



Ирина Самойловна Стогний

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ

Проблема «своего» и «чужого» в каждую эпоху решалась по-разному – в зависимости от стиля, его художественной специфики. Техника прямого цитирования, начиная со времен *cantus firmus*, осуществляла, наряду с эстетическими, коммуникативные задачи, связанные с воспроизведением узнаваемого материала. При использовании композитором «чужого слова»¹, «своим», то есть относящимся к авторскому слою, остается замысел, в котором реализуется собственная логика применения заимствованных элементов. Стилевой синтез как обобщающий метод искусства XX–XXI веков позволил сделать акцент на смысловом применении этого метода композиции, создать, наряду со старыми, новые модусы интертекстуальности². В этой связи анализ данного феномена подразумевает не только выявление интертекстуальных элементов, но

¹ Понятие «чужое слово» впервые встречается в классическом труде М. Бахтина «Поэтика Достоевского» (1929), позднее в «Поэме без героя» (1940–43) А. Ахматовой, где есть такие строки:

А так как мне бумаги не хватало,

Я на твоём пишу черновике .

И вот чужое слово проступает...

² Данному вопросу посвящена статья И. Стогний [8].

Музыкальное содержание

и оценку их роли в авторском тексте; осознание их смысловых функций в контексте произведения³.

Поэтика интертекстуальности представляет собой обширное поле смыслов, всякий раз, однако, реализуя конкретную художественную задачу. Применительно к музыке теория интертекста обычно опирается на такие ракурсы, как заимствование *языкового материала, образного строя произведения, художественно-философской идеи*. В музыкознании особое внимание ей уделял М. Арановский – достаточно вспомнить его исследование «Музыкальный текст: структура и свойства» [1], – ранее ею занимались Б. Кац [4], Л. Дьячкова [3], А. Климовицкий [5, 6]. Интерес к проблеме своего – чужого развивался волнообразно, но в целом имеет вид *crescendo*. В настоящее время появились работы, в которых сделаны новые попытки разработать методы интертекстуального анализа музыки [8; 9].

Анализ заимствованных компонентов чаще всего происходит на примерах произведений композиторов XX – начала XXI века. В их ряду особое место занимают те, в которых возникают разнообразные отсылки к музыке И.С. Баха. Можно сказать, что сложилось своеобразное «баховедение», дающее возможность изучать его стиль и композиционную технику в отраженном виде – в сочинениях, в которых возникает не просто диалог, но обозначено некое присутствие барочного композитора в современном мире.

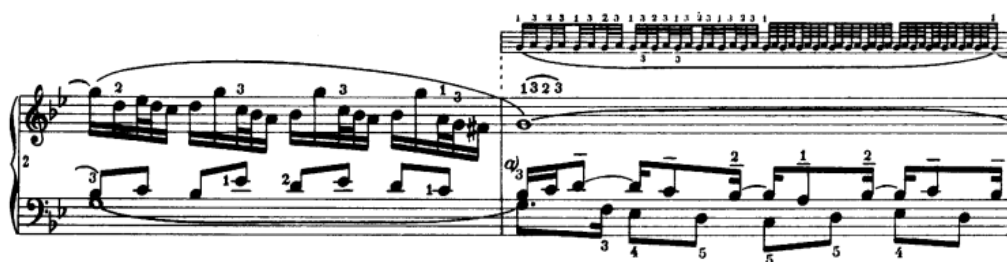
Такая практика сформировалась не сегодня. Например, П.И. Чайковский в Фуге из Шести пьес ор. 21 ориентировался и на

³ Основой для разработки интертекстуальных моделей в музыке стали труды зарубежных теоретиков семиологии – Л. Ельмслева, Р. Барта, Ю. Кристевой, Р. Якобсона, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Деррида. Среди отечественных ученых, чьи имена связаны с исследованием проблем «своего» и «чужого» в художественных текстах – Ю. Лотман, М. Бахтин, Ю. Тынянов, Б. Успенский.

Музыкальное содержание

баховскую лексику, и на интонационно-тематическое сходство. Эту связь легко заметить, сравнив тему Фуги ор. 21 с темой g-moll'ной прелюдии Баха из Первого тома «ХТК» (Примеры 1, 2):⁴.

Пример 1. И.С. Бах. ХТК. Т. I. Прелюдия g-moll



Пример 2. П.И. Чайковский. Шесть пьес ор. 21, Фуга

Следует отметить, что в случае сознательного обращения композитора к «чужому слову» используется близкая к оригиналу лексика и делается акцент на узнаваемых (знаковых) элементах источника, то есть проявляется принцип «работы по модели». Порой заимствования происходят на *внутристилевом* уровне (возникают между произведениями одного и того же автора). Известно, что

⁴ О. Федоровская [9] обращает внимание на то, что в ряде статей А. Климовицкого проблема интертекстуальности последовательно развивается именно по отношению к П.И. Чайковскому. «В Пиковой даме» ее исследует М. Раку [7], в монографии М. Арановского феномен интертекстуальности также иллюстрируется на примере творчества Чайковского [1].

Музыкальное содержание

многие композиторы прибегали к переносу ранее сочиненного материала в новое произведение.

Интертекст – это целый мир смыслов, он складывается не только из цитат и аллюзий, то есть музыкально-языковых взаимосвязей, но, простираясь от техники к семантике, включает в себя мировоззренческие, концептуальные, сюжетные «диалоги» художественных текстов. В этой связи представляется важной такая постановка проблемы, которая могла бы очертить разные воплощения интертекстуальных моделей в композиторском творчестве.

В XX веке существует модель интертекста, которая предполагает не просто отсылку к чужому тексту, будь то цитата, аллюзия, или почерпнутая идея, а наращивание целого культурного слоя вокруг определенного художественного объекта. Э. Денисов в своем сочинении «Пять каприсов Паганини» продолжает традиции варьирования каприсов Паганини, созданные Брамсом, Рахманиновым, Лютославским, Шнитке, встраивая свое сочинение в этот ряд уже не только как мастер интертекста, но и как представитель своеобразной интеркультуры, образовавшейся на почве музыки Паганини. О. Веришко причисляет «Пять каприсов» Денисова к жанру «комментирующей транскрипции», учитывая частое присутствие монограммы EDS [2].

Есть и иной аспект этой художественной практики, когда происходит обращение даже не к первоисточнику, а к его модификациям, к иным его воплощениям. Вариационные циклы Э. Денисова на темы Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шуберта отсылают не только к первоисточнику, но и к произведению композитора, уже работавшего с ним. Например, в вариациях на хорал Баха существует отсылка на скрипичный концерт Берга, в котором эта

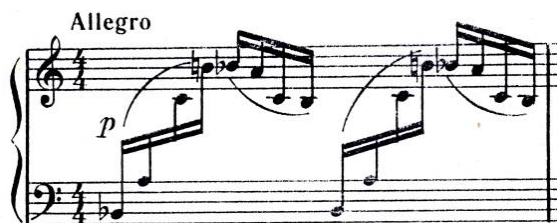
Музыкальное содержание

тема использовалась, а в вариациях на тему Генделя – к стилю Брамса, также использовавшего знаменитую тему.

Прелюдия С-dur Баха из Первого тома ХТК так же «объединила» ряд интерпретаций. Остановимся, в частности, на сочинениях А. Онеггера, Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Рябова.

В фортепианном цикле Онеггера «Прелюдия. Ариозо. Фугетта» представлена монограмма ВАСН и разные ее модификации, а также аллюзия на уже названную прелюдию С-dur. Онеггер, как и Бах, использует одну фактурно-интонационную фигуру, которая лежит в основе прелюдии (см. пример 3). Возникает некая игра, воплощающая путь от «неправильной» монограммы в начале, звуки которой расположены в разных регистрах, к «правильной» в конце, где звуки монограммы даны привычно близко друг к другу. Семантика прелюдии, таким образом, проистекает из технической задачи.

Пример 3. А. Онеггер. «Прелюдия, ариозо, фугетта». I часть



Во второй части цикла – Ариозо – заявляет о себе жанр *lamento* с присущим ему *ostinato* в виде повторяющейся в среднем голосе монограммы ВАСН (пример 4). Барочная ария, прекрасно стилизованная А. Онеггером, сохраняет все важнейшие «баховские» качества, такие как моноаффектность, многослойность ткани – это отразилось в сочетании непрерывно звучащего *ostinato* и свободно развертывающейся мелодии ариозо. Важную семантическую функцию выполняют и тональности (*es-b*), вызывающие

Музыкальное содержание

ассоциации с наиболее проникновенными страницами баховской лирики.

Пример 4. А. Онеггер. «Прелюдия, ариозо, фугетта». II часть



Фугетта, как и Прелюдия, начинается «неправильным» изложением темы, при этом создается ее новый интонационный облик. Образная сторона заявляет о себе моторикой барочной фуги (пример 5).

Пример 5. А. Онеггер «Прелюдия, ариозо, фугетта», 3 часть



Как и Прелюдия, Фугетта заканчивается «правильной» темой, данной в высоком регистре, в аккордовом изложении, в увеличении и *ff*, то есть, в значительном усилении, уплотнении и регистровом возвышении – апофеоз Баха.

Первая прелюдия Д. Шостаковича C-dur из цикла op. 87, как известно, тоже является аллюзией на баховскую прелюдию (пример 6):



Музыкальное содержание

Во Второй фортепианной сонате А. Шнитке можно наблюдать оба варианта, идущих и от Онеггера, и от Шостаковича. В первой части сонаты использована фактура, отсылающая к Прелюдии Онеггера. И это не просто фигурации шестнадцатых, а характерный разброс интервалов с доминированием ходов на септиму (пример 7):

Пример 7. А. Шнитке. Соната для ф-п № 2. I часть



Вторая часть представляет собой сарабанду, ритмом и фактурой напоминающую Прелюдию Шостаковича (пример 8):

Пример 8. А. Шнитке. Соната для ф-п № 2. II часть



Наличие обеих «следовых структур» (фигураций шестнадцатых и аккордов в ритме сарабанды) исключает какую-либо случайность в

Музыкальное содержание

оценке отмеченных интертекстуальных связей, особенно учитывая роль баховского «присутствия» в творчестве Шнитке в целом. Монограмма ВАСН встречается, например, в Первой и Второй скрипичных сонатах. Но во Второй фортепианной сонате ее нет, здесь иной ракурс осмысления: Шнитке не использует привычный «диалог», скорее, философски постигает его «отголоски», построившуюся баховскую «парадигму». В этом одна из идей данного сочинения, в которой использован прием двойной аллюзии. Интеграция «своего» и «чужого» порождает новую целостность.

Фортепианный цикл В. Рябова «Эскизы храма в параллельном мире» целиком строится на адресации к Баху. Вместе с тем в Сарабанде композитор почти точно воспроизводит фактурно-ритмический рисунок прелюдии Шостаковича, а также темы второй части фортепианной сонаты Шнитке (пример № 9). В этой связи жанрово-стилевые аллюзии отсылают уже не только к прелюдии Баха, но и к ее *интерпретации* Шостаковичем и Шнитке. Так сплетаются разные стили, расширяя художественное пространство пьесы.

Пример 9. В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 4 (Сарабанда)

Tempo di Sarabanda (a 5 voci) ♩ = 50

p sempre

Интертекст нередко выступает как *концепт* *двоемирия*. Э. Денисов обратился к Партите Баха d-moll, венчающейся монументальной Чаконой. Тембровая специфика произведения (скрипка соло) несет в себе мощный заряд выразительности,

Музыкальное содержание

превышающий возможности одного инструмента, что стимулирует раскрытие содержательного потенциала в иных звучаниях. Вероятно, именно это определило появление значительного количества транскрипций – Мендельсона, Шумана, Брамса, Бузони. Внимание в них большей частью было сосредоточено на внесении фактурных изменений, а их способ работы с первоисточником определяется термином «обработка». Э. Денисов пошел гораздо дальше, и в данном случае, как и в своих «Пяти Каприсах», создал «комментирующую транскрипцию»⁵.

«Партита» Денисова написана для скрипки и камерного оркестра. В качестве интертекстуальной модели выступает не тема, не фрагмент сочинения, а целостная композиция с сохранением всех частей оригинала – Аллеманды, Куранты, Сарабанды, Жиги, Чаконы. Не изменяя ни одной ноты Баха, Денисов варьирует материал первоисточника собственной музыкой. В Чакоме динамика соотношения «своего» и «чужого» проявляется в постепенном наращивании авторского материала самого Денисова. Важнейшим голосом при этом оказывается монограмма EDS, присутствующая во многих сочинениях композитора. Полностью сохраненный тематизм Баха в сочетании с новыми голосами образует своего рода «единовременный контраст», напоминающий также о технике комментирования, известной ранее, в частности, на примере хоральных обработок Баха.

Обращаясь к «тембровому тематизму», Денисов обновляет окраску звучания, добивается стереофонического эффекта. В тонкой оркестровой ткани тембры плавно перетекают друг в друга. Порой материал первоисточника излагается всем оркестром, например, в начале и конце Чаконы – излюбленное баховское tutti обрамляет

⁵ Термин принадлежит О. Веришко [2].

Музыкальное содержание

композицию. Так, благодаря различным способам изложения, баховский оригинал обретает иную звуковую концепцию.

Композиторы, обращающиеся к Баху через монограмму, цитату или какую-либо иную «следовую структуру», так или иначе, воплощают идею баховского «присутствия» в мире, его «вечной жизни» в творчестве. Интертекстуальный мир многомерен и пронизан бесчисленными связями между текстами, что и создает новые страницы в бесконечном тексте композитора, стиля эпохи, музыки в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Музыка, 1998.
2. *Вершко О.В.* Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2004.
3. *Дьячкова Л.С.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 17–40.
4. *Кац Б.А.* Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса // Выбор и сочетание: открытая форма. Сб. ст. к 75-летию Ю.Г. Кона. Петрозаводск; СПб, 1995. С. 102–108.
5. *Климовицкий А.И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: контакты музыкальных культур: Сб. научных трудов Росс. института истории искусств. Проблемы музыкознания. Вып. 7. СПб., 1994. С. 221–274.

Музыкальное содержание

6. *Климовицкий А.И.* Отзвуки русского сентиментализма в пушкинских операх Чайковского // Музыкальная академия. 1995, № 1. С. 167–178.

7. *Раку М.Г.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999, № 2. С. 9–21.

8. *Стогний И.С.* Интертекст как посвящение на примере фортепианной Фантазии с-moll памяти Марии Юдиной В. Рябова // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной научной конференции 29–31 октября 2012 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 206–214.

9. *Федоровская (Спорыхина) О.И.* Музыкальный интертекст П.И. Чайковского // Искусство и образование. 2012. № 5 (79). С. 15–25.

BIBLIOGRAPHY

1. *Aranovskij M.G.* Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. M.: Muzyka, 1998.

2. *Verishko O.V.* Kompozicii s intertekstual'noj model'ju v svete hudozhestvennoj sistemy E.H.V.Denisova. Avtoreferat diss. kand. iskusstvovedeniya. M., 2004.

3. *D'yachkova L.S.* Problemy interteksta v hudozhestvennoj sisteme muzykal'nogo proizvedeniya // Interpretaciya muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste kul'tury. Sb. tr. RAM im. Gnesinyh. Vyp. 129. M.: RAM im. Gnesinyh, 1996. S. 17–40.

4. *Кас В.А.* Ob intertekstual'nosti poslednej simfonicheskoj temy Bramsa // Vybor i sochetanie: otkrytaya forma. Sb. st. k 75-letiyu YU.G. Kona. Petrozavodsk; SPb, 1995. S. 102–108.

Музыкальное содержание

5. *Klimovickij A.I.* «Pikovaya dama» CHajkovskogo: kul'turnaya pamyat' i kul'turnye predchuvstviya // Rossiya – Evropa: kontakty muzykal'nyh kul'tur: Sb. nauchnyh trudov Ross. instituta istorii iskusstv. Problemy muzykoznaniiya. Vyp. 7. SPb., 1994. S. 221–274.

6. *Klimovickij A.I.* Otvuki russkogo sentimentalizma v pushkinskih operah CHajkovskogo // Muzykal'naya akademiya. 1995, № 1. S. 167–178.

7. *Raku M.G.* «Pikovaya dama» brat'ev CHajkovskih: opyt intertekstual'nogo analiza // Muzykal'naya akademiya. 1999, № 2. S. 9–21.

8. *Stognij I.S.* Intertekst kak posvyashchenie na primere fortepiannoj Fantazii c-moll pamyati Marii YUdinoj V. Ryabova // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 29–31 oktyabrya 2012 g. M.: RAM im. Gnesinyh, 2013. S. 206–214.

9. *Fedorovskaya (Sporyhina) O.I.* Muzykal'nyj intertekst P.I. CHajkovskogo // Iskusstvo i obrazovanie. 2012. № 5 (79). S. 15–25.

