для баритона и камерного оркестра на стихи Хакани, Хафиза, Хайяма, 1969.

Известно, что большая часть музыки Губайдулиной — это сочинения для камерных составов. Для композитора, желающего, чтобы его музыка звучала как можно больше и была в репертуаре, это самый лучший вариант. Однако не только практическая сторона вопроса волновала композитора. Губайдулина, воспринимая с трепетом каждый отдельно взятый звук музыкального инструмента, нашла для себя новую экспрессию и шла в направлении ее углубления. «Музыкальный звук для нее — целый мир. Вслушивание без счета времени в струны рояля, виолончели, в душу ударного инструмента открывает безбрежные просторы ее композиторской фантазии. Поэтому даже один, солирующий, инструмент таит для Губайдулиной богатейшие возможности» [5, с. 114]. Показательно то, что композитора волнуют тембры практически всех инструментов: она включает в состав ансамблей виолончель, баян, арфу, контрабас, голос, клавесин, трубу. Особое место в этом ряду занимают струнные инструменты. «Упиваясь звучанием струны тара, кружевом тончайших обертонов, она продельвала и акустические расчеты» [5, с. 116].

Камерная музыка становится для Губайдулиной лабораторией экспрессии. Ключевым моментом здесь является экспериментирование со звуком и тембрами. «Камерные сочинения предназначены в основном для неклассических составов. Но главное в них — радикальное расширение экспрессии звука, нахождение новых выразительных приемов игры на инструментах. Губайдулину увлекает возможность использовать в качестве солистов довольно непривычные для этой роли инструменты», — констатирует В. Холопова [6, с. 4].

К экспериментам в области звука можно отнести и «Токкату» и «Серенаду» для гитары соло. Этот мини-цикл стал первым прикосновением композитора к тембру гитары, знакомством с ее возможностями.

Классическая гитара — инструмент, обладающий огромным звуковым спектром, целой палитрой красок. Тембровые и акустические возможности гитары поражают. В каждом ее звуке сосредоточен целый космос резонирующих голосов. Вероятно, красота и богатство обертонового ряда повлияло на желание композитора создать музыку для этого волшебного инструмента. Концепцией сочинения Губайдулиной стал оригинальный взгляд на гитару и ее звучание.

Исследователи отмечают, что Губайдулина удивительным образом обладала знаниями о возможностях инструментов. Она использует любой повод для изучения инструментов, всегда и везде на протяжении жизни, в консерватории, на концертах, по партитурам, даже считает инструменты загадочными живыми существами. Сама Губайдулина говорит о том, что ей в написании музыки для незнакомых инструментов помогали «главным образом — собственный риск и личное общение с музыкантами» [Цит. по: 5, с. 116]. Практически все произведения для солирующих инструментов написаны композитором для каких-то конкретных исполнителей; «в потоке сочинений Губайдулиной образуются “зоны”, связанные с наиболее значимыми для нее мастерами-исполнителями: “зона” Тонха, “зона” Пекарского, “зоны” Кремера, Попова, Липса, Бахчиева и других. Их музыкальные портреты скрыто присутствуют во вдохновленных ими произведениях» [6, с. 7].

В случае с классической гитарой отметим, что нам неизвестен исполнитель, на исполнительский опыт которого могла опираться Губайдулина. Мы предполагаем, что это был случай собственного опыта в практике композитора.

В списке сочинений Губайдулиной цикл обозначен следующим образом — «“Токката”. “Серенада”. Пьесы для шестиструнной гитары, 1969 год». У композитора индивидуальный замысел произведения всегда «коррелируется со спецификой избранного музыкального инструмента» [5, с. 216]. Исторически гитара всегда была предназначена для уютного домашнего музицирования, интимного и романтического, и композитор пишет о своей трактовке инструмента: «Гитара меня привлекает не только тем, какие выразительные средства имеет этот инструмент, но, прежде всего, своей интимностью и поразительной глубиной. У них приглушённый, немного тихий звук. Фортиссимо — это не их сфера» [Цит. по: 1].

Цикл, как мы видим, состоит из пары пьес, — пары дополняющих друг друга противоположностей. Дихотомичность, парная контрастность присуща стилю Губайдулиной как одно из ее глубинных свойств — она является проявлением тяготения к западному типу мышления и философии, западному сознанию (в противовес восточному монизму). «О роли парных контрастов в произведениях Губайдулиной красноречиво говорят сами названия, кратко формулирующие центральную идею каждой вещи: “Шум и тишина”, «Сад радости и печали», «Чет и нечет» < ... > Та или иная «бинарная оппозиция» (Губайдулина пользуется как раз этим термином) действует почти в каждом ее сочинении и является тем ключом, без которого не может быть открыт и понят его художественный смысл» [5, с. 101].

Показателен выбор композитором жанров мини-цикла. Впервые обратившись к гитаре, Губайдулина воплощает музыку для нее в жанрах токкаты и серенады. Появление «Токкаты» в роли вступительной композиции вполне объяснимо — это было когда-то типично для барочной музыки. Серенада, возможно, первый жанр, который мог возникнуть в воображении художника по ассоциации с гитарой: это песня, посвященная любимой женщине, исполняемая в ночное время под ее окном.

Почему же композитор, обращаясь к классической гитаре, воплощает образы, возникшие в ее воображении при соприкосновении с инструментом, в средневековых жанрах? Как она трактует эти жанры?

«Токката» — виртуозная импровизационная пьеса быстрого, чёткого движения равными короткими длительностями, что характерно для жанра⁶. В начале «Токкаты» Губайдулиной устанавливается оживленный ритм шестнадцатых, характерный для жанра токкаты, который пронизывает всё произведение и становится фоном для всего остального материала. На этом фоне рождается мелодия первого раздела. Вначале она состоит из кратких несмелых, «рванных» интонаций, затем разрастается, гаммообразные движения в ней чередуются с выразительными романтическими интонационными ходами. Завершается первый небольшой раздел формы хроматическим взлетом в пределах октавы.

Во втором разделе⁷ сохраняется основной ритм, однако несколько меняется фактура: композитор расширяет диапазон звучания, в ритме появляется триольный элемент, постепенно увеличивается количество голосов:

⁶ Из композиторов, владеющих искусством игры на гитаре, в жанре токкаты писали Л. Брауэр (Соната № 1 «La Toccata de Pasquini», 1990), Н. Кошкин (Пассакалия и токката «Падение птиц», 1978), Д. Павлович (III часть сонаты «Stormbird sonata», 1997) и др.

⁷ «Токката» написана в двухчастной форме: А-В-А1-В1.

1.

Allegretto (♩ = 92)

Guitar

mf

2.

С. Губайдулина, изучив особенности инструмента, очень умело использует в «Токкате» его возможности. Так, прием, при котором один голос представляет собой репетицию на одной ноте, а другой — развитую мелодическую линию, возможен на гитаре и других струнных инструментах только при использовании открытых струн.

Необходимо отметить, что в этом произведении используется движение параллельными аккордами, что обусловлено особенностью гитары (передвижение одной позиции по грифу вверх или вниз). По поводу этого приема можно привести следующие слова композитора: «Меня очень привлекают свойства некоторых инструментов, которые позволяют совершать переход из одного измерения звукового пространства в другое, не меняя позиции пальцев на струне или клавиатуре» [Цит. по 5, с. 324]. Гитаристы отмечают, что этот момент несложен для исполнения: «Цепь параллельных аккордов извлекается путем перемещения ее вверх по грифу без изменения аппликатуры, при этом в басу звучит открытая струна «ми»» [2, с. 61]:



В «Токкате» композитор использует весь диапазон гитары. Звучание инструмента подобно оркестру, задействованы все регистры, они вступают в диалог друг с другом, гитара звучит масштабно и мощно, особенно в кульминации.

В этом смысле «Серенада» сильно контрастирует с «Токкатой» — в ней чувствуется интимность и камерность «ночной песни». Несложно предположить, что выбор жанра продиктован именно свойствами тембра: гитара, камерный инструмент, исторически предназначенный для аккомпанеента песне на свежем воздухе, ассоциировалась у композитора именно с серенадой.

В первом разделе «Серенады» (1–21 тт.) экспонируется лирический образ. В нем звучит певучая мелодия, в которой господствуют романсовые интонации. Очевидно жанр серенады (ночная песнь), предполагающий кантиленность, определил концепцию композиции и облик ее тематизма. В начале пьесы звучит довольно продолжительная монодия — что не так часто случается в музыке Губайдулиной. Эту монодию исполнителю следует трактовать как выразительный речитатив, обогатить его экспрессией и динамическим развитием. Мелодия

первого раздела содержит гаммообразные подъемы и спады, изредка ее поддерживают краткие аккорды:



Интонационно тематизм «Серенады» близок музыке И. С. Баха, с другой стороны — содержит интонации русского романса. Пьеса состоит из ряда реплик, весьма выразительных и ярких, композитор проводит их в разных регистрах гитары, чем достигается эффект диалога тембров. Так, первая фраза звучит в среднем регистре, ее мог бы «спеть» альт; вторая же реплика могла бы прозвучать у виолончели. Следующие такты музыки могли бы быть поручены скрипкам. Одноголосные реплики поддерживаются краткими аккордами.

В начале следующего раздела меняется фактура изложения, композитор вводит новый материал, характеризующий более экспрессивный образ. Элементом второй темы становятся репетиции, что роднит ее с музыкой «Токкаты», динамика становится богаче.



При приближении к кульминации количество голосов разрастается, появляются терпкие гармонии:



За кульминацией следует динамическая реприза. Возвращаются элементы первой темы — одnogолосная певучая мелодия проходит в несколько измененном виде. Элементы второй темы — репетиции и аккорды — чередуются с реминисценциями основной мелодии и завершают композицию.

В завершении «Серенады» гаммообразная мелодия медленно поднимается вверх, к самой высокой ноте на грифе; таким образом, Губайдулина использует весь диапазон инструмента. Она заканчивает минорную пьесу мажорным аккордом — в традициях барочной музыки. В разговоре о своей музыке композитор отмечает: «Мне очень нравятся те художественные произведения, которые имеют в своем завершении нечто светлое, светящееся, непротиворечивое» [Цит. по: 5, с. 322]. Мажорное окончание композиции становится разрешением внутреннего конфликта цикла.

Вся «Серенада» представляется миниатюрой, в которой самоцелью становится звук — в ней в медленном темпе появляются и гаснут резонирующие обертоны, она целиком подчинена идее вдумчивого вслушивания в звучание струны. Паузы, возникающие на границах реплик, линий, предназначены для осмысления слушателем вышесказанного, для того, чтобы он успел уловить и понять гармонию постепенно растворяющихся звучаний. Поэтому цикл видится нам не сочинением, в котором вершатся эксперименты со звуком, — в нем звук осмысливается как данность, ценность, самодостаточная красота.

Говоря о драматургии цикла, отметим, что, как и многие произведения Губайдулиной, он выстраивается по законам драмы. «Для автора важна сама ситуация драмы, трагедии, то есть ситуация высокого психического накала. По словам Губайдулиной, ее интересует “все, в чем присутствует трагизм”» [5, с. 102]. Трагизм данного мини-цикла — это романтический трагизм мятущейся души, которая, разбив вдребезги свою мелодию в «Токкате», все-таки находит силы для того, чтобы собрать ее по мельчайшим частичкам в «Серенаде», восстанавливая свое спокойствие. Таким образом, трагическая кульминация приходится на первую

часть цикла. Собственно, цикл почти сразу начинается с кульминации. «Серенада» содержит мысли и чувства по поводу утраты, в ней происходит успокоение и умиротворение. Основной тематизм концентрируется во второй пьесе — в мелодии «Серенады»; ее осколки мы улавливаем в бурлящем потоке пассажей «Токкаты».

В условиях мини-цикла «Токката» берет на себя роль импровизационной вступительной части, что и было исторически свойственно этому жанру, а «Серенада» становится при этом лирическим «задумчивым» центром⁸. Единство циклу придают тематические переключки, а также фактурная «рифма» — репетиции на одном звуке, которые присутствуют в обеих пьесах, параллельные аккорды, приемы *glissando*, гаммообразные взлеты.

Исполнительские интерпретации «Токкаты» и «Серенады» встречаются довольно редко. Известны исполнения одной «Серенады», без «Токкаты». Среди гитаристов, в репертуар которых входит «Серенада», нужно назвать Наталию Маковскую, Александра Рогачева, Патрика Клеемолу. Также существует интерпретация всего цикла Василием Чарнецким, который исполняет пьесы в обратном порядке — вначале следует «Серенада», затем «Токката». В такой трактовке «Серенада» берет на себя роль прелюдии, а «Токката» становится стремительным финалом⁹.

Необходимо отметить, что цикл очень удобен для исполнения. Удивительно, как умело С. Губайдулина использует возможности гитары. Композитор применяет штрихи, характерные для струнных инструментов. Например, чередование параллельных аккордов (47–48 тт.): без изменения аппликатуры один и тот же аккорд переносится вверх по грифу.

Прием *glissando*, который С. Губайдулина применяет в «Серенаде» (22, 25, 27, 32 тт.), служит для связывания больших скачков и придания им певучей интонации. Также этот прием используется и в «Токкате» (62 т., 98 т.), но с другой целью — для усиления эффекта кульминации.

При исполнении «Токкаты» и «Серенады» для исполнителя важно максимально широко использовать свою собственную фантазию, а не только тембровые возможности гитары. Обе пьесы написаны в довольно импровизационной манере, и это может позволить исполнителю интерпретировать сочинение свободно. В этой связи можно вспомнить слова композитора о том, что любое ее сочинение — это живая импровизация, постоянное творчество, и произведение предстает в окончательном виде только лишь при исполнении на сцене.

Переходя к выводам, отметим, что «Токката» и «Серенада» явились для композитора первым опытом сочинения для сольной шестиструнной гитары, результатом которого стал миниатюрный шедевр, жемчужина среди сочинений для гитары соло в XX в. Любопытно, что прикоснувшись однажды к гитаре,

⁸ Можно вспомнить также, что в «Stormbird sonata» Дэвида Павловича для гитары соло «Токката» тоже является первой частью.

⁹ Как раз такое же чередование частей в Пассакалии и Токкате «Падение птиц» для гитары соло (1978) Н. Кошкина.

С. Губайдулина оставляет ее почти на сорок лет¹⁰, и лишь в 2007 г. снова включает шестиструнную гитару в состав ансамбля.

Сочиняя музыку для гитары, С. Губайдулина (вопреки ожиданиям) не пытается изобрести какие-то новые методы звукоизвлечения на этом инструменте. Пьесы написаны в традиционной манере, они тональные, ясные по форме, эксплуатируют выразительную пластичную мелодику. Необходимо отметить наличие в них звучаний, возникающих от специфики гитары, ее строя: в них имеют место квартовые созвучия, цепи параллельных аккордов, которые извлекаются перемещением их по грифу без изменения аппликатуры, и тому подобные моменты. С. Губайдулина использует в пьесах приемы, характерные для гитары: квартакорды, легко образующиеся на этом инструменте, *glissando*, двухголосие, один из голосов которого — репетиции на открытой струне.

Ключ, открывающий нам причины подхода композитора к инструменту, возможно, таится в высказывании Валентины Холоповой: «Загадочность Софии Губайдулиной как *духовного явления* стала, пожалуй, вопросом вопросов ее творчества. Она не похожа ни на кого и никто не похож на нее» [4, с. 300]. Творчество Губайдулиной, безусловно, загадочно. Однако многое в нем подчинено определенной логике, которая в данном случае коррелирует с концепцией самого инструмента, возникшей в сознании композитора. Своеобразие авторского замысла обусловлено, прежде всего, глубоко личным восприятием шестиструнной гитары. Губайдулина трактует ее как инструмент с богатым внутренним потенциалом, скрытым от внешнего взора. Именно интимность гитары, ее глубина, скрытая мощь низких тонов, ослепительная возвышенность флажолетов прорастают в цикле для гитары соло.

Отметим, что тембр и строй гитары стали звеньями, определившими и жанровую концепцию цикла, и его тематизм, приемы развития, драматургию и образность, а также, безусловно, весь ряд выразительных средств и приемов исполнения. Даже при использовании гитарных клише композитор никогда не выходит из зоны созданной ею образности ради простоты и удобства звукоизвлечения. Репетиции на одном звуке создают тревожное состояние, гитарные пассажи, аккорды и взлеты *glissando* усиливают эффект кульминации.

¹⁰ Сочинение Губайдулиной, о котором идет речь, имеет три версии: «*Ravvedimento*» для виолончели и четырех гитар (2007), «*Petimento*» для контрабаса и трех гитар (2007), «*Repetance*» для виолончели, трех гитар и контрабаса (2009). Общее русское название — «Раскаяние». Вот что пишет сама композитор о «*Ravvedimento*»: «Самым волнующим для меня было: встреча виолончели со звучанием нескольких гитар, которые могут образовывать совершенно иррациональное звуковое пространство. Чисто инструментальные загадки этих инструментов, такие, например, как глиссандирующие флажолеты, позволяют образовать неожиданный контраст с экспрессией виолончели. Звуковое течение вещи, ее основную фабулу можно был бы уподобить жанру исповеди путешественника. Поэтому исповедальный характер партии виолончели естественно соединился с идеей путешествия в этом пространстве и нескольких встреч с иррациональным звучанием гитар. Во время этого пути мы также множество раз встречаемся со статикой молитвенного состояния путешественника. Так что в форме этого сочинения ясно высвечиваются черты вариационности и рондо» [5, с. 332.]. Также гитара используется композитором в «*Sotto voce*» («Вполголоса») для альты, контрабаса и 2-х гитар (посв. А. Сулину, 2010).

Нужно сказать, что гитара трактуется композитором и как полифонический инструмент, в цикле возникает многоуровневое музыкальное пространство, присутствует динамический контраст: эмоционально насыщенная, темпераментная, мощная «Токката», звучание гитары в которой можно сравнить со звучанием целого оркестра, противопоставлена «Серенаде» — интимной, несколько медитативной, созерцательной. Таким образом, композитор демонстрирует способность инструмента к контрастному перевоплощению.

«Токката» и «Серенада» Софии Губайдулиной являются неотъемлемой составляющей наследия композитора, запечатлевшей особенности ее стиля и художественного мышления, безусловно обогащающей современный гитарный репертуар.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Репортаж об открытии московского фестиваля «Софии с любовью». 2011. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/item5622.html> (дата обращения: 04.03.2015)
2. Маковская Н. В. Сочинения Софии Губайдулиной для гитары соло: образный строй, средства воплощения и особенности исполнения // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы Восьмой международной научно-практической конференции: 13–14 апреля 2013 г. / Под ред. В. Р. Ганеева. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. С. 58–65.
3. Холопова В. Н. София Асгатовна Губайдулина. URL: <http://www.belcanto.ru/gubaidulina.html> (дата обращения: 04.03.2015)
4. Холопова В. Н. София Губайдулина 1990-х: сплетение духовных нитей // Музыка России: от средних веков до современности. Сборник статей. Вып. 1. М., 2004. С. 300–324.
5. Холопова В. Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2011. 408 с.
6. Холопова В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М.: Издательство «Квадрий», 1992. 32 с.
7. Черденченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портрет. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
8. Чурикова О. Системная организация музыкального языка С. Губайдулиной // Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 15–16 марта 2004 года / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2005. С. 95–99.
9. Шнайдер Дж. Гитара XX века: Второй золотой век / Перевод Ольги Владимировой. URL: http://guitar.ru/articles/instruments/instruments_454.html (дата обращения: 04.03.2015)