

УДК 789.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-3>**Наталія Григорівна Данченко**

ORCID: 0000-0001-8976-1268

кандидат мистецтвознавства, музикознавець

Національної філармонії України

anatasha78@gmail.com

**«VIVENTE – NON VIVENTE» СОФІЇ ГУБАЙДУЛІНОЇ:
ЗВУКОВА РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧИХ ІДЕЙ**

Мета статті – розглянути звукову реалізацію творчих ідей С. Губайдуліної в електронному творі «Vivente – non vivente». *Методологічною основою* дослідження є структурно-функціональний аналіз, який дозволяє виявити компоненти сонорних комплексів і встановити їх значення для смислової організації твору. *Наукова новизна* полягає у тому, що вперше проаналізовано «Vivente – non vivente» в контексті проблематики композиторської творчості С. Губайдуліної; удосконалено методику аналізу творів для електронного запису. Проаналізовано засоби виразності, використані композиторкою для репрезентації образних сфер «живого» і «неживого». Сфера «неживого» пов'язана з висотно недиференційованими, згенерованими синтезатором акустичними об'єктами, які не викликають жодних асоціацій з навколишнім світом. Сфера «живого» репрезентована натуральними звучаннями голосу і дзвону. **Висновки.** Визначено, що у «Vivente – non vivente» типовий для творчості С. Губайдуліної філософський конфлікт опозиційних понятійних пар реалізується в умовах електронної музичної тканини і досягається шляхом використання різних форм звучання, об'єднаних образними сферами «живого» і «неживого». Виявлено способи звукової реалізації взаємодії даних образних сфер: плавний перехід між електронним тембром і жіночим голосом та трансформація натурального жіночого сміху в механістичний аналог. Спираючись на авторську партитуру і сонограму, в авангардному електронному творі, на перший погляд дуже далекому від сакральної тематики, досліджено семантичні елементи, пов'язані з релігійною символікою: ламентозний секундовий мотив; фігура «хреста»; *apabasis*. Проаналізовано взаємодію зазначених семантичних елементів з образною сферою «неживого». Обґрунтовано, що, незважаючи на недосконалість технологій і одиничний досвід звернення до електронної музики, «Vivente – non vivente» С. Губайдуліної є важливим етапом формування творчої індивідуальності композиторки.

Ключові слова: «Vivente – non vivente» Софії Губайдуліної, електронна музика, музикознавчий аналіз, релігійна символіка, парні опозиції.

Danchenko Nataliia Grigoriivna, Ph.D., Musicologist of the National Philharmonic of Ukraine

“Vivente – non vivente” of Sofia Gubaidulina: sound realization of creative ideas

Research objective is to consider the sound realization of Sofia Gubaidulina's creative ideas in the electronic play “Vivente – non vivente”. **Methodology** of the study is based on the structural-functional methods, which allows to identify the components of sonorous complexes and establish their significance for the semantic organization of the work. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time “Vivente – non vivente” was analyzed in the context of the problems of S. Gubaidulina's compositional work; the method of analysis of works for electronic recording has been improved. Musical elements by the composer to represent of “living” and «non-living» are analyzed. The “non-living” is created with undifferentiated, synthesizer-generated acoustic objects that do not any associations with the outside world. The “living” is created by the natural sounds of voice and bell.

Conclusions. It is determined that in “Vivente – non vivente” the philosophical conflict of oppositional conceptual pairs typical for S. Gubaidulina's work is realized in the conditions of electronic musical fabric and is achieved by using different forms of sound united by spheres of “living” and “non-living”. Methods of sound realization of the interaction of these spheres are revealed: smooth transition between electronic timbre and female voice and transformation of natural female laughter into mechanistic analogue. Based on the author's score and sonogram, the avant-garde electronic work, at first glance very far from the sacred theme, explores the semantic elements associated with religious symbolism: lamenting second motif; the figure of the “cross”; anabasis. In spite of imperfection of technology and a single experience to electronic music, “Vivente – non vivente” by S. Gubaidulina is an important step in formation the creativity of a composer.

Key words: “Vivente – non vivente” of Sofia Gubaidulina, electronic music, musicological analysis, religious symbols, paired oppositions.

Актуальність дослідження. Підґрунтям композиторської творчості Софії Губайдуліної є, з одного боку, ідея сакральності як основи людського буття, а з іншого боку – опозиційні пари понять, зафіксовані у таких назвах-антонімах, як «Шум і тиша», «Світле і темне», «Сад радості і печалі», «Pro et contra». До таких опозиційних пар можна додати також «живе» і «неживе», що репрезентовані в електронному творі «Vivente – non vivente». Цей опус не потрапив до фокусу уваги дослідників; однією з причин такої ситуації є відсутність загальноприйнятої методики дослідження творів для електронного запису, які, зазвичай, не мають нотної партитури. Вивчення «Vivente – non vivente» і обґрунтування ролі даного опусу як важливої ланки творчої еволюції С. Губайдуліної є актуальними завданнями сучасного музикознавства.

Мета статті – розглянути звукову реалізацію творчих ідей С. Губайдуліної в електронному творі «Vivente – non vivente».

Методологія статті спирається на структурно-функціональний аналіз, що дозволяє виявити компоненти сонорних комплексів і встановити їх значення для смислової організації твору.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано п'єсу «Vivente – non vivente» в контексті проблематики композиторської творчості С. Губайдуліної; удосконалено методику аналізу творів для електронного запису.

Виклад основного матеріалу. «Vivente – non vivente» для синтезатора і магнітофона (1971) належить до періоду формування зрілого стилю С. Губайдуліної [6]. Цей період характеризується інтересом композиторки до різноманітних і навіть екзотичних тембрів, а також до сонорного аспекту музичної композиції. Однак звернення саме до електронних звучань залишилося епізодичним зразком авангардних пошуків в області нових технологій, від яких композиторка потім відмовилася на користь традиційного музичного інструментарію. Таку свою позицію сформулювала сама Софія Асгатівна в одному з інтерв'ю: «Це захоплення тривало недовго ... Через деякий час я сильно розчарувалася в цьому і зрозуміла, що тут на мене чекає те, чого я більш за все боюся – страшна залежність від матерії, від якості плівки, якості апаратури. Теоретично можливості начебто величезні, а на практиці все виявлялося грубим і недосконалим – це ж були всього лише перші кроки. І потім, вже зробивши Vivente – non vivente, я звернулася з великою увагою до інструментів, які можна назвати живими» [1].

Тим не менш, в монографії В. Холопової «Vivente – non vivente» розглядається в ракурсі різноманітності авангардних пошуків С. Губайдуліної [6]. Дослідниця не присвячує п'єсі окремий аналітичний нарис, лише згадує її серед інших ранніх опусів, однак зазначає таку важливу особливість твору, як дихотомічність, що стала атрибутивною для зрілої спадщини композиторки. Способи втілення опозиційних понятійних пар розглядає Л. Кудинова, зазначаючи, що вони є центральною ідеєю практично кожного опусу [3]. «Vivente – non vivente» в статті не аналізується, а лише згадується в числі інших п'єс. Втілення парного контрасту привертає увагу дослідниці нотації О. Дубінець, яка вивчає графічні символи, спроектовані

С. Губайдуліною для даного твору, з позицій протиставлення «живого» і «неживого» [2]. Короткий аналітичний нарис, присвячений контрастним звуковим елементам «Vivente – non vivente», належить перу Ю. Холопова [5]. Аналіз визначальних для світогляду композиторки творчих ідей містить дисертація О. Москвиної «Інструментальна творчість Софії Губайдуліної в аспекті релігійно-символічної програмності» [4]. Дослідження «Vivente – non vivente» ускладнюється відсутністю традиційної нотації, що викликане обмеженим використанням авторкою звуків з визначеною висотою. Методи аналізу таких творів розроблено в працях П. Шеффера [7] та Д. Смоллі [8].

Розгортання авторської концепції «Vivente – non vivente» спирається на протиставлення природних звучань, записаних на плівку, і штучних акустичних об'єктів, згенерованих синтезатором. Саме це протиставлення постає у центрі аналітичної уваги Ю. Холопова: «В п'єсі застосовано два роди елементів: 1. «живі» (vivente); 2. «неживі» (non vivente), тобто натуральні і електронні ... За задумом автора вони утворюють пари» [5, с. 269]. Опозицію «живого» і «неживого» розкриває композиторська партитура, в якій звуки візуалізовані за допомогою спроектованих С. Губайдуліною графічних символів. Композиторка підкреслює, з одного боку, контраст усередині опозиційної пари, а з іншого боку – схожість звукових об'єктів, що таку пару складають. Схожість показано за допомогою ідентичної форми графічних символів, а контраст передано протилежною кольоровою гамою: партитурні знаки, що зображують натуральне «живе» звучання, зафарбовані у чорний колір, а візуальні символи, що передають їхні згенеровані на синтезаторі «неживі» аналоги, – в білий. Таким чином, графічне зображення важливих для концепції твору акустичних комплексів розкриває головний драматургічний конфлікт, зафіксований у назві.

Для характеристики сфери «живого» С. Губайдуліна обирає записані на плівку природні звучання – голос і дзвін. Для протилежної образної сфери композиторка використовує штучні електронні об'єкти.

Розглянемо акустичні об'єкти, що репрезентують образну сферу «неживого». Дані сонорні елементи згенеровані синтезатором, крім того, їх об'єднує штучне забарвлення, що не викликає жодних асоціацій з упізнаваними звучаннями навколишнього світу. Саме таке яскраве «неживе» забарвлення має

початковий сонорний елемент (0–4 с). Акустична матерія відрізняється зернистою мікроструктурою, слух фіксує ланцюги рельєфних однорідних деталей, що стрімко змінюються. Широкий діапазон диференційовано на шар щільної акустичної маси і ореол розпорошеної спектральної енергії, що надає звучанню насиченості і об'ємності в області високої теситури. Саме таке висотно недиференційоване електронне звучання втілює у творі С. Губайдуліної сферу «неживого». Подібні «неживі» акустичні об'єкти у подальшому набувають вигляду різнотембрових «плям», які з'являються у тій чи іншій теситурній області, а також – розпорошеного електронного шуму, що більш-менш щільно заповнює спектральний діапазон.

Образна сфера «живого» представлена натуральними звучаннями дзвону і жіночого голосу. Ці природні тембри вперше з'являються лише на четвертій хвилині. Тихий передзвін у високому регістрі розгортається на тлі низького електронного гулу, який трансформується у жіночий спів (3 хв 17 с – 3 хв 20 с). З образною сферою «живого» також пов'язане натуральне звучання низького чоловічого голосу, що співає остинатний мотив на слова «Прокимен глас» (3 хв 33 с). Даний мотив асоціюється з православним богослужінням і є прямим посиленням на релігійний досвід композиторки.

Специфіка драматургічного розвитку «*Vivente – non vivente*» полягає у поступовому взаємоперетворенні електронних і натуральних тембрів і, відповідно, образних сфер, символами котрих вони є. Прикладом слугує трансформація штучного електронного континууму у межах g^1 у натуральний жіночий голос (4 хв 35 с – 4 хв 40 с). Вектор подальшого драматургічного розвитку відзначений посиленням образної сфери «неживого»: реверберацію голосу доповнюють нерегулярні висотно недиференційовані «плями» з чіткою атакою (4 хв 48 с – 6 хв 00 с). Твір завершується домінуванням образної сфери «живого» – звучанням дзвону на фіксованій висоті $gis^1 - cis^2 - f^2$ і $fis^2 - c^3$ (8 хв 29 с – 9 хв 01 с), однак рівномірний неквапливий передзвін супроводжується електронними сонорами-«плямами» з піковим мелодичним профілем. Повільне медитативне розгортання кластерних співзвуч доповнюється періодичним звучанням жіночого голосу в першій октаві, що нагадує зітхання (9 хв 02 с).

Разом із тим у п'єсі присутній ряд акустичних об'єктів, які неможливо однозначно віднести до сфери «живого» або

«неживого». Ці згенеровані синтезатором звучання сприймаються слухом як штучні, «неживі». Однак їхні висотні контури аналогічні сталим семантичним фігурам, наділеним у творчості С. Губайдуліної релігійним символічним значенням, нерозривно пов'язаним з традицією втілення людського страждання. На думку О. Москвиної, музика композиторки формує «багаторівневу систему музичних символів, що обумовлена релігійними мотивами і включає всі параметри інструментального твору – від символіки форми до символічної трактовки інтонаційних, ладогармонічних, ритмічних, фактурних, темброво-артикуляційних деталей музичного процесу» [4, с. 27].

Наявність у «*Vivente – non vivente*» семантичних елементів, пов'язаних з властивою музиці С. Губайдуліної релігійною символікою, дозволяє говорити про становлення в цьому ранньому опусі проблематики, характерної для зрілого періоду творчості композиторки. Дані ідеї у п'єсі ледь намічені і виражені в опосередкованій формі, однак аналіз показує їх присутність в авангардному електронному творі, на перший погляд дуже далекому від релігійної тематики.

Недосконалість електронних технологій 60-х – початку 70-х років ХХ століття не дозволила С. Губайдуліній виразно окреслити семантичні фігури, виокремивши їх в електронній звуковій тканині і, тим самим, розкривши авторський задум для слухачів. Виявити ці фігури здатен музикознавчий аналіз, що використовує не тільки фрагментарну партитуру з унікальними спроектованими композиторкою графічними знаками, а й сонограму, в якій візуалізовано всі деталі акустичного процесу. Такий підхід дозволяє виокремити означені семантичні фігури навіть в штучній електронній матерії, хоча подібні звучання не викликають жодних слухових асоціацій з традиційними засобами втілення людського страждання.

Подальші аналітичні розвідки спираються на концепцію О. Москвиної, яка пропонує детальний огляд способів виявлення релігійних символів у творчості С. Губайдуліної [4]. Однак в умовах електронного звучання семантичні фігури, що втілюють ці символи, набувають специфічного вигляду. Наприклад, наділений сталим семантичним значенням *інтервал секунди*, що належить до барокової символічної системи, вперше з'являється на самому початку п'єси (2–13 с). Вузька сонорна смуга диференційована на два висотні тони – *g*¹

(390–400 Гц) і gis^1 (410–420 Гц). Верхній звук gis^1 має зернисту структуру, яка проявляється в коротких імпульсах, що пульсують. Безпосередня взаємодія ламентозного секундного мотиву a^1-h^1 з натуральним звучанням жіночого голосу простежується у сегменті, що охоплює хронометраж від 3 хв 17 с до 3 хв 35 с. Тембро-фактурний вигляд даного мотиву представлений вузькими сонорними континуумами, у яких жіночий голос переплітається з електронним шумом, поступово впливаючи з нього. Модифікацією напруженого звучання секунди є *півтоновий кластер*, у якому між щільно згрупованими вузькими смугами наявні розріджені зони розпорошених електронних частинок (6 хв 24 с – 6 хв 36 с). Секундово-кластерне співзвуччя протиставлене тут «чистому» високому тону c^3 (6 хв 36 с – 6 хв 44 с), поступово звучання розсіюється в області верхнього регістру і затихає.

Ще один характерний для творчості С. Губайдуліної мотив, що розкриває релігійну семантику страждання, – це *фігура хреста*, яка може виступати в різних модифікаціях: ритмічній, мелодичній, динамічній. Під «*ритмічним хрестом*» О. Москвина розуміє уповільнення та прискорення дисонантних співзвуч [4, с. 38]. Такий ритм акустичного об'єкту зустрічаємо у початковому сегменті твору: «ритмічний хрест» тут поєднується зі звуковисотним наповненням мотиву, що окреслює інтервал секунди g^1-gis^1 (17–23 с). Зазначений акустичний об'єкт включає дев'ять окремих секундових співзвуч з чіткою атакою, що нерівномірно пульсують на одній висоті, причому пульсація поступово прискорюється, а потім знову уповільнюється до початкового рівня. У межах розгортання фігури «ритмічного хреста» секундовий інтервал g^1-a^1 збагачується вузькими смугами сонорів, що складають півтоновий, а іноді і чвертьтоновий кластер (34–48 с). Починаючи з п'ятдесятої секунди, фігура «ритмічного хреста» проводиться у басовому регістрі у збільшенні, при цьому вона доповнюється регулярною пульсацією c^1 , а одночасне звучання пульсуючої c^1 і фігури «ритмічного хреста» на висоті g^1 окреслює інтервал квінти. Секундові смуги g^2-a^2 , що тривають у високому регістрі, супроводжуються нерегулярним повторенням фігури «ритмічного хреста», вони відзначені поступовим підвищенням теситури і посиленням інтенсивності (1 хв 00 сек – 2 хв 38 с).

«*Мелодичний хрест*» представлений у творчості С. Губайдуліної у вигляді хроматичного ковзання мелодії або

чвертьтонового глісандо [4, с. 38]. Таку звукову структуру ми бачимо у фрагменті, що починається на 4 хв 58 с, де «мелодичний хрест» поєднується з натуральним жіночим сміхом, який набуває механізованих «нелюдських» рис завдяки стрімкому висхідному і низхідному глісандо в широкому діапазоні. Наповнений релігійною символікою остинатний мотив на слова «Прокимен глас» у виконанні низького чоловічого голосу нерегулярно повторюється на одній висоті з поступовим посиленням гучності і наступним затиханням (3 хв 35 сек – 4 хв 14 с). Така зміна динаміки нагадує про характерну для творчості С. Губайдуліної глобальну «ідею перехреснування»: «Губайдуліна бачить фігуру хреста у самих елементах музичної мови, тим самим наділяючи їх символічним навантаженням ... Адже, по суті, «світле й темне», pro et contra, «шум і тиша» – суть гіпотетичний хрест, бо тільки паралельним лініям у структурі всесвіту не судилося перетнутися» [4, с. 50]. Виходячи з цих спостережень, можна позначити підвищення та зниження інтенсивності звучання на словах «Прокимен глас» як *динамічний хрест*.

Ще один релігійний символ, пов'язаний із сакральною ідеєю сходження, – *anabasis*. О. Москвіна відзначає широке трактування композиторкою даної семантичної фігури: «Губайдуліна трактує *anabasis*, можна сказати, авангардно, укрупнюючи ідею до масштабів драматургії і форми» [4, с. 49–50]. При цьому *anabasis* може бути по-різному реалізованим у музичній тканині. Із зазначеною дослідницею ідеєю глобального анабазиса пов'язане поступове реєстрове «висвітлення» звучання протягом твору. Прикладом також може слугувати розгортання музичної тканини у сегменті, хронометраж якого складає 26 с – 1 хв 28 с, на дисонантну вертикаль тут поступово нашаровуються все більш високі тони (g^1 в 26 с; a^1 в 35 с; h^2 в 45 с; c^3 в 1 мин. 28 с). Заключний сегмент п'єси позначений стрімким злетом: протягом всього лише однієї секунди верхній шар музичної тканини охоплює висоту від 2200 Гц до 3000 Гц, при цьому висхідний мелодичний профіль викликає безпосередні асоціації з фігурою *anabasis* (10 хв 39 с – 10 хв 40 с).

Акустичні об'єкти зі сталою релігійною семантикою – ламентозний секундово-кластерний мотив, «фігура хреста» і *anabasis* – взаємодіють зі звуковими комплексами, що символізують сферу «неживого». Прикладом може слугувати

перетворення секундово-кластерного мотива на сонорний блок, крайні звуки якого утворюють інтервал великої секунди g^1-a^1 , а пізніше і на недиференційований електронний комплекс, що з'являється у різних областях діапазону у вигляді різнометрових «плям» (33–40 с). Спостерігаються також зворотні процеси: короткий електронний комплекс набуває континуальності, що властива секундовому співзвуччю, одночасно з чіткою атакою, характерною для «фігури хреста» (1 хв 20 с – 1 хв 40 с).

Висновки. У «Vivente – non vivente» типовий для творчості С. Губайдуліної філософський конфлікт опозиційних понятійних пар реалізується в умовах електронної музичної тканини і досягається шляхом використання різних форм звучання, об'єднаних образними сферами «живого» і «неживого». Протиставлення контрастних начал змінюється їх взаємодією і взаємопроникненням. Можна зазначити такі способи звукової реалізації такої взаємодії:

1) плавний перехід між електронним тембром і жіночим голосом;

2) трансформація натурального жіночого сміху в механічний аналог шляхом використання електронного глісандо в дуже широкому діапазоні, не придатному для голосу.

Іншим важливим висновком є те, що в електронній музичній тканині віддзеркалюються важливі для творчості С. Губайдуліної релігійні ідеї, реалізовані у вигляді сталих семантичних фігур і обумовлені традицією втілення людського страждання. Дані семантичні фігури не відображають образну сферу «живого», однак безпосередньо пов'язані з нею: 1) ламентозний секундовий мотив, що зливається в кластерну вертикаль або розгортається в горизонтальне глісандо; 2) мелодичний, ритмічний і динамічний «хрест»; 3) *anabasis*, втілений поступовим підвищенням теситури. Сакральна ідея також реалізована шляхом включення в музичну тканину остинатного мотиву, що виконується низьким чоловічим голосом на слова «Прокимен глас» і викликає безпосередні асоціації з православним богослужінням.

Таким чином, незважаючи на недосконалість технологій і одиничний досвід звернення композиторки до електронної музики, «Vivente – non vivente» демонструє сукупність ідей, які згодом стали філософським фундаментом зрілого стилю авторки. Різні способи реалізації таких ідей в електронній

музичній тканині роблять цей твір важливою віхою на шляху формування творчої індивідуальності С. Губайдуліної.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Губайдуліна С. Я бы не хотела быть в авангарде. URL: https://www.bbc.com/russian/multimedia/2013/11/131103_gubaidullina_kan
2. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. 314 с.
3. Кудинова Л. Контраст в названии музыкальных произведений. *Проблемы музыкальной науки*. 2008. № 2(3). С. 118–122.
4. Москвина О. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности : дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 225 с.
5. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
6. Холопова В. София Губайдулина. *Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина*. Москва, 2008. 400 с.
7. Schaeffer, P. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* / trans. from French Ch. North and J. Dack. Oakland, California : University of California Press, 2017. 561 p.
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997), pp. 107–126. URL: <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>

REFERENCES

1. Gubajdulina, S. (2013). I don't want to be at the forefront. Retrieved from https://www.bbc.com/russian/multimedia/2013/11/131103_gubaidullina_kan [in Russian].
2. Dubinec, E. (1999). Signs of sounds: On modern musical notation. Kiev [in Russian].
3. Kudinova, L. (2008). Contrast in the title of musical works. *Problems of musical science*. Issue 2(3). P. 118–122 [in Russian].
4. Moskvina, O. (2017). Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod [in Russian].
5. Holopov, Yu. (1974). About the general logical principles of modern harmony. *Music and modernity*. Moscow. Issue. 8. P. 229–277 [in Russian].
6. Holopova, V. (2008). Sofia Gubaidulina. Interview Enzo Restagno – Sofia Gubaidulina. Moscow [in Russian].
7. Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* / trans. from French Ch. North and J. Dack. Oakland, California [in English].
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997), pp. 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059> [in English].