

Александра Горщук

СОНАТА-ПАРТИТА Е. ПОДГАЙЦА: К ПРОБЛЕМЕ МОДУСОВ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Современный отечественный композитор Е. И. Подгайц, как хорошо известно, обладает ярким, узнаваемым композиторским стилем. Его музыка актуальна и при этом вполне доступна широкой аудитории. Одна из причин этого заключается в том, что композитор в своем творчестве охотно обращается к самым разным пластам музыкальной культуры, от академической музыки прошлого до современной массовой культуры. Ю. Дружкин пишет: «Творчество Е. Подгайца отличается значительной открытостью всему современному интонационному процессу, в том числе массовому. И это — органическое качество, принципиальная установка его искусства. Следствием такой открытости стало свойство реагировать на проблемы и кризисы времени, переживать и осмысливать их как собственные» [4]. Таким образом на примере музыки Е. И. Подгайца можно рассуждать о принципах соотнесения «своего» и «чужого», о музыкальном интертексте. Принципы соотнесения «своего» и «чужого» в творчестве Подгайца самые различные. Это может быть как декларирование некоего жанра прошлого — например, музыкального барокко — в самом названии цикла (Партита для скрипки, виолончели и клавесина, 1979), так и внедрение в музыкальный текст неожиданной цитаты из современной массовой музыки. Например, в Тройном концерте для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром (1988) композитор использует цитату из популярной песни «Money, money».

Конкретные способы соотнесения «своего» и «чужого» в музыке возможно рассмотреть с позиций концепции *модусов интертекстуальности*, предложенной Ириной Стогний в статье «Модусы интертекстуальности в музыке» [5]. По мысли автора, данных модусов три: *конструктивная интертекстуальность*, *реконструктивная интертекстуальность* и *гипертекст*. Первый модус заключает идею противопоставления своего и чужого текста, из чего следует несколько отстраненное отношение к последнему, иногда —

ирония. «Чужое» и «свое» не объединяются, а существуют автономно, порой противопоставляются друг другу. Второй модус подразумевает растворение тех или иных черт «чужого» в музыкальном языке современного произведения. Таким образом, первый модус строится на сопоставлении и иногда контрасте различных стилистических явлений, а второй — на их сочетании, при котором они проникают друг в друга, образуя новое качество. К третьему модусу — гипертексту — отнесены случаи использования музыкальных цитат, приобретающих роль определенных символов. Наша задача — исследовать, какой конкретно модус интертекстуальности проявляется в музыке Сонаты-партиты^{*}.

Соната-партита для клавесина (или фортепиано) ор. 57 была написана Ефремом Подгайцем в 1986 году. Ее название, жанры некоторых частей, определенные черты музыкального языка вызывают ассоциации с музыкой барокко. Это произведение может быть исполнено на клавесине, инструменте — символе данной эпохи. Композитор неоднократно обращался как к жанрам, так и выразительным средствам музыки барокко; можно упомянуть, например, его Концерт для клавесина (1983), Партиту для скрипки, виолончели и клавесина (1979), Трио-сюиту для флейты, виолончели и фортепиано (2001), Шесть инвенций (1969) и Пять инвенций (1993) для фортепиано, «Ричеркар» для ансамбля ударных (1985), «Рондо» для клавира и камерного оркестра (2000). Названия сочинений свидетельствуют о значительном внимании композитора к барочной музыке, о присутствии в его творчестве определенных необарочных тенденций.

В русле этих тенденций показательна ориентация на звучание клавесина, ощущаемая в Сонате-партите. В ней воспроизводятся некоторые характерные черты, свойственные клавесинной музыке: прозрачность фактуры, отчетливая слышимость всех голосов, специфический для клавесина суховатый ударный принцип звукоизвлечения.

Среди наиболее перспективных аспектов анализа этого цикла можно выделить следующие: жанровый, стилевой и интонационно-тематический.

Рассмотрим жанровую драматургию Сонаты-партиты. В цикл входят шесть пьес, названия которых говорят о полижанровости данного сочинения.

Прелюдия	Фуга-Вальс	Ария	Регтайм	Жига-Сарабанда	Ноктюрн
Allegro moderato	Allegretto scherzoso	Cantabile	Allegro ben sostenuto	Allegro molto	Andantino con moto
3/4	3/4	4/4	4/4	3/4	3/4
d	Es/c	Es	cis	d/A	d/D

Первая особенность сюиты, сразу привлекающая внимание, — это использование двойных жанровых обозначений как в отдельных номерах цикла, так

* Название цикла и его частей приведены в соответствии с написанием автора (*прим. ред.*).

и в самом названии. На причинах двойного названия всего цикла остановимся несколько позднее, а пока рассмотрим пьесы, имеющие двойные заголовки. Это Фуга-Вальс и Жига-Сарабанда, которые объединяют в себе жанры, различные и по образному наполнению, и по свойственному им типу изложения. Барочной фуге, знаковому жанру эпохи барокко, сопутствует романтический вальс. Жига — самый быстрый танец барочной сюиты, сопоставляется со сдержанной сарабандой. Противостоят друг другу и складки изложения: полифония, свойственная фуге и жиге — гомофонной фактуре вальса и сарабанды.

Сочетание двух жанров внутри одной пьесы — важнейший отличительный признак Сонаты-партиты, которая является *полижанровым* произведением. При чередовании жанров внутри номера возникают два разных варианта полижанровости. Если форма пьесы оказывается репризной, благодаря возвращению первого жанра, то можно говорить о *жанровом отклонении*, если этого возвращения не происходит и форма является разомкнутой — о *жанровой модуляции*. Данные явления касаются двух номеров Сонаты-партиты: Фуги-Вальса и Жиги-Сарабанды. Остановимся на них подробнее.

В Фуге-Вальсе крайние разделы формы написаны в полифонической фактуре, в средней части находится краткое построение в вальсовом ритме и гомофонно-гармонической фактуре. Таким образом, Фуга-Вальс представляет собой форму, подобную сложной трехчастной (с сокращенной репризой). При всей несхожести тем Фуги и Вальса в них заложено интонационное родство. Появление вальса в средней части можно трактовать как *жанровое отклонение*.

Примером *жанровой модуляции* в цикле является Жига-Сарабанда. В противовес репризной форме Фуги-Вальса структура Жиги-Сарабанды представляет собой безрепризную форму, наподобие сложной двойной двухчастной, построенную на чередовании двух тем. В отличие от репризной формы в Жиге-Вальсе структура Жиги-Сарабанды разомкнута, и номер завершается темой Сарабанды.

Итак, в Сонате-партите сочетаются жанры нескольких эпох. О барочной сюите напоминают Жига-Сарабанда, Ария, а также барочный миницикл Прелюдия и Фуга, в который внедряется романтический вальс. Об эпохе романтизма напоминает и завершающий цикл Ноктюрн. XX в. представлен жанром регтайма. Композитор не опирается на структуру барочной сюиты, точнее, ее типизированную разновидность, а свободно сочетает жанры, характерные для разных стилей, черпая их в богатом музыкально-историческом наследии.

В отношении последовательности изложения жанров Подгайц избирает принцип жанрового контраста. Он присутствует и в характере соотношения соседних номеров цикла (с Арией соседствует Регтайм, с Жигой-Сарабандой — Ноктюрн), и внутри одной пьесы. Композитор «сталкивает» внутри одной пьесы жанры, сильно различающиеся как по образному наполнению, так и по типу фактуры. Гомофония Вальса, Сарабанды соотносится с полифонией в Фуге и Жиге. Эта идея прослеживается на уровне всего цикла. Четвертая пьеса цикла, Регтайм, написана в простой трехчастной форме, однако имитации проникают в средний раздел Регтайма. Барочному жанру арии¹ придана

классическая трехчастная форма с синтезированной репризой. В какой-то мере такое постоянное взаимопроникновение разных по своей природе элементов напоминает об антиномиях эпохи музыкального барокко — а ведь именно барокко оказывается отправной точкой для Подгайца при сочинении Сонаты-партиты.

Музыкальный стиль в Сонате-партите также является многоплановым. Рассмотрим присутствующие в ней различные стили и определим конкретный вид музыкального интертекста в данном цикле, то есть выясним, какой из *модусов интертекстуальности* находит в нем свое выражение. Уже было сказано о влиянии стилей романтизма (прежде всего, в области формы некоторых пьес) и барокко, но ими не исчерпывается стилистический облик Сонаты-партиты. В некоторых ее фрагментах ощутимо влияние джазовой культуры XX века — прежде всего в сфере гармонии. Например, в Регтайме используются джазовые тритоновые замены. Этот прием применен в первой части пьесы: свободно развертывающаяся мелодия гармонизована скользящими по полутонам вниз малыми мажорными септаккордами. Данный аккордовый параллелизм является производным от типичной доминантовой цепочки, в которой каждый второй аккорд заменяется собственным функциональным дублем, то есть аккордом, отстоящим от его основного тона на тритон. Разнообразные аккордовые параллелизмы являются одним из важных гармонических приемов в цикле, уже вне какой-либо связи с джазом.

Некоторые из пьес с точки зрения стиля вызывают ассоциации с «Мимолетностями» Прокофьева. Так, тема Регтайма напоминает о теме крайних разделов «Мимолетности» № 11 в ритмическом, фактурном плане, а также в отношении образа. Лирическая Ария созвучна по своему характеру «Мимолетности» № 1; кроме того, в ней, как и в пьесе Прокофьева, значительную роль играют аккордовые параллелизмы и опора на диатонику. Значительная роль ритмического начала, наличие несимметричных тактовых размеров и их частая смена, обилие кратких имитаций, значимость кластерных созвучий сближают музыкальный язык Сонаты-партиты со стилем Бартока.

Все это стилевое разнообразие не закрывает «лицо» индивидуального композиторского стиля Подгайца, яркого и узнаваемого. Соната-партита отмечена наиболее характерными для зрелого творчества композитора чертами: *«яркой характеристичностью образов-тем, динамизмом, огромной ролью ритмического начала, которое выходит на первый план выразительности, объединяя собой множество интонационно-тематических элементов»* [1, 137]. Многообразные, относящиеся к различным эпохам музыкальной культуры стилистические влияния органично растворяются в авторском композиторском стиле Подгайца. Таким образом, можно говорить о применении *второго модуса интертекстуальности* в данном произведении.

Вернемся к одной из важнейших черт Сонаты-партиты, а именно к двойному жанровому обозначению в ее названии. Термин «партита», очевидно, связан с ориентацией на стиль барокко, в то время как причина использования обозначения «соната» на первый взгляд не столь понятна. С одной сторо-

ны, это возможно объяснить отсылкой к эпохе барокко, когда жанры сонаты и сюиты еще не были окончательно разделены, да и сам термин «соната» порой означал лишь то, что произведение предназначено для инструмента, а не для голоса. По словам композитора, данный термин указывает на применение несвойственных барочным циклам приемов, а именно — интонационно-тематических арок, присутствующих в данном произведении.

Соната-партита объединена интонационными связями. Виды интонационного родства оказываются различными, то более явными, то почти незаметными. Некоторые обеспечивают скорее стилистическое родство (что особенно важно, учитывая многообразие стилистических влияний в произведении): это движение параллельными аккордами, встречающееся во всех частях цикла. Важная роль отдается интервалу тритона, этому «глаголу» XX века. Он присутствует уже в первом такте Прелюдии (от звуков *ре* и *ля*), объединяет темы Фуги и Вальса в Фуге-Вальсе и так или иначе проявляет себя во всех частях Сонаты-партиты. Еще одним важным элементом музыкального языка цикла оказывается кластер, который используется композитором как непосредственно в музыкальном тексте, так и на более крупном уровне — в тональном плане цикла, который также содержит кластер (в объеме малой терции). Так, соотношение тональных центров первых четырех пьес Сонаты-партиты (*ре*, *до*, *ми-бемоль* и *до-диез*) представляет собой кластер в объеме малой терции.

Есть в цикле и более явные интонационные связи в виде тематических арок. Многогранный тематизм Сонаты-партиты экспонируется в течение первых четырех номеров, и тематические арки «перебрасываются» из этих пьес в Жигу-Сарабанду и Ноктюрн, синтезирующие предшествующий материал. Это наделяет данные два номера функцией синтезирующего финала цикла. Вопрос финала в Сонате-партите оказывается связанным с ее музыкальной драматургией. Формально роли финала скорее соответствует Жига-Сарабанда — самый развернутый номер цикла, к тому же включающий Жигу, которая часто завершала барочные сюиты. Но тонально Жига-Сарабанда разомкнута, ее заключительная тональность (A-dur) является доминантой к основной тональности Ноктюрна (и всего произведения). Жига-Сарабанда и Ноктюрн оказываются спаяны между собой тональными и тематическими средствами. Для чего потребовалось завершить цикл Ноктюрном, окрашенным в меланхолические, почти скорбные тона? Вероятно, это обусловлено логикой драматургического процесса. Сгущенному, мрачному колориту Прелюдии, Фуге-Вальсу с ее колючими тритоновыми темами противопоставляется светлая Ария, рассеивающая на время темный колорит первых двух частей. Более подвижные Регтайм и тема Жиги, казалось бы, переводят внутреннее напряжение во внешнюю стихию движения, но резкий темповый скачок в теме Сарабанды возвращает к «оттесненному» противоречию. Ноктюрн с его скорбным тоном высказывания дает некое субъективное осмысление конфликта, возвращает к образному строю Прелюдии. Тем не менее завершение цикла нельзя трактовать как исключительно трагическое: в коде Ноктюрна вновь появляется светлая тема Арии, частично рассеивая сгустившийся мрак.

Анализ Сонаты-партиты убеждает в высокой художественной ценности и оригинальности сочинения, мастерски интерпретирующего жанр барочной сюиты, затрагивающего попутно целый спектр ярких и разнообразных музыкальных стилей и явлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Астахова О. А.* «Рондо» для клавира и камерного оркестра Е. Подгайца как явление жанровой интерпретации // Проблемы художественной интерпретации. Материалы Всероссийской научной конференции 27–28 ноября 2007 года. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2010. С. 137–148.
2. *Бажина Н.* Ефрем Подгайц: «Пишу, как чувствую...». Русский музыкальный клуб: электронный журнал. 2010. [Электронный ресурс]: <http://rnc.narodnik.com/podg/>.
3. *Денисов А. В.* Интертекстуальность в музыке: Исследовательский очерк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.
4. *Дружкин Ю. С.* Глядя из 90-х... Заметки о творчестве Подгайца. [Электронный ресурс]: <http://druzus.narod.ru/gliadia.htm>.
5. *Подгайц Е. И.* Аннотации к сочинениям. [Электронный ресурс]: <http://www.podgaits.info/prensa.htm>.
6. *Стогний И. С.* Модусы интертекстуальности в музыке. Musicus, № 3–4, Июль-декабрь 2011. С. 28–34.
7. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. Москва: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

REFERENCES

1. *Astakhova O. A.* «Rondo» dlya klavira i kamernogo orkestra Ye. Podgaytsa kak yavlenie zhanrovoy interpretatsii [Rondo for clavier and chamber ensemble as a phenomenon of genre interpretation]. Problems of artistic interpretation. Materials of Russian science conference 27–28.11.2007]. Moscow. Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesiny'kh. 2010. P. 137–148.
2. *Bazhina N.* Yefrem Podgayts: «Pishu, kak chuvstvuyu...» [I compose as I feel]. Russkiy muzykalnyy klub: elektronnyy zhurnal. 2010. Elektronnyy resurs: <http://rnc.narodnik.com/podg/>.
3. *Denisov A. V.* Intertekstualnost v muzyke: Issledovatel'skiy ocherk [Intertextuality in music. Research essay]. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena. 2013. 46 p.
4. *Druzhkin Yu. S.* Glyadya iz 90-kh... Zametki o tvorchestve Podgaytsa [Druzhin Yu. A look from nineties... Sketches about music of Podgayts]. Electronnyy resurs: <http://druzus.narod.ru/gliadia.htm>.
5. *Podgayts Ye. I.* Annotatsii k sochineniyam [Annotations to compositions]. Elektronnyy resurs: <http://www.podgaits.info/prensa.htm>.
6. *Stogniy I. S.* Modusy intertekstualnosti v muzyke [Intertextual moduses in music]. Journal «Musicus» № 3–4. July-December 2011. P. 28–34.
7. *Kholopova V. N.* Fenomen muzyki [Hopolova V. N. A phenomenon of Music]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 384 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Другая черта, выделяющая Арию среди пьес цикла — ее тонкий импрессионистический колорит.