

ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

PROBLEMS
OF MUSICAL-PERFORMING
ARTS

И. Д. Миняков, В. И. Завирюха

**«Татарский танец» С. Губайдулиной для баяна
и двух контрабасов в контексте творчества композитора**

Аннотация

Сочинения для баяна выдающегося композитора современности С. А. Губайдулиной давно снискали заслуженную популярность среди слушателей и исполнителей. Тем не менее до сих пор существует ряд её сочинений, распространённость и изученность которых неадекватны той роли, которую занимает автор в мире современного искусства. Одной из таких пьес является «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов. В статье предпринята попытка встраивания данного произведения в контекст всего творчества композитора посредством анализа стилевых компонентов сочинения и приведения примеров аналогичных композиционных решений в других опусах автора.

Ключевые слова: София Губайдулина, «Татарский танец», баян, контрабас, алеаторика, фольклор.

I. D. Minyakov, V. I. Zaviriukha

**“Tatar dance” by S. Gubaydulina for button accordion and two double basses
in the context of the composer’s work**

Summary

Sofiya Asgatovna Gubaydulina has been working in the field of modern music for several decades. She is accepted all over the world by performers, critics and listeners. At the same time, the musical language of the author is based on the practice of avant-garde of the 20th century. It is very complex and unique. The composer’s style is constant, which makes it possible to consider all her works as a whole. For example, the piece “Tatar dance” for button accordion and two double basses reflects many feature of composer’s style. Among them: instrumentation, harmony and melody, the use of aleatorics, sonorics, referents to folklore, etc. The article traces their organic connection. Much attention is paid to the specific methods of sound production on the button accordion and double bass. The theory of “large sound gesture” is substantiated. Thus, an attempt is made through one piece to show the features of the entire work of Gubaydulina. The article includes musical examples.

Keywords: Sofiya Gubaydulina, “Tatar dance”, button accordion, double bass, aleatorics, folklore.

Творчество Софии Губайдулиной¹ уникально во многих аспектах. Духовная тематика органично сочетается с абсолютно некультовой формой сочинений; яркий новаторский музыкальный язык совмещён с непосредственно воспринимаемыми образными сферами; принципы применения различных числовых рядов при построении формы не конфликтуют с интуитивно ощущаемой слушателем логикой развёртывания звукового материала. Можно продолжить перечислять примеры, казалось бы, «сочетаний несочетаемого», но мы остановимся на одной, важной, по нашему мнению, характеристике её творческого наследия.

Губайдулина — автор свыше 150 сочинений, не считая музыки к кинофильмам. Её композиторские интересы затрагивают почти все жанры и виды музицирования. Она принципиально обходит своим вниманием только музыкальный театр². При этом, за вычетом немногочисленных исключений, её узнаваемый стиль не подвергается значительным преобразованиям в зависимости от выбранной композитором формы музыкального высказывания. Ощущается лишь следование законам жанра — и только. Это качество её наследия — своеобразная стилевая однородность на протяжении всей композиторской деятельности — позволяет рассматривать не самые известные произведения Губайдулиной в общем контексте с основным корпусом её творений. Предметом настоящей статьи стал «Татарский танец» — пьеса, не вызывающая обильного внимания исполнителей и критиков по причине удивительной плодовитости автора (помноженной на высокую планку качества её сочинений), следствием которой можно назвать возможность выбора (а значит — и ранжирования) у музыкантов: брать или нет то или иное произведение в свой репертуар. Цель исследования — представить контекстуальный анализ сочинения. В задачу входит описание различных стилевых аспектов «Татарского

танца» и их сопоставление с проявлением стиля в других сочинениях автора.

«Татарский танец» для баяна и двух контрабасов был написан в 1992 году и посвящён видному композитору, другу и соратнику Софии Губайдулиной по импровизационной группе «Астрея» Виктору Суслину³. До этого для названных инструментов автором уже был создан ряд композиций. Репертуар баянистов пополнился такими знаковыми сочинениями, как «De profundis» (1978), партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982), соната «Et exspecto» (1986), «Silenzio» для скрипки, виолончели и баяна (1991). Для контрабаса к тому моменту были написаны: 5 этюдов для арфы, ударных и контрабаса (1965), «Пантомима» (1966) и Соната для контрабаса и фортепиано (1975). Но вместе сочетание баяна и контрабаса в камерной музыке у Губайдулиной не встречается ни до создания «Татарского танца», ни после. Тем самым стоит отметить *нестандартный состав ансамбля*, выбранный автором для сочинения.

Практика создания музыки для различного сочетания тембров, не осенённых многовековой практикой применения выдающимися мастерами, стала активно развиваться с начала XX столетия. Вспомним хотя бы ансамблевые партитуры А. Шёнберга («Лунный Пьеро») или И. Стравинского («Кошачьи колыбельные»)⁴. Для Губайдулиной подобный подход к выбору инструментов в ансамблевой музыке стал ведущим. Некоторые сочинения композитора созданы для достаточно экзотических составов: «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции М. Пеккарского», «Quattro» для двух труб и двух тромбонов, «Detto-I» для органа и ударных, «Юбилея» для четырёх ударников и т. д. При этом в выборе инструментария нередко прослеживается тенденция к единому тесситурному пространству для всех участников ансамбля, что противоречит классическому принципу комплементарности: Концерт для фагота и низких струнных, Трио для трёх

труб, Квартет для четырёх флейт, «Duo-sonata» для двух фаготов.

В «Татарском танце» взаимодействие инструментов в тембровом плане строится на использовании возможностей их слияния или контраста. Схожесть звучания баяна и контрабаса обеспечивается способностью к продолжительному звучанию у обоих инструментов (пусть и различной природы), а также динамической и артикуляционной гибкостью. Различие же тембров особенно ярко подчёркивается в моменты использования специфических приёмов звукоизвлечения. Таким образом достигается единство общей звучащей материи при достаточно разнообразных ресурсах её дифференциации, что является важной отличительной чертой именно разбираемой пьесы (см. пример 1).

Подобный способ взаимодействия — то сближения, то разнесения звучания — встре-

чается, например, в сонате для скрипки и виолончели «Радуйся!». Первая часть интерпретирована как противопоставление двух тембров, завершающееся в самом конце раздела совершенным консонансом. Вторая часть, напротив, написана с учётом возможности слияния звучания инструментов в гетерофонной фактуре (см. пример 2).

Вслед за тембровой палитрой особой роли в «Татарском танце» удостоивается трактовка фактурных особенностей баяна и контрабасов. Имманентные характеристики инструментов интерпретируются автором как источник драматургии, в данном случае — тесситурной. Общий диапазон звучания баяна выписан как долгий подъём вверх, с несколькими фазами развития (ц. 10 и ц. 14–16)⁵. Партии контрабасов изначально отличаются всеохватностью доступного им диапазона, тем самым на структурном уровне противопоставляясь баяну. В творче-

1

С. Губайдулина. Татарский танец

2

С. Губайдулина. Соната «Радуйся!»

стве Губайдулиной аналогичный подход можно встретить в сочинении «Светлое и тёмное» для органа, в котором заглавная дихотомия реализуется путём сопоставления высокого и низкого регистров. Немаловажную роль постепенное тесситурное движение музыкального материала играет в пьесе “De profundis”, где поочерёдная смена фаз подъёмов и нисхождений является ведущим формообразующим принципом.

Основой *тематизма* в «Татарском танце» является начальная интонация, стилизованная под фольклор. Обращение Губайдулиной напрямую к татарской музыке нельзя назвать частой практикой, но при этом прецеденты создания опусов с очевидным национальным оттенком в списке сочинений композитора присутствуют: «По мотивам татарского фольклора» для домры и фортепиано; «Три пьесы для двух труб» (одна из них — «Татарская песенка»). В «Татарском танце» же счастливо переплелись два фактора: субъективный и объективный. Для Губайдулиной баян в конце 70-х годов стал настоящим открытием, позволившим реализовать ряд замечательных творческих идей, обладающих безусловной оригинальностью. Звуковые образы музыкального мира композитора резонировали с тембром и фактурными возможностями этого инструмента⁶. С другой стороны, звучание гармоники является важной и органичной частью татарского фольклора. Как отмечает исследователь, «гармоника пришла к татарам от соседних народов, но приобрела свою специфику, приспособилась к татарскому музыкальному языку. <...> Игре на гармонике обучали преимущественно мальчиков, которые подражали лучшим исполнителям, постепенно овладевали их репертуаром и переходили к самостоятельным импровизациям. <...> Virtuозная игра на гармониках в некоторых семьях становилась традицией, которая передавалась от поколения к поколению. Причём такие семьи сами же изготавливали гармоники с оригинальным звучанием» [2. С. 84]. Так сплелись личная заинтересованность композитора в раскрытии звучания баяна и культурно-исторические особенности родного для Губайдулиной фольклора⁷.

«Татарский танец» строится на противопоставлении основного рельефного тематизма и окружающего его сонорного фона. У каждого пласта есть своя линия, обуславливающая форму сочинения.

Начинается пьеса непосредственно с изложения основной мелодии: диатоничной, монотонной и дискретной (разбивается паузами на отдельные мотивы). Именно диатоничность и характерный фактурный тип изложения (вкупе с тембром баяна) призваны подчеркнуть национальную идентичность интонаций (см. пример 3).

Контрабасам поручены прихотливо выписанная педаль и яркие «мотивы-вспышки». Этот фактурный пласт противопоставлен главной теме: в нём преобладают хроматизмы, тесситурная поляризация, аметричность, тем самым экспозиционный раздел репрезентирует основную «систему координат» будущего сопряжения звучащих материй. Однако развитие ведущей темы начинается уже в процессе первого этапа: мелодическая линия сначала «обрастает» хроматикой, а монотонический склад начинает перемежаться с гетерофонным. Тема передаётся контрабасу, после чего начинается второй раздел (ц. 7–11), в котором столкновение пластов реализуется новыми способами (игрой тембров, дальнейшим развитием сонорной сферы). Дискретность главного материала окончательно преодолевается, и после локальной кульминации в ц. 11 наступает третий эпизод (ц. 12–16). В соло баяна на фоне фигурации контрабасов обращает на себя внимание соотношение метрически свободной диатонической мелодии и интонационно лапидарной, ритмически прихотливой, но при этом чёткой линии струнных. Постепенный тесситурный подъём баянной партии приводит к кульминационному моменту всего «Танца» (ц. 16). Здесь конфликт выразительных средств разрешается посредством нивелирования интонационных различий. Баян «делит» с контрабасами общее интонационное, ритмическое, динамическое, артикуляционное и тесситурное пространство (см. пример 4).

3 С. Губайдулина. Татарский танец

$\text{♩} = 126$

Вајан

Сb. I

Сb. II

5

4 С. Губайдулина. Татарский танец

16

Вајан

Сb. I

Сb. II

Четвёртый раздел (с с. 17) выполняет двойную роль — репризы и коды. Появляется аллюзия на первоначальную педаль у контрабасов, а у баяна возникает изменённая интонация из первого раздела. В с. 18 происходит рокировка ролей: баян, номинально исполняющий

близкий к заглавной теме материал, явно лишь сопровождает сонорные контрабасовые «пассажи», которыми «Татарский танец» и завершается.

В творчестве Губайдулиной достаточно много примеров, когда она строит композицию на

сопоставлении звучащих пластов. В “In crosse” (1979) полярные тембры органа и виолончели соединяются в напряжённом, драматичном диалоге. В партите «Семь слов» за конкретными инструментами закреплён тематический материал — в частности, «пение» струнных, призванное, согласно драматургии сочинения, изобразить Святой Дух. В сочинении 1977 года «Юбилеяция» для четырёх ударников вновь проведён принцип антитез. В. Н. Холопова в своём монографическом исследовании, посвящённом творчеству С. Губайдулиной, утверждает: «Верная своим драматургическим методам, композитор подразделяет участников ансамбля на представителей „действия“ и „контрдействия“... Однако звучности слагаются в „бинарные оппозиции“ не только по общему характеру тембра, а в такой же степени по способу звукоизвлечения. ... Губайдулина противопоставляет сравнительно мягкое звукоизвлечение... сравнительно жёсткому... В „Юбилеяции“ противопоставлены и два типа ритма: свободный, как бы мелизматический ритм самой юбилеяции, и строгий, чёткий ритм размеренного движения» [5. С. 217].

«Юбилеяцию» и «Татарский танец» роднит и соотношение академизма с практиками фольклорного музицирования в рамках творческого подхода Губайдулиной. Непосредственно фольклорного и в «Татарском танце», и в «Юбилеяции» не много. В «Юбилеяции» композитор использует множество непривычных для европейского слуха звучностей: задействованы монгольские и китайские тарелки, нагара, ярар, баньгу и др. При этом, замечает Холопова, пьеса «написана как серьёзное музыкальное произведение с тематическим развитием, классическими полифоническими приёмами, функциональностью в сфере экспрессии, точно зафиксированным текстом (формой)» [5. С. 218]. Принципиальное отличие от «Татарского танца» только в сфере потенциального доминирования фольклорного элемента: сам тембр ударных в одном случае и интонационный материал — в другом. Автор раскрывает музыкальную идею, пользуясь распространён-

ными в профессиональной среде методами композиции, откристиллизовавшимися преимущественно во второй половине XX столетия. Остановимся на двух из них подробнее.

Алеаторика является одной из характернейших черт стиля Губайдулиной. Появившись в первых зрелых сочинениях автора (упомянем для примера лишь «Пять этюдов» для арфы, контрабаса и ударных), далее эта композиционная техника органично переходила из партитуры в партитуру. При этом использование алеаторики всегда ограничено рядом условий. Сочинениям Губайдулиной не присуща тотальная воля случая, так поэтично воспетая в творчестве Джона Кейджа, с которым наша соотечественница успела лично познакомиться ещё в советский период её жизни. Гораздо ближе ей оказался приём «ограниченной алеаторики»⁸. Композитор даёт условную свободу исполнителям в интерпретации мобильных сторон её сочинений. Преимущественно она может распространяться на три стороны композиции:

- ритм;
- звуковысотность;
- продолжительность некоторых участков формы (но не принципов формообразования в целом).

В «Татарском танце» функция алеаторики состоит в создании звукового материала, противоположного по своим качествам основному тематическому зерну композиции. Метрическая свобода в партии контрабаса в начале и в репризе (ц. 17); приблизительно выписанная звуковысотность у них же в коде (ц. 19–20); ритмические «вольности» баяна в третьем разделе (ц. 14) — это примеры одновременного столкновения детерминированной и частично детерминированной музыкальной материи. Иногда алеаторические фрагменты чередуются с точно выписанными на малом участке формы (ц. 7–8), подчёркивая контраст двух композиционных подходов. Подобные закономерности помогают выявить структуру сочинения, но алеаторика участвует и в создании неповторимой звуковой краски, и в этом плане её применение невозможно отделить от сонорики.

Сонорика (или сонористика, соноризм) в творчестве Губайдулиной важна не менее, чем алеаторика. М. Аникеева в своей работе, посвящённой раскрытию этого аспекта стиля композитора, подчёркивает: «В творчестве С. Губайдулиной соноризм является средством нового языка, глубокого и эмоционального, позволяющий выразить сложные философские и религиозные идеи» [1. С. 16]. В настоящей работе под сонорикой мы понимаем сцепление двух черт стиля композитора: доминирование гемитоники, как системы звуковысотной организации, и уже обозначенное нами внимание автора к особенностям тембров и исполнительских приёмов игры на инструментах. Первое качество в некоторой степени гарантирует определённый фонизм гармонии. Холопова отмечает прямую связь между интерваликой и сонорностью: «В сонорной фактуре также важно учитывать интервальные структуры, используемые композитором: чем более узкий интервал, тем более ярко проявляется сонорика» [5. С. 17]. Данное обстоятельство ярко проявилось в IV части сонаты “Et exspecto” для баяна, где не только состав аккорда, но и его расположение направлены на решение важной художественной задачи — показать тяжёлую поступь траурного шествия (см. пример 5).

Роль тембра же в сочинениях Губайдулиной всегда была невероятно высока, что порождало не только удивительный состав инструментов в её произведениях, но и оригинальное использование технических средств. К примеру, в последней пьесе из «Десяти этюдов для виолончели соло» (1974) тема исполняется приёмом *con le dita* с ударом струны о гриф. До этого сочинения подобный способ звукоизвлечения в виолончельной литературе не встречался.

В «Татарском танце» гемитоника, как это часто бывает в музыке Губайдулиной (например, в скрипичном концерте “Offertorium”), органично соседствует с диатоникой и микрохроматикой. И если роль диатоники сводится к репрезентации основной мелодии, то гемитоника появляется и как результат развития главной интонации (ц. 9, партия контрабаса II), и как маркер функции эпизода (в ц. 10 хроматический ход характеризует переход одного раздела в другой), и как важный интонационный элемент (самое начало пьесы, партия контрабаса I). Микрохроматика обильно представлена в контрабасовых линиях, зачастую неделимо сцепляясь с алеаторическим письмом (ц. 20–21).

5

С. Губайдулина. Соната для баяна “Et exspecto”

Приёмы игры на инструментах в «Татарском танце» достаточно разнообразны. У контрабасов особенно обильно представлены различного рода *glissandi*. Их насчитывается 9 (!) видов: с *tremolo* и без него, с использованием *spiccato*, по флажолетам, по одной струне или сразу по всем и т. д. Яркой особенностью третьего эпизода можно считать так называемое *pizzicato* Бартока. Список применения специфических способов звукоизвлечения на баяне не столь обширен. Он включает в себя звучание отдушника, кластеры, *glissando* кластером с *tremolo*. Подобная избирательность не случайна и основывается на стилевой черте, которую можно обозначить как стремление к «крупному звуковому жесту». Суть её заключается в том, что при интерпретации возможностей того или иного инструмента (или исполнительского состава) композитор избирает именно те приёмы, которые можно наделить однозначно (с известными оговорками) воспринимаемой слушателем семантикой. Например, соната “Detto-I” завершается выключением мотора органа под трепетное звучание малой терции у ксилофона — как символ полного, невозвратимого угасания главного «персонажа» сочинения. В Первом струнном квартете (1971) исполнители под конец сочинения должны разойтись максимально далеко друг от друга в прямом, физическом смысле. В этом сочинении, по словам Губайдулиной, «была пережита идея д е з и н т е г р а ц и и [разрядка В. Н. Холоповой. — И. М., В. З.]. Что-то заставляло инструменты уходить от начального унисона, не быть вместе. В конце они уже не слышат друг друга — настолько отдалены, сидя по четырём углам сцены. Музыка как бы пришла к сумасшествию, в ней возобладали негативная эмоция» [Цит. по: 5. С. 127].

Баян, как инструмент темперированный, не обладает сонорным потенциалом, как, например, струнные. Тем не менее музыкальный язык Губайдулиной не мог довольствоваться стандартным баянным звукорядом, и на помощь пришли другие специфические приёмы звукоизвлечения. Их количественно немного, но они занимают видное место в звуковом ланд-

шафте пьес для этого инструмента. Перечень откроют кластеры, удельный вес которых в сочинениях автора всегда достаточно велик из-за специфической эмоциональной насыщенности её музыкальных высказываний. Часто можно встретить меховые приёмы (тремоло, вибрато, рикошеты) — особенно богат на них нотный текст сонаты “Et exspecto”⁹. *Glissando*, в том числе нетемперированное¹⁰, проникает почти в каждую партитуру Губайдулиной. Нередко автор прибегает к звучанию отдушника.

Все вышеперечисленные приёмы обладают либо слишком характерной краской, либо чрезвычайно яркой семантикой (как звучание отдушника напоминает дыхание). Губайдулина совсем не использует шумовые эффекты, очевидно, потому что они лишены ясной символики. Каждое появление того или иного незаурядного приёма всегда не только инспирировано драматургией, но и выливается в своеобразный звуковой манифест, «крупный звуковой жест», который слушателю невозможно не заметить.

«Татарский танец» не пользуется столь же широкой популярностью среди исполнителей, как ставшие классикой “De profundis”, “Et exspecto” или партита «Семь слов». На это имеется несколько причин. Первая — необычный инструментальный состав даже по меркам Губайдулиной. Вторая — биографический контекст. Пьеса создавалась уже после отъезда композитора из России, но в сотрудничестве с российскими музыкантами (в частности, Ф. Липсом, важнейшим пропагандистом музыки Губайдулиной в нашей стране), что сказалось на востребованности сочинения среди европейских музыкантов¹¹. В-третьих, влияет и выдающаяся творческая продуктивность автора (о чём уже упоминалось раньше). Очевидно, что данное обстоятельство способствует полноценному раскрытию некоторых пьес только по прошествии времени, зачастую — длительного.

Но одной из немаловажных проблем нам представляется недостаточное внимание музыковедов к освещению именно баянных сочинений Губайдулиной. Виной тому и специфика

инструмента, не обременённого многовековой историей развития в рамках академической музыки, и определённая инертность исследователей. Остаётся надеяться, что в будущем каждое сочинение нашего великого композитора-современника займёт подобающее ему место в концертных программах исполнителей всего мира, в том числе — России, родины Софии Асгатовны Губайдулиной.

Примечания

- ¹ София Асгатовна Губайдулина (р. 1931) — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР. Родилась в городе Чистополе. В 1954 году окончила Казанскую консерваторию (класс специального фортепиано профессора Г. М. Когана), в 1963 году завершила обучение в Московской консерватории (классы композиции Н. Пейко и В. Шебалина). С 1991 года живёт в Германии.
- ² В письменном пересказе Э. Рестаньо С. Губайдулина при попытке одного из заказчиков убедить её написать балетную музыку говорила, что «загружена заказами <...> и что музыкальный театр — не для неё» [Цит. по: 5. С. 7]. Справедливости ради отметим, что одно полноценное театральное сочинение в «послужном списке» композитора всё же значится: ранний одноактный балет «Волшебная свирель» (1960).
- ³ Виктор Евсеевич Суслин (1942–2012) — советский композитор. Важно отметить, что к моменту написания «Татарского танца» Суслина и Губайдулину объединяла не только творческая и личностная дружба, но и общность профессиональных интересов. Помимо прочего, имел место опыт государственного давления, если не сказать — травли: оба автора вошли в так называемую «Хренниковскую семью» — список из семи советских композиторов, подвергшихся жёсткой критике со стороны руководства Союза композиторов СССР в 1979 году, с последующими санкциями против них. Суслин покинул родину в 1981 году, Губайдулина — через 10 лет после него. Оба решили избрать местом для жизни Германию. Сын Виктора Евсеевича — Александр — контрабасист и интерпретатор сочинений Софии Асгатовны. Надо полагать, что выбор инструментария в анализируемой пьесе не случаен. Губайдулина во всех своих опусах, посвящённых конкретным музыкантам, старается отразить своё восприятие образа адресата. Так было с Гидоном Кремером, Владимиром Тонхой, Фридрихом Липсом и многими другими исполнителями и дирижёрами.
- ⁴ Состав ансамбля в «Лунном Пьеро»: голос, фортепиано, флейта, флейта-пикколо, кларнет, бас-кларнет, скрипка, альт, виолончель. Партитура «Кошачьих колыбельных» включает в себя голос, кларнет, кларнет-пикколо и бас-кларнет.
- ⁵ Партитурные ориентиры даются по изданию: Sofia Gubaidulina. Tatar dance / Exempla nova. Edition Sikorski 8717. — Hamburg. — ISMN 979-0-003-03926-8.
- ⁶ По воспоминаниям сестры композитора, Иды Асгатовны, тембр гармони ещё в детстве производил особое впечатление на юную Софию: «В соседнем доме жил юноша лет пятнадцати, которого почему-то звали Шурка-дурак. Он был болен психически и потому не мог ни учиться, ни работать. Зато он играл на гармошке! И когда он выходил на улицу, детвора собиралась вокруг него, веселилась, танцевала под звуки гармошки, стихийно возникали детские концерты. На этих концертах Сонечка, которой было около четырёх-пяти лет, не просто танцевала, но делала это с упоением детской души, всегда создавая какой-то детский образ. Как мне запомнилось, большинство её танцев начиналось с позы преклонённых колен, после чего начиналось импровизационное действие... Домой она возвращалась в насквозь продранных тапочках. Иногда гармонист выбирал какой-нибудь двор, чтобы играть свой незамысловатый репертуар, и всегда Сонечка „хвостом“ следовала за ним» [Цит. по: 5. С. 376].
- ⁷ Сходными соображениями можно отчасти объяснить создание циклов «По мотивам татарского фольклора», ведь струнно-щипковые инструменты думбра или танбур являются неотделимой частью музыкальной культуры народов Средней Азии, а домра по многим аспектам родственна им.
- ⁸ Подробнее о роли алеаторики в творчестве С. А. Губайдулиной см: [4. С. 278–285].
- ⁹ Ф. Липс вспоминает, как во время работы над баянной сонатой Губайдулина «после моих манипуляций рикошетами в обеих руках воскликнула: „Да это же готовая музыка!“ Особенно она была в восторге от пятидольного рикошета и обещала их все использовать» [3. С. 170–171].
- ¹⁰ Напомним, именно Губайдулиной был впервые применён этот приём в пьесе «Der profundis» в 1978 году с подачи главного интерпретатора баянных опусов композитора Ф. Липса.
- ¹¹ Обратный пример — Концерт «Fachwerk», написанный в контакте с Г. Драугсволом и имеющий достаточно счастливую сценическую жизнь.

Список литературы

References

1. *Аникеева М. Д.* Особенности сонорной фактуры в сочинениях С. Губайдулиной // *ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика.* 2021. № 1(1). С. 16–27.
Anikeeva M. D. Osobennosti sonornoj faktury v sochineniyakh S. Gubaydulinoj [Features of the sonorous texture in the works of S. Gubaydulina]. *ACADEMIA: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika.* 2021, no. № 1(1), pp. 16–27. (In Russ.)
2. *Еникеева А. Р.* Татарский фольклор как феномен народной культуры и основной ресурс этнопедагогике // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств.* 2013. № 1. С. 81–85.
Enikeeva A. R. Tatarskiy fol'klor kak fenomen narodnoy kul'tury i osnovnoy resurs etnopedagogiki [Tatar folklore as a phenomenon of folk culture and the main resource of ethnopädagogy]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2013, no. 1, pp. 81–85. (In Russ.)
3. *Липс Ф. Р.* Кажется, это было вчера... М.: Музыка, 2008. 336 с.
Lips F. R. Kazhetsya, eto bylo vchera... [It seems like it was yesterday]. Moscow, Muzyka, 2008, 336 p. (In Russ.)
4. *Переверзева М. В.* Алеаторика как принцип композиции: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. 608 с.
Pereverzeva M. V. Aleatorika kak printsip kompozitsii: uchebnoye posobiye [Aleatoric as a composition principle: Study guide]. Saint-Peterburg, Lan', Planeta muzyki, 2018, 608 p. (In Russ.)
5. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. Изд. 3-е, дополненное. М.: Композитор, 2011. 408 с.
Kholopova V. N. Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina]. Moscow, Kompozitor, 2011, 408 p. (In Russ.)

Об авторе

Миняков Иван Дмитриевич — преподаватель кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Россия, Санкт-Петербург. ivanminyakov@mail.ru

Завирюха Валентин Иванович — профессор кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Россия, Санкт-Петербург. tpz68@yandex.ru

About author

Minyakov Ivan Dmitrievich — lecturer of the Department of Accordion of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Russia, St. Petersburg. ivanminyakov@mail.ru

Zaviryukha Valentin Ivanovich — Professor of the Department of Accordion of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Russia, Saint Petersburg. tpz68@yandex.ru