



МЕЛОДИЯ

**SOFIA**  
**GUBAIDULINA**  
COLLECTION

**СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА. КОЛЛЕКЦИЯ**

1	<i>De profundis</i> для баяна соло (1978) . . . . .	11.11
	<i>Et exspecto</i> , соната для баяна (1986)	
2	I . . . . .	3.09
3	II . . . . .	3.00
4	III. Presto. . . . .	5.41
5	IV . . . . .	3.37
6	V. Con moto . . . . .	1.44
	Шесть прелюдий из цикла Десять прелюдий для виолончели соло (1974)	
7	I. Staccato – Legato . . . . .	2.51
8	IV. Ricochet . . . . .	1.02
9	V. Sul ponticello – ordinario – sul tasto . . . . .	1.12
10	VII. Al tasto – da punta d’arco. . . . .	2.47
11	IX. Pizzicato arco . . . . .	1.04
12	X. Senza arco, senza pizzicato . . . . .	2.21
13	<i>Concordanza</i> для камерного ансамбля (1971). . . . .	11.28
14	<i>Detto II</i> для виолончели и ансамбля (1972). . . . .	15.06
15	<i>Quasi hoquetus</i> для фортепиано, альты и фагота (1984) . . . . .	13.56
	Концерт для фагота и низких струнных (1975)	
16	I . . . . .	9.55
17	II . . . . .	4.24
18	III . . . . .	5.08
19	IV . . . . .	3.13
20	V . . . . .	4.04
21	<i>Misterioso</i> для семи ударников (1977) . . . . .	13.54

Общее время: 120.59

Фридрих Липс, *баян* (1–6)  
 Александр Ивашкин, *виолончель* (7–12)  
 Ансамбль солистов Государственного Академического Большого театра  
 Дирижер – Александр Лазарев (13)  
 Иван Монигетти, *виолончель*  
 Камерный оркестр Росконцерта  
 Дирижер – Юрий Николаевский (14)  
 Александр Бахчиев, *фортепиано* (15)  
 Ольга Множина, *альт* (15)  
 Валерий Попов, *фагот* (15, 16–20)  
 Ансамбль солистов Государственного Академического симфонического оркестра СССР  
 Дирижер – Пётр Мещанинов (16–20)  
 Ансамбль ударных инструментов Государственного Академического Большого театра (21)

Записи: 1981 (1), 1989 (2–6), 1990 (7–12, 15), 1982 (13), 1977 (14), 1991 (21) гг.  
 Звукорежиссеры: Юрий Стельник (1), Л. Бобова (2–6), Пётр Кондрашин (7–12, 14),  
 Вадим Иванов (13), Владимир Копцов (15), Андрей Ветр (21)

**SOFIA GUBAIDULINA. COLLECTION**

1	<i>De profundis</i> for bayan solo (1978) . . . . .	11.11
	<i>Et exspecto</i> , sonata for bayan (1986)	
2	I . . . . .	3.09
3	II . . . . .	3.00
4	III. Presto. . . . .	5.41
5	IV . . . . .	3.37
6	V. Con moto . . . . .	1.44
	Six preludes from The Ten preludes for cello solo (1974)	
7	I. Staccato – Legato . . . . .	2.51
8	IV. Ricochet . . . . .	1.02
9	V. Sul ponticello – ordinario – sul tasto . . . . .	1.12
10	VII. Al tasto – da punta d’arco. . . . .	2.47
11	IX. Pizzicato arco . . . . .	1.04
12	X. Senza arco, senza pizzicato . . . . .	2.21
13	<i>Concordanza</i> for chamber ensemble (1971) . . . . .	11.28
14	<i>Detto II</i> for cello and ensemble (1972). . . . .	15.06
15	<i>Quasi hoquetus</i> for piano, viola and bassoon (1984) . . . . .	13.56
	Concerto for bassoon and low strings (1975)	
16	I . . . . .	9.55
17	II . . . . .	4.24
18	III . . . . .	5.08
19	IV . . . . .	3.13
20	V . . . . .	4.04
21	<i>Misterioso</i> for seven percussionists (1977) . . . . .	13.54

Total time: 120.59

Friedrich Lips, *bayan* (1–6)  
 Alexander Ivashkin, *cello* (7–12)  
 Ensemble of Soloists of the Bolshoi Theatre Orchestra  
 Conductor – Alexander Lazarev (13)  
 Ivan Monighetti, *cello*  
 Chamber orchestra of Rosconcert  
 Conductor – Yuri Nikolayevsky (14)  
 Alexander Bakhchiev, *piano* (15)  
 Olga Mnozhina, *viola* (15)  
 Valery Popov, *bassoon* (15, 16–20)  
 Ensemble of soloists of the USSR State Academic Symphony Orchestra  
 Conductor – Pyotr Meshchaninov (16–20)  
 The Bolshoi Theatre percussion ensemble (21)

Recorded in: 1981 (1), 1989 (2–6), 1990 (7–12, 15), 1982 (13), 1977 (14), 1991 (21)  
 Sound engineers: Yuri Stelnik (1), L. Bobova (2–6), Pyotr Kondrashin (7–12, 14),  
 Vadim Ivanov (13), Vladimir Koptsov (15), Andrey Vetr (21)



*«... Ее стиль не принадлежит ни авангардизму, ни структурализму ..., ни неоклассицизму, ни минимализму, ни “новой фольклорной волне”, ни ретро и “новой простоте”, ни неоромантизму. Индивидуальность ее стиля лучше всего определяется через всеобщие представления о сущности искусства и бытие человеческого духа».*

Валентина Холопова

«Я вам желаю идти вашим “неправильным” путем», – напутствовал студентку Софию Губайдулину Дмитрий Шостакович. Уроженка города Чистополь (Татарская АССР), она с детства жила в Казани, где окончила консерваторию по классу фортепиано (у Г.М. Когана) и композиции (класс А.С. Лемана). Переехав в 1954 году в Москву, Губайдулина поступила на композиторский факультет Московской консерватории, обучалась у Ю.А. Шапорина, позже перешла к Н.И. Пейко; в 1963 году окончила аспирантуру под руководством В.Я. Шебалина. Сама она начинает отсчет композиторского пути с 1965 года, отмечая более ранние сочинения. Но уже с первой половины 1960-х годов, в эпоху еще не заглохшей «оттепели», Губайдулина безоговорочно примкнула к «авангардному» крылу молодых композиторов (Эдисон Денисов, Андрей Волконский, Альфред Шнитке), творчество которых порывало с социалистическим реализмом и вело к многолетнему музыкальному диссидентству.

И полвека спустя Губайдулина – женщина-композитор, получившая мировое признание, – остается символом русской академической музыкальной культуры,

ее духовной доминанты и синтетического единения «европейского» и «азиатского». Вошедшая в «хрениковскую семерку», она прошла через годы замалчивания и выдержала еще более суровое «испытание гласностью»; в нахлынувшей свободе музыкального и религиозного самовыражения Губайдулина, как и прежде, не примкнула ни к одному из течений, сохранив верность собственному голосу («быть самой собой» – главный урок, которому она научилась у своих духовных предшественников Дмитрия Шостаковича и Антона Веберна).

*«Бывают композиторы, которые совершенно сознательно конструируют свои произведения; я же отношусь к тем, которые “культивируют” их, сравнивая процесс сочинения с процессом выращивания, а музыкальную форму с формой растения или дерева, имеющего свой корень, ствол, ветви и листья, которые, хоть и кажутся новыми, по сути, остаются традиционными или старыми».*

По словам автора, новое сочинение является ей целостно, как «призрачный звуковой столб, который содержит в себе множество идей, мелодий, гармоний... светится всякими красками». За этим следует трудный, порой мучительный процесс перевода «из горизонтали в вертикаль», попытка материализовать то идеальное, что никогда не может быть воплощено. Ибо «все, что я пишу, – всего лишь попытка. Для нас, человеческих существ, ничто никогда не будет достигнуто так, как мы себе это представляем».

Из арсенала выразительных средств, открытых XX столетием, Губайдулина выбрала сонорику. «...Шумовые эффекты, речевые модусы, призыв дыхания в пении» – эти и другие «звуковые проявления самой жизни» (Н. Шириева), нестандартные приемы игры на струнных, духовых и ударных включены в ее

музыкальный обиход не ради эксперимента. Губайдулина прошла через увлечение электронной музыкой, в поисках идеальных звуковых комплексов работала с легендарным синтезатором АНС... Но затем вернулась к живым инструментам, каждый из которых для нее «имел собственную душу». Сочиненная ею музыка – своего рода ответ на тотальную организацию музыкального пространства, к которой привели искания прошлого века; она дает возможность заново расслышать гармонию окружающих звуковых праистоков бытия, от которых мы безнадежно удалились в напластованиях «культурных слоев»...

В издании представлены камерно-инструментальные сочинения Губайдулиной небольшого, на первый взгляд, временного отрезка (1971–1986). Но в этот период именно камерная музыка становится главным полем для раскрытия потенциала, когда полностью обретенный к началу 1970-х авторский голос дает композитору мощный импульс «движения внутрь», к самоисследованию интуитивных потоков творческого сознания.

Пьеса *Concordanza* («Согласие») была написана в 1971 году по заказу пражского инструментального ансамбля *Musica Viva Pragensis*, возглавляемого композитором, одним из лидеров чехословацкого авангарда Мареком Копелентом. Она написана для «оркестра солистов» (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударные) и в этом отношении продолжает традицию «линейного» инструментализма, заложенную в начале XX века Камерной симфонией Арнольда Шёнберга. Но, в отличие от будущего основателя Нововенской школы, на тот момент эволюционирующего к «свободной атональности», Губайдулина (пусть и вне тональной системы) стремится к согласию, гармоничному сочетанию линий и тембров: «В этом сочинении все созвучия

*представляются мне как консонирующие*». Представитель старшего композиторского поколения Сергей Разоренов высоко оценил *Concordanza* на обсуждении в Союзе композиторов, отметив умение автора создавать «звуковую светотень»; он уловил в музыке Губайдулиной «замечательные звуковые контрасты, которые объединены драматургическим стержнем». Но уже скоро ее сочинения будут получать только негативные отзывы от «старших товарищей» и надолго исчезнут из концертного обихода.

Виолончель, фагот, баян, ударные... Интерес Губайдулиной к этим (и некоторым другим) инструментам связан с ее обостренным восприятием тембров, как правило, находящихся на периферии традиционного слуховосприятия, а то и вовсе низведенных в ранг «народных» (то есть «низких» для академического музыканта).

«Знаете, за что я люблю это чудовище? За то, что оно дышит», – воскликнула Губайдулина, впервые услышав свою сонату для баяна в исполнении Фридриха Липса. Выдающийся баянист, педагог, музыкант-просветитель, Липс заставил композиторов и публику по-новому расслышать свой инструмент, отринуть глубоко засевший штамп «фольклорно-частушечного аккомпанемента», обнаружив глубинную, органно-духовую природу баяна. «...В тот момент ей был нужен новый тембр, – вспоминал Фридрих Липс. – Она почувствовала в нашем маленьком инструменте вселенское звучание». Уже в первом произведении для баяна – *De profundis* (1978) – Губайдулина трактует инструмент как «носитель религиозно-символических идей» (Д. Животов); это отношение сохранится и в дальнейшем (партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнных, соната *Et Exspecto, Silenzio* для баяна, скрипки и виолончели, концерт для баяна «Под знаком скорпиона»).

Пьеса *De profundis* символически раскрывает смысл 129-го псалма из «Песни восхождения» («Из глубины взываю к тебе, Господи...»), к которому обращались композиторы разных эпох. Музыкальное развитие идет по спирали, трижды проходя путь от «страдания через мучительное восхождение к сиянию божественной милости» (У. Миронова).

Более сложна структура масштабной пятичастной сонаты *Et exspecto* (1986), первое исполнение которой, по словам Фридриха Липса, состоялось в подвале Гнесинского института. Как и в других сочинениях для баяна, Губайдулина использует самые неожиданные приемы звукоизвлечения, заставляя инструмент издавать звуки, близкие человеческому шепоту, стону, плачу... Последняя фраза христианского Символа веры («Ожидая воскрешения мертвых...»), послужившая инципитом сонаты, связана с понятием перерождения – важнейшим для религиозного мышления автора. «...Центральный момент Божественной литургии...: умереть вместе с Христом и воскреснуть, то есть осуществить акт абсолютной идентификации со страданиями Христа ... связать себя и Христа нерасторжимой нитью, осуществить *legato*. Термин чисто музыкальный. *Re-ligio* – восстановление лиги, *legato* – восстановление связи земного и небесного, материального и духовного. И это восстановление *legato* в сущности является смыслом формы художественного произведения». (С. Губайдулина).

В 1960-е годы активная концертная деятельность Мстислава Ростроповича вызвала всплеск композиторского интереса к виолончели. София Губайдулина не могла пройти мимо этого инструмента – с предельно широким диапазоном, богатой палитрой звучания и возможностью выразить тончайшие нюансы эмоциональных переживаний. Уже в *Concordanza* виолончель выделяется из общего

ансамбля; *Detto II* для виолончели и инструментального ансамбля (1972) стало первым ее сочинением, где инструмент выступает в роли концертирующего солиста.

Символика названия (*detto* – сказанное (*umal.*), любопытно, что *Detto I* для органа и ударных будет написано шесть лет спустя) связана не с обращением к слову, а напротив – к уходу от него, желанием создать «нерифмованную кантилену». «...Мое намерение – проникнуть в глубь звука, чтобы мысленно жить внутри его микроскопических пространств. Вот почему я выбрала в качестве солирующего инструмента виолончель. Именно она способна звучать во внутриволновом пространстве с огромной выразительной силой». Взаимоотношения солиста и ансамбля в *Detto II* бесконфликтны, приближаются к традиционному «соревновательному» диалогу оркестра и концертанта.

В 1974 году Губайдулина получила заказ из Новосибирска – написать виолончельные этюды для педагогического сборника. Так возникли «Десять прелюдий для виолончели соло», которые предполагают исполнение как единым циклом, так и в свободном сочетании. «Это миниатюрные пьесы, которые выявляют полярные противоположности в сфере звукоизвлечения на струнном инструменте», – комментирует автор. Каждая из прелюдий «диалектична», раскрывает контрастную пару способов игры. Первыми исполнителями прелюдий стали Владимир Тонха и Иван Монигетти, каждый по-своему интерпретировал цикл: по словам композитора, музыка дает «широкие возможности для фантазии исполнителя, особенно в эпизодах, специально отведенных импровизации». В данном комплекте шесть прелюдий звучат в исполнении Александра Ивашкина – талантливого виолончелиста и исследователя, мастера интерпретации современной музыки, связанного с Губайдулиной многолетней дружбой.

Фагот – еще один инструмент, к которому Губайдулина пришла через исполнителя. Это была *«исключительная личность Валерия Попова»* (профессора Московской консерватории, солиста ГАСО СССР). *«Я никогда не слышала фагот с подобным голосом и была буквально заворожена искусством музыканта, – признавалась композитор. – Ходила на все его концерты, на занятия в Московскую консерваторию».* Подобно бабочке из кокона, «хрипун, давленник, фагот» раскрылся для нее в совершенно иных звуковых измерениях. *«...Я стала проникать в суть самого инструмента, чувствовать его как некоего персонажа драмы. И тогда родилась идея окружить “личность” фাগота струнными низкого регистра – контрабасами и виолончелями. Отношения между солистом и этим окружением сложные, противоречивые... есть моменты примирения и враждебности, трагедии и одиночества».* Пятичастный «Концерт для фাগота и низких струнных» (1975) – один из самых конфликтных опусов Губайдулиной, кажущаяся тембровая близость солиста и ансамбля только обостряет авторскую (и слушательскую) чуткость к выявлению скрытых противоречий. Извечный сюжет «проповедник и толпа» композитор трактует трагически; итог концерта – полное поглощение «личности» темной бездной струнных. Но сама она никогда не разделит участи своего героя.

Совершенно иной звуко-смысловой образ лежит в основе написанного десятилетие спустя трио *Quasi hoquetus* (1984), в котором ведущая тембровая роль также принадлежит фাগоту. Гокет – особый прием изложения в многоголосной музыке Средневековья; он предполагает прерывистое, «заикающееся» звучание мелодии, рассредоточенной по разным голосам и чередующейся с паузами (в XX столетии этот прием по-своему возродился в «пуантилизме»

Веберна). Драматургия трио основана на постепенном «заполнении» пауз, неуклонное эмоциональное crescendo достигает пика в кульминационной зоне. По мнению биографа композитора Валентины Холоповой, идея сочинения родилась во время мусульманского намаза, который Губайдулиной довелось наблюдать в Ленинграде. *«...Ее поразило глубокое молчание муллы и молящихся, которое наступало каждый раз после чтения строк Корана. ... Экстатическое впечатление от намаза не могло не сказаться на смысловой интерпретации специально komponуемых пауз в ее музыке».*

К тембру ударных инструментов Губайдулина обращалась с первых лет композиторской деятельности. Знакомство с Марком Пекарским – уникальным музыкантом, педагогом, коллекционером – пробудило по-настоящему глубокий интерес к этой группе инструментов, сохранивших следы древнего звукового опыта человечества (*«ударные содержат в себе некую тайну»*). *Misterioso* для семи ударников (1977) было предназначено учителю Марка Пекарского – доценту института имени Гнесиных Владимиру Штейману, который предложил написать сочинение к концерту своего класса. Задача композиции для студенческого концерта реализовалась в подобие концерто-гроссо – одночастную пьесу с *«выдержанным противопоставлением четырех литавр в качестве темы-ритурнеля и звенящих ударных в качестве сольных интермедий»* (Валентина Холопова). В данном случае «противопоставление» остается в рамках концертирующей игры, внутрigrуппового согласия музыкантов, приоткрывающих зашифрованную в их тембрах тайну бытия.

Борис Мукосей

*“... Her style does not belong to either avant-garde or structuralism..., or neoclassicism, or minimalism, or the ‘new wave of folklore,’ or retro and ‘new simplicity,’ or neo-romanticism. The individuality of her style is best defined through general ideas about the essence of art and the existence of the human spirit”.*

Valentina Kholopova

“I wish you to follow your ‘wrong’ path”, Dmitri Shostakovich admonished student Sofia Gubaidulina. A native of the city of Chistopol, the Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic, she lived in Kazan since childhood. There, she graduated from the conservatory studying piano (with Grigory Kogan) and composition (with Albert Lehman). Having moved to Moscow in 1954, Gubaidulina entered the Composition Department of the Moscow Conservatory and studied with Yuri Shaporin and later with Nikolai Peiko. In 1963, she completed her graduate course with Vissarion Shebalin. She begins the countdown of her composer’s path from 1965, brushing aside her earlier works. In the first half of the 1960s, the period of the so-called Thaw that had not yet died out, Gubaidulina unconditionally joined the ‘avant-garde’ wing of young composers (Edison Denisov, Andrei Volkonsky, Alfred Schnittke) whose works broke with socialist realism and led to many years of musical dissidence.

Half a century later, Gubaidulina, a female composer who has won worldwide recognition, remains a symbol of Russian academic musical culture, its spiritual dominant, and of the synthetic unity of the ‘European’ and ‘Asian’. One of the ‘Khrennikov’s seven’, she went through years of silence and withstood an even

more severe ‘test of publicity.’ In the surging freedom of musical and religious self-expression, Gubaidulina, as before, did not join any of the trends, remaining faithful to her own voice (‘being herself’ is the main lesson she learned from her spiritual predecessors Dmitri Shostakovich and Anton Webern).

*“There are composers who construct their works quite deliberately; I am one of those who ‘cultivate’ them, comparing the process of composing with the process of growing, a musical shape with the shape of a plant or a tree, which has its root, trunk, branches, and leaves, which, in fact, remain traditional or old although they seem new”.*

According to the composer, a new work comes to her as a whole piece, like “a ghostly sound column, which contains many ideas, melodies, harmonies ... shines with all sorts of colors”. This is followed by a difficult, sometimes painful process of translation “from horizontal to vertical”, an attempt to materialize the ideal that can never be embodied. For “everything I write is just an attempt. For us human beings, nothing will ever be achieved the way we imagine it”.

Gubaidulina chose sonorics out of the arsenal of expressive means discovered by the twentieth century. “... Sound effects, speech modes, the overtone of breathing in singing” – these and other ‘sound manifestations of life itself’ (Nadezhda Shirieva), non-standard techniques of the strings, winds, and percussions in her musical practice are not for the sake of experiment. Gubaidulina has gone through a passion for electronic music. Searching for ideal sound systems, she worked with the legendary ANS synthesizer. But then she returned to live instruments, each of which “had its own soul” for her. The music she composed was a kind of response to the total organization of the musical space found by those who



searched in the previous century. It makes it possible to re-hear the harmony of the surrounding primordial sound sources of being, from which we, stuck among the strata of 'cultural layers', have hopelessly retired.

The release presents Gubaidulina's chamber instrumental works written within a short, as it may seem at first glance, period (1971 to 1986). However, during that period, chamber music was the main field for unlocking her potential, when the composer's voice, fully acquired by the early 1970s, gives her a powerful impulse to 'move inward', to self-explore the intuitive streams of creative consciousness.

The piece *Concordanza* (Concord) was written in 1971 at the request of the Prague instrumental ensemble *Musica Viva Pragensis* headed by Marek Kopelent, a composer and one of the leaders of the Czechoslovak avant-garde. It was written for an 'orchestra of soloists' (flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn, violin, viola, cello, double bass, percussion) and in this respect continued the tradition of 'linear' instrumentalism founded at the beginning of the 20<sup>th</sup> century by Arnold Schönberg's *Chamber Symphony*. Unlike the then future founder of the Second Viennese School, who at that time was evolving to 'free atonality', Gubaidulina (albeit outside the tonal system) strives for concord, a harmonious combination of lines and timbres: "In this work, all accords appear consonant to me". Sergei Razorenov, a representative of the older generation of composers, praised *Concordanza* at a discussion at the Union of Composers, noting Gubaidulina's ability to create 'sound chiaroscuro'; in Gubaidulina's music, he detected "wonderful sound contrasts, which are united by a dramatic core". But soon her works would receive nothing but negative reviews from her 'senior comrades' and disappear from concert bills for a long time.

The cello, bassoon, button accordion, percussion... Gubaidulina's interest in these (and some other) instruments is associated with her heightened perception of timbres, which, as a rule, are on the periphery of traditional hearing perception, or even completely relegated to the rank of 'folk' instruments (that is, 'low' for an academic musician).

"Do you know why I love this monster? Because it breathes", Gubaidulina exclaimed when she heard for the first time her sonata for button accordion performed by Friedrich Lips. The outstanding accordionist, teacher, and educator, Lips made composers and the public hear his instrument in a new way, reject the deeply ingrained stamp of 'folklore ditty accompaniment', revealing the deep, organ and spiritual nature of the button accordion. "She needed a new timbre at that time", Friedrich Lips recalled. "She felt a universal sound in our little instrument". Already in *De profundis* (1978), her first piece for the button accordion, Gubaidulina interprets the instrument as a "carrier of religious and symbolic ideas" (Dmitri Zhivotov). This attitude continued later on (the partita *Seven Words* for cello, button accordion, and strings, sonata *Et Exspecto* and *Silenzio* for button accordion, violin and cello, concerto for button accordion *Under the Sign of the Scorpio*).

The piece *De profundis* symbolically reveals the meaning of Psalm 129 from The Song of Ascent ("From the depths, I call to you, Lord..."), which composers of different eras turned to. The musical development follows in spiral order, thrice passing the path from "suffering through a painful ascent to the radiance of divine mercy" (Uliana Mironova).

The structure of the large-scale five-movement sonata *Et Exspecto* (1986) is more complex. According to Friedrich Lips, its first performance took place "in the

*basement of the Gnessins Institute*". As in her other compositions for the button accordion, Gubaidulina uses the most unexpected phonation techniques, forcing the instrument to produce sounds close to human whispering, moaning, and crying. The last phrase of the Christian Creed ("Waiting for the resurrection of the dead..."), which served as an incipit of the sonata, is associated with the concept of rebirth – the most important for the composer's religious thinking.

"...The central moment of the Divine Liturgy...: to die with Christ and be resurrected, that is, to carry out the act of absolute identification with the sufferings of Christ ... to tie oneself and Christ with an indissoluble thread, to carry out legato. The term is purely musical. Re-ligio is a restoration of the ligature, legato is a restoration of the connection between earthly and heavenly, material and spiritual. And this restoration of legato is, in essence, the meaning of the form of a work of art". (Sofia Gubaidulina).

In the 1960s, Mstislav Rostropovich's active concert career caused a surge of composers' interest in the cello. Sofia Gubaidulina could not pass by this instrument with its extremely wide range, rich sound palette, and the ability to express the subtlest of nuances of emotional experiences. Already in her *Concordanza*, the cello stands out from the general ensemble. *Detto II* for cello and instrumental ensemble (1972) was her first work where the instrument acted as a soloist.

The symbolism of the name (*detto* is the Italian for said; interestingly enough that *Detto I* for organ and percussion would be written six years later) is associated with the departure from the word rather than the use of it, with the desire to create an "unrhymed cantilena".

"...I intend to penetrate deep into the sound to mentally live inside its microscopic spaces. That is why I chose the cello as a solo instrument. It is able to sound in the intrachromatic space with tremendous expressive power".

The relationship between the soloist and the ensemble in *Detto II* is conflict-free, approaching the traditional 'competitive' dialogue between the orchestra and the performer.

In 1974, Gubaidulina received a commission from Novosibirsk to write cello etudes for an educational collection. This is how the *Ten Preludes for Solo Cello* emerged, which is supposed to be performed both in a single cycle and in a free combination. "These are miniature pieces that bring out polar opposites in the field of phonation on a string instrument", the composer comments.

Each of the preludes is 'dialectical,' revealing a contrasting pair of ways of playing. Vladimir Tonkha and Ivan Monighetti were the first performers of the preludes, each interpreting the cycle in his own way: according to the composer, the music provides "ample opportunities for the performer's imagination, especially in the bits specially designated for improvisation". In this collection, the six preludes are performed by Alexander Ivashkin, a talented cellist and researcher, master of interpretation of contemporary music, and Gubaidulina's long-term associate and friend.

The bassoon is another instrument that Gubaidulina came to through a performer. This was "the exceptional personality of Valery Popov", a Professor of the Moscow Conservatory and soloist of the State Academic Symphony Orchestra of the USSR.

*“I’d never heard a bassoon with such a voice and was literally mesmerized by the musician’s art”, the composer confessed. “I went to all his recitals, to his classes at the Moscow Conservatory”.*

Like a butterfly from a cocoon, *“the bassoon, a croaker, a strangled one”,* opened up for her in completely different sound dimensions. *“... I began to penetrate into the essence of the instrument itself, to feel it as a certain character in a drama. And then the idea was born to surround the ‘personality’ of the bassoon with low-register strings – double basses and cellos. The relationship between the soloist and this environment is complex, contradictory ... there are moments of reconciliation and hostility, tragedy and loneliness”.*

The five-movement *Concerto for bassoon and low strings* (1975) is one of Gubaidulina’s most controversial opuses. The apparent timbre closeness of the soloist and the ensemble only sharpens the composer’s (and the listener’s) sensitivity to revealing hidden contradictions. The composer treats the centuries-old plot ‘the preacher and the crowd’ in a tragic way; the result of the concerto is the complete absorption of the ‘personality’ by the dark abyss of the strings. But she would never share the fate of her hero.

The trio *Quasi hoquetus* (1984) written a decade later, in which the bassoon also plays the leading timbre part, is based on a completely different sound image. *Hoquet* or *hocket* is a special technique of presentation in polyphonic music of the Middle Ages. It presupposes an intermittent, ‘stuttering’ sound of a melody dispersed in different voices and alternating with pauses (in the twentieth century, this technique was revived in its own way in Webern’s ‘pointillism’). The dramaturgy

of the trio is based on the gradual ‘filling’ of pauses. The relentless emotional crescendo reaches its peak in the climax zone. According to the composer’s biographer Valentina Kholopova, the idea of the composition was born during a Muslim prayer that Gubaidulina had a chance to observe in Leningrad. *“...She was struck by the deep silence of the mullah and the worshippers, which came every time after reading the lines of the Koran. ... The ecstatic impression of namaz could not but affect the semantic interpretation of the specially arranged pauses in her music”.*

Gubaidulina kept turning to the timbre of percussion instruments from the first years of her composing career. Her acquaintance with Mark Pekarsky, a unique musician, teacher, and collector, awakened a truly deep interest in this group of instruments that preserves traces of the ancient sound experience of mankind (*“drums contain a certain secret”*). *Misterioso* for seven percussionists (1977) was intended for Vladimir Steiman, Pekarsky’s teacher and an Associate Professor of the Gnessins Institute, who asked for a piece for the concert of his class. The task of composing for the students’ concert resulted in a kind of concerto grosso, a one-movement piece with *“a consistent opposition of four timpani as a ritournelle theme and jingling percussion as solo interludes”* (Valentina Kholopova). In this case, the opposition remains within the framework of the playing, the intragroup consent of the musicians who reveal the secret of being encoded in their timbres.

*Boris Mukosey*



---

РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:	PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY
АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
РЕМАСТЕРИНГ – ЕЛЕНА БАРЫКИНА	REMASTERING – ELENA BARYKINA
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР – ПОЛИНА ДОБРЫШКИНА	EXECUTIVE EDITOR – POLINA DOBRYSHKINA
ДИЗАЙН – ГРИГОРИЙ ЖУКОВ	DESIGN – GRIGORY ZHUKOV
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, ЮЛИЯ КАРАБАНОВА	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, YULIA KARABANOVA

---

MEL CO 0847

© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2021. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU  
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ  
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.  
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.  
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.

---

