

Музыкальная семиотика

Ирина Стогний

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВТОРИЧНЫХ СМЫСЛОВ В МУЗЫКЕ

Автор неизбежно говорит больше, чем хотел.

А. Камю

Настоящая правда в основе своей невидима.

П. Клее

Все, что мы видим, слышим, наблюдаем, часто содержит подтекст или вторичный смысл, который, будучи «глубинной структурой»¹, определяет динамику внутренней жизни произведения. Стремление к пониманию того, что лежит за пределами очевидного, т.е. подтекстов, скрытых или вторичных смыслов, в настоящее время обозначилось с особой яркостью. М. Метерлинк в своей философской работе «Сокровище смиренных» говорит о том, что повествование имеет не только внешний план, но, что гораздо важнее, план внутренний: «Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно, и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяет качество и не поддающуюся выражению значительность произведения»².

Общий смысл в музыке образуется в результате слияния множества «микросмыслов». Они проявляются чрезвычайно разнообразно, проступая сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, сквозь мелкие детали.

Существуют различные способы создания подтекстов. К основным можно отнести следующие:

1. В первую очередь, *цитации и аллюзии*, адресующие восприятие к первоисточнику, его начальному замыслу, трансформированному в результа-

те цитирования. Следует обратить внимание на то, что сами по себе цитаты в данном случае рассматриваются не в контексте проблемы *свое и чужое*, а в связи с их возможностью образовывать подтексты. Это совсем иной ракурс осмысления цитируемого материала.

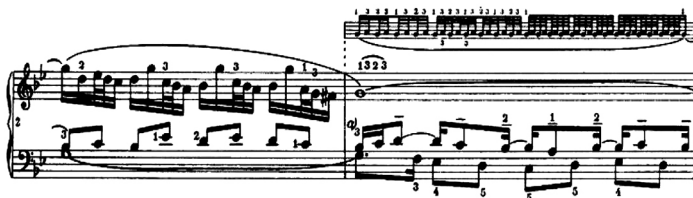
2. *Реинтерпретация цитат*, способствующая созданию так называемых «следовых структур», возникающих благодаря их вторичному использованию с добавлением нового материала.

3. *Приемы резких обрывов звучания, внезапных пауз, неожиданных «прорывов»* различных интонаций, словно голосов из *другого мира* (часто у Моцарта в фантазиях, точно охарактеризованных Пушкиным: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, внезапный мрак иль что-нибудь такое»³). Именно так воплощается некий образ «тайны», *скрытого смысла*, хотя существует и множество других приемов.

4. *Формы второго плана*, являющиеся результатом активного семантического процесса и выступающие в качестве внутренней структуры произведения, нередко выполняя в ней весьма значимую функцию. Существуют многочисленные варианты сочетания форм, что сказывается на разности смыслов подобных микстов.

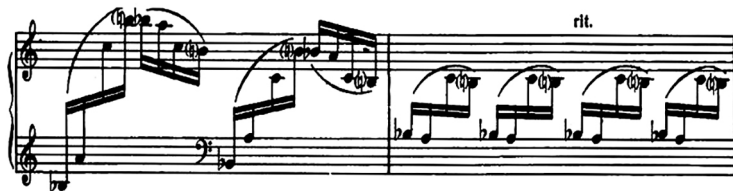
В настоящей статье речь пойдет о цитациях, которые обрели пролонгированный эффект в результате множественных реинтерпретаций. В связи с этим нельзя не затронуть важнейшую тенденцию современной музыкальной культуры, заключающуюся в обращении композиторов XX и XXI веков к музыке И. С. Баха. Своеобразное «баховедение» возникло в композиторском творчестве, что дало возможность изучать его музыку не только в виде первоисточника, но и в отраженном виде. Можно вспомнить Девять прелюдий и фуг Макса Регера, его же Фантазию и фугу на тему ВАСН, Вариации и фугу на тему Баха; Прелюдию, ариозо и фугетту на тему ВАСН А. Онеггера, балет Онеггера «Свадьба Амура и Психеи» на темы Французских сюит Баха; Транскрипцию скрипичной сонаты Баха (ми-минор) О. Респиги, первую часть скрипичной сонаты E-dur Иззи на тему Прелюдии из скрипичной сюиты № 3 (E-dur) Баха; Пассакалию для оркестра Берга, скрипичные сонаты № 1 и № 2 А. Шнитке; Партиту Э. Денисова и другие. Знаменательно, что начало этому в отечественной культуре положил П. И. Чайковский, написав Фугу, тематически сходную с прелюдией g-moll из I тома ХТК Баха. Эту пьесу Чайковский поместил в цикл Шесть пьес для фортепиано (ор. 21).

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



звуки располагаются подобно первоисточнику. Эта «техническая» задача во многом определяет смысл прелюдии, как движение к подлинному оригиналу.

Пример 4. А. Онеггер. Прелюдия, ариозо, фугетта. Часть 1



Во второй части цикла — *Ариозо* — заявляет о себе жанр *Lamento* с присущим ему *ostinato* в виде повторяющейся в среднем голосе монограммы ВАСН. Стилизованная А. Онеггером ария сохраняет наиболее важные «баховские» качества: свободно развертывающаяся мелодия звучит в сочетании с *basso-ostinato*. Важную семантическую функцию выполняют и тональности (*es-b*), вызывающие ассоциации с драматически насыщенными страницами баховской лирики.

Фугетта, как и Прелюдия, характеризуется свободным изложением звуков монограммы. Новому интонационному облику темы соответствует моторика фуги. Цикл завершается темой в аккордовом изложении, *ff*, в регистровом возвышении, значительном усилении, уплотнении ритмическом увеличении. Это апофеоз Баху: «В каждой музыке — Бах, в каждом из нас — Бог», согласно И. Бродскому. Музыкальный язык Онеггера, бесспорно, «поглощает» баховскую интонацию, сохраняя лишь след ушедшей, но всегда живой эпохи.

Пример 5. А. Онеггер. Прелюдия, ариозо, фугетта. Часть 3



Прелюдия *C-dur* Д. Шостаковича из цикла 24 прелюдий и фуги, как известно, тоже является аллюзией на баховскую Прелюдию.

Пример 6. Д. Шостакович. Прелюдия *C-dur*



Фактура, однако, свидетельствует о включении еще одного источника — Чаконь d-moll для скрипки. Ее «след» заметен в аккордовом изложении и характерном ритмическом рисунке.

Пример 7. И. С. Бах. Чаконя для скрипки



В музыкальной культуре XX–XXI вв., как уже говорилось, есть линия, отсылающая не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям. Открытие композиторами новых измерений существования чужого материала образует такие связи, при которых происходит обращение даже не к первоисточнику, а к его модификациям, к иным его воплощениям. Например, вариационные циклы Э. Денисова на темы Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шуберта отсылают не только к первоисточнику, но и к сочинению композитора, уже работавшего с ним. Например, в вариациях на хорал Баха существует отсылка на скрипичный концерт Берга *Es ist genug*, в котором эта тема использовалась, а в вариациях на тему Генделя содержится отсылка к стилю Брамса, также написавшему вариации на тему Генделя.

Во *Второй фортепианной сонате А. Шнитке* можно наблюдать оба элемента, проистекающих от сочинений Онеггера и Шостаковича. В первой части сонаты использована фактура, ведущая свой путь от Прелюдии А. Онеггера. И это не просто фигурации 16-х, а характерный разброс интервалов с большим значением септим.

Пример 8. А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2. Часть 1



Вторая часть представляет собой сарабанду, ритмом и фактурой напоминающую прелюдию Шостаковича, но также Чакону для скрипки Баха, на которую, в свою очередь, вероятно, ориентировался Шостакович.

Пример 9. А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2. Часть 2





Бесспорно, ритм сарабанды не обязательно указывает на Баха и Шостаковича, однако наличие обеих «следовых структур» (фигураций 16-х и аккордов в ритме сарабанды) исключает какую-либо случайность, особенно учитывая роль *баховской линии* в творчестве А. Шнитке. Монограмма ВАСН встречается, например, в Первой и Второй его скрипичных сонатах. Но во Второй фортепианной сонате ее нет, здесь иной ракурс осмысления. В этой сонате А. Шнитке не использует привычный «диалог», скорее, философски постигает его «отголоски».

В этом отношении показателен и фортепианный цикл В. Рябова «Эскизы храма в параллельном мире», который целиком строится на адресации к Баху. В Сарабанде Рябов почти точно воспроизводит фактурно-ритмический рисунок прелюдии Шостаковича, а также темы второй части Второй сонаты А. Шнитке. В этой связи жанрово-стилевые аллюзии адресуют уже не только к прелюдии И. С. Баха, но и к ее *интерпретации* Д. Шостаковичем и А. Шнитке. Так сплетаются разные стили, расширяя художественное пространство пьесы разными включениями и образуя подтекстовые структуры.

Пример 10. В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 4 (Сарабанда)



«Партита» Э. Денисова, написанная для скрипки с камерным оркестром, совмещает в себе два тематических пласта: баховский и собственный, денисовский. Динамика развития проявляется в постепенном наращивании авторского материала самого Э. Денисова. Важнейшим тематическим элементом оказывается монограмма EDS, присутствующая во многих сочинениях композитора (см. партию вторых скрипок в примере 11).

Пример 11. Э. Денисов. Партита. Аллеманда



Полностью сохраненный баховский тематизм в сочетании с новыми головами образует своеобразный облик «единовременного контраста». Кроме того, напрашивается аналогия с *техникой комментирования*, известной ранее на примере хоральных обработок Баха. Эту технику работы с первоисточником и почерпнул Э. Денисов. Об этом, в частности, говорит тот факт, что композитор обратился к Партите целиком, то есть в качестве первоисточника выступает не тема, не фрагмент сочинения, а целостная композиция с сохранением всех частей оригинала — Аллеманды, Куранты, Сарабанды, Жиги, Чаконь. Не изменяя баховского текста, Денисов создает свое произведение, в котором материал первоисточника сопровождается его собственной музыкой⁵. Тематизм Баха постоянно звучит в новых тембрах и тембровых диалогах с участием разных инструментов, благодаря чему возникают новые фактурно-интонационные варианты баховского тематизма. Два образовавшихся слоя — комментируемый (баховский) и комментирующий (денисовский) — объединены по принципу контрастной полифонии.

Важно отметить, что Денисов сам использует элементы баховского тематизма: восходящую сексту, пронизывающую всю Партиту, гаммообразные пассажи, синкопы, триоли, пунктирный ритм. Иными словами, заимствованный материал звучит как целиком, так и существует в виде языкового фонда всей музыкальной ткани. В процессе развития нарастает значимость авторского материала, который все больше о себе заявляет. По наблюдению О. Веришко, это случай — противоположный Вариациям Денисова на тему Генделя, где, наоборот, нарастает тема Пассакалии из g-moll'ной сюиты, прорываясь сквозь авторскую ткань, и вновь растворяясь в ней [3].

Обращаясь к «тембровому тематизму», Денисов постоянно осуществляет обновление красок звучания, возникает стереофонический эффект. В тонкой оркестровой ткани тембры плавно перетекают друг в друга. Порой материал первоисточника излагается всем оркестром, например, в начале и конце Чаконь — излюбленное баховское *tutti* обрамляет композицию. Так, благодаря различным способам изложения баховский первоисточник обретает иную звуковую концепцию.

Сольная партия скрипки создала возможность многоголосной трактовки.

Э. Денисов — один из художников, кто ощущал в себе потребность глубокого анализа чужого языка и проявлял необыкновенную способность «вживания» в иной стиль, «вхождения» в иное сознание. Это дарование ярко проявилось в досочинении религиозной драмы Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» и оперы Дебюсси «Родриго и Химена». Денисов отрицал полистилистику с ее сочетанием разнородных стилистических элементов в одном произведении. Он иначе подходил к цитированию, используя цитаты не для создания стилистического контраста, а для смысловых вариаций.

Все версии образуют единый *Текст*, отсылающий не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям. Открытие композиторами новых измерений существовавшего, когда происходит обращение даже не к первоисточнику, а к его модификациям, создало богатые возможности образования вторич-

ных (не по значимости) смыслов. Отсылки к композиторам, уже работавшим с первоисточником, образовали новый виток в поэтике скрытых смыслов. Известно, что в вариациях Денисова на тему Генделя содержится отсылка к стилю Брамса, также использовавшего знаменитую тему Пассакалии.

Бесчисленные связи между текстами создают предпосылки к тому, что Р. Барт называл «задумчивостью» текста. Вот как он определяет сущность этого явления: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его как воплощенную множественность» [2, 33]. Далее Барт продолжает: «Подобно маркизе, классический текст задумчив: переполненный смыслами <...> он, похоже, хранит про запас некий последний смысл <...> Подобно тому, как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста <...> предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст <...> начинает обозначать собственную выразительность, обретает внутреннее пространство <...> *О чем вы задумались?* [курсив Р. Б.] — хочется спросить у классического текста <...> он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием» [2, 196].

Благодаря целому ряду сочинений композиторов XX и XXI веков, использовавших прием «двойной» аллюзии, можно говорить о «присутствии» Баха в современном мире. И ценность этой парадигмы, образовавшейся на почве музыки Баха, так же значима, как и сам первоисточник. Композиторы, обращающиеся к Баху через монограмму, цитату или «следовую структуру» воплощают идею баховского «присутствия» в мире. Так реализуется идея «вечной жизни» Баха в творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — Москва: Практика, 1995. — 256 с.
2. Барт Ролан. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова. — Москва: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
3. Веришко О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва: 2004. — 25 с.
4. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. — Москва: Просвещение, 1988. — 192 с.
5. Стогний И. С. Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2022. — № 4. — С. 20–32.

REFERENCES

1. Akopian L. O. Analiz glubinnoi struktury muzykal'nogo teksta [Akopyan L. O. Analysis of the deep structure of the musical text]. — Moscow: Praktika, 1995. — 256 p.
2. Bart R. S/Z. [Bart R. S/Z]. — Moscow: Editorial URSS, 2001. — 232 p.
3. Verishko O. V. Kompozitsii s intertekstual'noi model'iu v svete khudozhestvennoi sistemy E. V. Denisova [Verishko O. V. Compositions with an intertextual model in the light of E. V. Denisov]. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation for the degree of candidate of art criticism]. — Moscow, 2004. — 32 p.

4. *Kukhareno V. A. Interpretatsiia teksta [Kukhareno V. A. Text interpretation]. — Moscow: Prosveshchenie, 1988. — 192 p.*
5. *Stogniy I. S. Khoral «Es ist genug»: ot I. S. Bakha do E. Denisova [Stogniy I. S. Chorale «Es ist genug»: from J. S. Bach to E. Denisov] // Scientific notes of the Russian Gnesins Academy of Music. — 2022. — № 4. — P. 20–32.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Термин, использованный Л. О. Акопяном в [1].
- ² Цит. по: Кухаренко В. А. [4, 93].
- ³ А. С. Пушкин «Моцарт и Сальери».
- ⁴ Интерпретация различными композиторами хорала «*Es ist genug*» подробно анализируется автором статьи [5].
- ⁵ В диссертации О. Веришко [3] рассматриваются различные методы работы Э. Денисова с чужим текстом. Анализируя специфику работы композитора с заимствованным материалом в «Партите для скрипки с оркестром», автор говорит о наличии двух текстов, причем, текстов равноправных. Баховскому тематизму в произведении Э. Денисова контрапунктируют новые голоса, образуя своего рода «единовременный контраст», свойственный баховской полифонии. Динамика соотношения двух пластов проявляется в постепенном наращивании материала Э. Денисова.