

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

PROBLEMS OF MUSICAL GENRES

О. А. Кришталюк

Жанровый феномен музыкального посвящения в эпоху постмодерна

Аннотация

В статье рассматривается жанровый феномен музыкального посвящения в контексте эстетических категорий постмодерна. Именно со второй половины XX века к концепции музыкального посвящения проявляют большой интерес композиторы самых разных направлений. Исследуются жанровые особенности и различные аспекты применения *hommage*. Для характеристики отдельных аспектов концепции посвящения используется термин «диалоговая модель». На примере Трио для скрипки, валторны и фортепиано “Hommage a Brahms” Д. Лигети анализируется тип «диалоговой модели» для этого сочинения, а также уровни его интертекстуальных взаимодействий с первоисточниками. На основе проведённых исследований в заключении статьи делается вывод о том, что благодаря многоуровневой интертекстуальности и уникальной полижанровости концепция музыкального посвящения (*hommage*) становится одной из самых востребованных в жанровой системе эпохи постмодерна.

Ключевые слова: музыкальное посвящение, жанровый феномен, интертекстуальность, диалоговая модель, постмодерн.

О. А. Krishtalyuk

The genre phenomenon of musical dedication in the postmodern era

Summary

The article deals with the genre phenomenon of musical dedication in the context of postmodern aesthetic categories. It is from the second half of the 20th century that composers of various directions have shown great interest in the concept of musical dedication. The genre features and various aspects of the application of homage are investigated. The term “dialogue model” is used to characterize certain aspects of the dedication concept. Using the example of D. Ligeti’s Trio for violin, French horn and piano “Hommage a Brahms” as an example, the type of “dialogue model” for this work is analyzed, as well as the levels of its intertextual interactions with primary sources. Based on the research conducted, the article concludes that due to its multilevel intertextuality and unique polygenre, the concept of musical dedication (*hommage*) becomes one of the most popular in the genre system of the postmodern era.

Keywords: musical dedication, genre phenomenon, intertextuality, dialogical model, postmodern.

Жанровая система музыкального искусства эпохи постмодерна представляет собой огромную, весьма актуальную область исследования в современном музыкознании. Сравнивая её с жанровыми системами прошлых эпох, можно констатировать, что она не обладает той иерархической упорядоченностью, чёткой взаимообусловленностью между собственно жанром, стилем и структурно-композиционными канонами, которая характеризует жанровые концепции прошлых веков. Постмодернизм подвергает критическому переосмыслению многие эстетические нормы прошлого. Индивидуальная, авторская свобода, взрывающая изнутри любые стилевые и жанровые каноны, эклектика, коллажность, микст противоречивых элементов, смешение различных языковых систем приводят не только к глобальной перестройке всех существовавших категорий, но и к своего рода точке бифуркации, за которой будет либо новый хаотический виток, либо более высокий уровень упорядоченности новой системы.

Понятие целостности и замкнутости стиля и жанра также подвергается критической переоценке. Состояние современных жанровых и стилевых концепций проявляется через явление прерванного дискурса текста и культуры. Характеризуя в своей работе «Состояние постмодерна» взаимодействие современных языковых систем, Ж.-Ф. Лиотар упоминает знаменитую метафору Л. Витгенштейна о языке, сравнимом со старинным городом, в котором «лабиринт маленьких улочек и площадей» [Цит. по: 3. С. 98–99] соседствует с новыми домами и пристройками разных эпох. Продолжая метафору, Лиотар отмечает, что также и «новые языки присоединяются к старым, образуя пригороды старинного города. <...> Этот раскол может повлечь пессимистическое впечатление: ...нет универсального метаязыка... и никто не владеет целым» [3. С. 98–99]. В ещё более яркой метафоре, раскрывающей суть постмодернизма, Лиотар сравнивает его с разбитым зеркалом тролля, осколки которого, разлетевшись по свету, попали в глаза всей культуре.

Наряду с критическим подходом к культурному наследию, для постмодернизма характерен интертекстуальный пафос, пронизывающий абсолютно все области и виды творчества. В пространство диалога, полилога вовлекаются не только темы, образы, идеи, сюжеты, но и художественные приёмы. В ряде полистилистических сочинений К. Штокхаузена, Л. Берио, А. Шнитке Д. Лигети, В. Рима, Г. Ф. Хааса развивается концепция интертекста и метатекста, ставшая важнейшей частью эстетической платформы постмодерна. Интертекстуальность становится, по сути, метаприёмом, позволяющим художественному сознанию исследовать мир культуры во всех его проявлениях. При этом деконструкция стилевой и жанровой целостности, приводящая к таким явлениям, как симуляционность, эклектика, иронизм, абсурд, рождает и пессимистические размышления ряда композиторов (В. Сильвестрова, В. Мартынова) о сути современного творческого процесса: «Сочинение музыки — это гальванизация трупа. Это крайне неаппетитное на первый взгляд положение Сильвестров развивал примерно следующим образом: сочинение музыки в современных условиях — это припоминание того, что уже было, но припоминание крайне затруднённое и мучительное, в результате чего возникает некое мучительно искажённое, покрытое патиной, тлением и ностальгией повторение. В таком агонизирующем припоминании и покрытом тлением повторении и заключаются вся прелесть, вся мучительность и всё наслаждение, таящиеся в сочинении музыки наших дней» [4. С. 254].

«Припоминание того, что уже было», в условиях интертекстуальной творческой рефлексии, рождающей или иронизм, или полное духовное приятие уже существующих семантических констант, и есть некая обобщённая формула жанровой концепции опуса-посвящения. Если «припоминание и повторение как принципы композиции», по мнению В. Мартынова, противостоят «осушествлению новационного шага» [4. С. 255], то фактор новизны в опусе *hommage* заключается, прежде всего, в способах работы с ис-

ходной стилевой моделью, а также в создании индивидуальной системы интертекстуальных взаимодействий внутри композиции.

Именно в эпоху постмодерна вырастает значительный интерес к идее опуса-посвящения, в том числе и музыкального. Обилие сочинений со знаком *Hommage (Dedication, Widmung, Omaggio*, «Приношение», «Венок памяти»), а также с близкими по смыслу знаками — Эпитафия, *Tombeau, In memoriam* — можно найти в творческом багаже многих композиторов второй половины XX века.

Музыкальное посвящение как жанровый феномен рождается из идеи концептуального творческого диалога с традицией и контекстом, из интертекстуальной игры. При этом в опусе-посвящении создаётся прецедент художественного перевода не только с языка автора-адресата на язык автора, пишущего посвящение, но и в обратном направлении. Подобную ситуацию в рамках поэтологии и техники литературного перевода описал М. Тростников: «...бытование переводного текста в рамках иной национальной культуры способно обогатить подтекстовую структуру оригинала, создав тем самым „интертекст интеркультуры“ (выделено мной. — О. К.)» [8. С. 564–565].

Исследуя природу музыкального посвящения, необходимо также затронуть вопрос о правомерности постановки проблемы жанра *hommage*. История опуса с посвящением в прошлые века музыкального искусства практически не предполагала ни жанровой конкретности, ни той сложнейшей интертекстуальной работы, которая характерна для современных образцов *hommage*. Именно в эпоху постмодерна в опусе-посвящении произошло формирование определённого комплекса жанровых признаков. К ним прежде всего относятся: факт продекларированного посвящения автору-адресату и сложная, многоуровневая работа с первоисточником с позиций интертекста, рождающая феномен «интертекста интеркультуры». Кроме того, для жанровой концепции опуса-посвящения характерна огромная свобода в выборе жанра первоисточника, или, иными словами, «диалоговой модели». Таким образом, создаётся эффект полижанровости в рамках концепции

hommage. К рассматриваемой проблеме можно также отнести вопрос, является ли опус-посвящение посткомпозицией в том значении, в котором использовал этот термин В. Мартынов в своей работе «Конец времени композиторов» [4].

Проблемой жанровой специфики музыкального посвящения занималась Н. Русанова в своей диссертации «Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века» (2018) [7]. Автор рассматривает вопрос о поэтике музыкального посвящения, даёт его определение, однако не использует категорию жанра: «Музыкальные посвящения осознаются композиторами как специальное творческое задание, для решения которого избираются особые приёмы» [7. С. 4]. Комплекс данных, указывающих на музыкальное посвящение, — это прежде всего «авторские указания», заключённые в посвящении или названии: «Музыкальным посвящением мы называем произведение, посвящённое другому композитору и обнаруживающее признаки сознательного обращения автора к творчеству адресата и к характерным для него стилистическим особенностям, методам работы, кругу идей. Обычно адресатом выступает либо композитор прошлого, либо современник автора, принадлежащий к старшему поколению» [7. С. 3–4]. Таким образом, Н. Русанова справедливо акцентирует внимание на аспекте диалога автора с адресатом посвящения.

К способам реализации музыкального посвящения Н. Русанова относит: «создание нового целого на материале музыки другого композитора»; обращение к жанрам, формам (группе произведений) и инструментальному составу в произведении другого композитора («композитора-адресата»); использование стилистических аллюзий, композиционно-технических приёмов; новое решение «известной музыкально-драматургической концепции, отсылающей к творчеству другого композитора» [7. С. 15].

В дополнение к вышесказанному отметим, что факт посвящения, как правило, является особым родом программности в произведении; в опусе-посвящении создаётся пространство диалога с определённым лицом, стилем или

понятием, о котором говорится в посвящении. В посвящении автор может дать указание (явное или скрытое, метафорическое) на стиливые, сонорные, жанровые особенности сочинения. Например, своё посвящение Дж. Кейджу Ю. Каспаров называет “Something strange out of the cage”, метафорически обыгрывая звучание фамилии знаменитого американского композитора-авангардиста с английским существительным “the cage” («клетка»).

Характеризуя жанровый феномен опуса-посвящения, необходимо ввести, на наш взгляд, понятие «диалоговой модели», которой может быть как отдельный стиливый приём в произведении или группе произведений автора-адресата, так и конкретное сочинение. Выделим ещё несколько аспектов, раскрывающих специфику применения жанрового феномена *hommage*.

1) Аспект максимального приближения к стиливой концепции того автора-адресата, которому произведение посвящено. Таким образом, может быть воссоздан в контексте новой музыки «портрет прекрасного исчезнувшего мира, устроенного по законам совершенной красоты» [9. С. 77–78].

В качестве примера можно привести целый ряд сочинений, среди которых — Интермеццо памяти Брамса для фортепиано (*Intermezzo in memory of Brahms*, 1980, редакция 2000) С. Слонимского и многие опусы В. Сильвестрова: «25 октября 1893 года» (Памяти П. И. Чайковского) для скрипки и фортепиано, «28 июля 1750...» (В память *I. S. B.*) для виолончели соло, «В память о М. И. Глинке» для фортепиано, «Ко дню рождения Шумана» для двух виолончелей, «Посвящение И. С. Б.», «Посвящение Ф. Шуберту» для фортепиано, Элегия и пастораль (А. Волконскому в память) для струнного оркестра и фортепиано (в глубине оркестра) (2011). Для В. Сильвестрова уход в «прекрасное прошлое», в «„слабый стиль“, то есть стиль контекстный» [9. С. 77], построенный на аллюзиях и метафорических сравнениях, — это выражение «глобальной космической коллизии» [9. С. 77–78], попытка примирить разобщённые пласты бытия, великая «орфейческая миссия» [9. С. 75]. Поэтому интертекстуальность и полистилистика становятся для композитора важ-

нейшими метаприёмами художественной выразительности.

2) Аспект интертекстуального диалога в музыкальном посвящении как необходимость установить свои художественно-эстетические приоритеты. Жанр *hommage* выполняет здесь особую роль в создании сакрального дискурса с творчеством «композитора-адресата».

В качестве примеров можно назвать следующие опусы-посвящения XX века: «На приёме у муз» (Посвящение Дебюсси, 1920) и Прелюдия и fuga (Посвящение Баху, 1932) А. Русселя; «Посвящение Альберу Русселю» А. Онеггера для фортепиано (1928); опусы-посвящения Д. Куртага — “Hommage a Jacob Obrecht”, «Посвящение Варезу», «Посвящение Булезу», «Посвящение Л. Ноно» для смешанного хора *a cappella*, «Посвящение Шуману» для кларнета, альты и фортепиано, «Приношение I. S. B.»; “Cantus Firmus — Musik in Memoriam Luigi Nono” для 14 инструменталистов (1990) В. Рима; «Посвящение Д. Куртагу» Л. Ноно; Соната для фортепиано № 1 *a-moll* (посвящение Д. Д. Шостаковичу) Б. Тищенко; ряд сочинений А. Шнитке — Канон памяти Стравинского для струнного квартета (1971), Прелюдия памяти Шостаковича для двух скрипок (1975), «Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу» (1979), «Посвящение Паганини» для скрипки соло (1982), «Посвящение Григу» для двух скрипок соло и оркестра (1993); «Венок Свиридову» для хора *a cappella* Р. Леденёва; симфоническая элегия «Ворзель» памяти Б. Лятошинского для трёх оркестровых групп (1992) Л. Грабовского; «Памяти DSCH» (2004) А. Вустина; ряд опусов Г. Ф. Хааса — Посвящение Мендельсону «Сон в летнюю ночь», пьеса для оркестра (2009), “Hommage a György Ligeti” («Посвящение Лигети») для двух фортепиано, настроенных с разницей в $\frac{1}{4}$ тона (1984); опусы Ю. Каспарова в жанре *hommage* — “Something strange out of the cage” (посвящено 100-летию со дня рождения Дж. Кейджа), Эпитафия Альбану Бергу для гобоя, арфы, скрипки и ударных.

3) Аспект диалога с конкретным произведением. В качестве примера приведём Трио для скрипки, валторны и фортепиано в четырёх частях “Hommage a Brahms” Д. Лигети (1982),

которое диалогизирует с четырёхчастной концепцией Трио Брамса для валторны, скрипки и фортепиано op. 40 *Es-dur*.

4) Аспект ироничной игры в стиль, позволяющей выстроить своего рода «интертекстуальную оппозицию» [1. С. 20] к стилистическим заимствованиям. Таков опус-пародия П. Хиндемита «Увертюра к “Летучему голландцу”, как её играет плохой курортный оркестр в 7 часов утра с листа у фонтана». Это музыкальное посвящение имеет отношение не столько к Вагнеру, сколько к самому явлению вагнерианского культа. К этому же аспекту ироничной игры в стиль можно отнести «Посвящение Онеггеру» Ю. Каспарова (2005).

5) Антипосвящение-перформанс. Таков опус М. Кагеля “Ludwig van” (*Hommage a Beethoven*) для инструментального ансамбля — остро ироничный театрализованный метаколлаж и звуковой фильм, который композитор посвятил 200-летию со дня рождения Бетховена (1969). В композиции звучат цитаты из целого ряда сверхизвестных сочинений великого венца. Однако самой главной идеей, заложенной в этом «антибетховенском» [2. С. 36] посвящении, является идея деконструкции культурного мифа: мифа о Бетховене. В своём опусе Кагель, в соответствии с концепциями инструментального театра и «критической музыки» (например, на фоне звучащей темы «Оды к радости» в фильме “Ludwig van” появляются играющие звери: обезьянки, слон, верблюд, кабан), подвергает шокирующей деконструкции миф о Бетховене, ставший за два столетия практически священным для человечества. В некоторых сценах у Кагеля возникают и явные аллюзии с ироническим опусом Хиндемита, о котором упоминалось выше. В третьей сцене фильма “Ludwig van” «Бетховен выходит из здания вокзала и прогуливается по городу, замечая, что уличные музыканты играют его музыку (Скерцо из Симфонии № 9) с преднамеренной асинхронизацией партий, в искаженном ладу» [5. С. 48].

6) Аспект скрытого, не продекларированного посвящения. Таковы многие сочинения В. Сильвестрова: «Китч-музыка» — фортепианный цикл не продекларированных, но очевидных посвящений (*hommage*) Шуману,

Брамсу, Шопену; вокальный цикл «Тихие песни» — посвящения культуре западноевропейского и русского романса, Глинке, Шуберту; цикл из шести пьес «Мгновенья Моцарта» для скрипки, виолончели и фортепиано. К концепции *hommage* относится и «Последняя песенка странствующего подмастерья» для меццо-сопрано и фортепиано (2002) как скрытое посвящение Г. Малеру. В качестве главного выразительного средства композитор использует всю хроматическую тональную систему, выраженную магией сопоставления мажорных и минорных трезвучий, что создаёт устойчивые ассоциации со стилем мелодико-гармонического языка в знаменитом цикле Г. Малера «Песни странствующего подмастерья».

К идее скрытого *hommage* относятся программные сочинения Ф. Караева: «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), “...a crumb of music for George Crumb” (1998), “In Memoriam...” (2008), “Ist es genug?” (1993), серенада для малого оркестра «1791» (1983), «Синтезы» А. Лурье в переложении Ф. Караева (1914/2010); это ряд опусов В. Екимовского: «Симфонические танцы» для фортепиано с оркестром, Соната с Похоронным маршем для фортепиано, Лунная соната для фортепиано, Бранденбургский концерт для камерного оркестра; «К Элизе» для фортепиано (1988) Л. Грабовского; «5 минут из жизни В. А. М.» для скрипки и камерного оркестра (2000) А. Раскатова; симфония с солирующей скрипкой “In memoriam” В. Артёмова; “Lontano” для фонограммы и органа (скрытое посвящение Д. Лигети) Ю. Каспарова.

7) Аспект «двойного» посвящения. В качестве примера назовём “Calmo” («Спокойствие») — “In memoriam Bruno Maderna” Л. Беррио для меццо-сопрано и 22 инструментов (1974). В 1975 году П. Булез создал произведение “Rituel in memoriam Bruno Maderna” для 8 ансамблевых групп. Таким образом, сложилось двойное посвящение в опусе — *hommage* П. Булеза и Л. Беррио, и Б. Мадерне. У А. Вустина уникальный пример двойного посвящения, как гласит надпись на первой странице рукописной партитуры, — опус «Приношение Гидону Кремеру — памяти DSCH».

8) Опусы-посвящения исполнителям или близким друзьям. Такова Симфония № 19 С. Слонимского, посвящённая В. Чернушенко, “*Hommage a Alexei Lubimov*” Ф. Караева, Соната № 9 для фортепиано Б. Тищенко с посвящением Владимиру Полякову, пьеса А. Вустина «Посвящение сыну» (1992), а также его «Танго-посвящение Гидону»; опусы В. Сильвестрова — Две элегии для скрипки и фортепиано (посв. Е. Едельчуку), «Мелодии мгновений для скрипки и фортепиано» (посв. О. Рексрот), Эпитафия (посвящение Л. Бондаренко, 1999).

9) Посвящение-концепт. В этом случае автор обращается не к определённому имени или композиторскому стилю, а к самой концепции опуса-посвящения. Среди примеров: симфония В. Екимовского «Эпитафия по авангарду»; кватриптих В. Сильвестрова «Старинная музыка» — IV часть «Посвящение», две пьесы для фортепиано (1973) и его же симфония «Посвящение» для скрипки с оркестром (1990–1991); «Посвящение» (2013) для виолончели, ударных и фортепиано А. Вустина.

10) Сакрально-мистический аспект посвящения. Примером могут служить такие сочинения О. Мессиана, как «Приношение святому таинству» для органа (1930) или «Стих на Праздник Посвящения» для органа (1960).

11) Аспект поэтически-концепционный — это музыкальное посвящение поэту. Таковы опусы С. Губайдулиной: “*Hommage a N. S. Eliot*” для сопрано и октета инструментов (1984), «Посвящение Марине Цветаевой» для хора *a cappella*; Концерт-серенада памяти В. Высоцкого для кларнета и струнных (1980) С. Павленко; «Посвящение А. Тарковскому» (электроакустика) Э. Артемьева; Посвящение А. Тарковскому «Нет дорог, надо идти... Тарковскому» (1987) Л. Ноно. С точки зрения интертекстуальности, это «заимствование мифосозерцания, способа и принципа отражения мира» [8. С. 564].

Таким образом, жанровый феномен опуса-посвящения реализуется чрезвычайно многообразно и многоаспектно. Проследим на примере конкретного опуса *hommage*, как может воплощаться идея посвящения в связи с выбором определённой «диалоговой модели».

В творчестве Д. Лигети жанровая концепция *hommage* имела особое значение, которое можно определить как непрекращающийся духовный диалог композитора с его предшественниками и современниками. Причём диалог исключительно глубокий, латентный, лишённый пафосной открытости. Основой посвящения, как правило, становится «диалоговая модель»¹, которой может быть как определённый приём (интонационный, фактурный, ритмический комплекс), так и целый опус «композитора-адресата». Среди сочинений Лигети подобного рода можно упомянуть ричеркар «Посвящение Фрескобальди» (1951), цикл фортепианных этюдов (три тетради, написанные с 1985 по 2001), который «создавался под впечатлением ряда источников — народной венгерской музыки, фортепианного творчества романтиков, импрессионистов, Булеза и африканской музыки» [6. С. 251]. Каждый из этюдов композитор посвятил определённому композитору, исполнителю или другу: например, Этюд № 9 посвящён М. Кагелю, Этюд № 11 — Д. Куртагу, Этюд № 6 «Осень в Варшаве» посвящён его польским друзьям. Здесь Лигети использует характерные фактурно-ритмические приёмы музыки Шопена (так, прообразом гемиол в этюде стали знаменитые гемиольные структуры из Четвёртой баллады Шопена) [см. об этом: 6. С. 259].

Трио для скрипки, валторны и фортепиано “*Hommage a Brahms*” Д. Лигети (1982) хронологически ближе позднему периоду творчества композитора. «Диалоговой моделью» для этого сочинения стало Трио для скрипки, валторны и фортепиано И. Брамса ор. 40 *Es-dur* (1865). У Брамса ор. 40 — продолжение линии «камерных ансамблей 1862–1865 годов, объединённых драматической или трагедийной образностью» [11. С. 133] и автобиографическими мотивами². М. Кальбек отмечал, что валторна в Трио — это память Брамса о его детстве, о матери (кончина Анны Христианы относится к 1865 году), которой Брамс играл на валторне. Цикл насыщен семантическими знаками прощания: это уникальный и единственный в творчестве Брамса пример введения в камерный ансамбль валторны, продиктованный всецело автобиографическими мотивами,

это, возможно неслучайный, выбор тональности — *Es-dur*, имеющей религиозно-мистический оттенок и определённую аллюзию с программной Сонатой № 26 *Es-dur* Бетховена, где три части соответствуют названиям: «Прощание», «Разлука», «Встреча» (“*Das Lebewohl*”, “*Die Abwesenheit*”, “*Das Wiedersehen*”). Кроме того, это трагедийная образность третьей части (*Adagio mesto, es-moll*) со спецификой ниспадающих, ламентозных интонаций в фортепианном рефрене или в дуэтных эпизодах, где валторна и скрипка, имитационно перефразируя друг друга, словно ведут скорбный диалог; это лейттонация восходящей квинты в цикле, прежде всего в партии валторны, как семантический знак природного универсума, в который, словно в мифическую Лету, уходят дорогие сердцу воспоминания. Однако Брамс, тяготея к классическому типу мировоззрения, решает финал в духе оптимистического, бетховенского *perpetuum mobile* в *Es-dur*.

Лигети, в своём “*Hommage a Brahms*”, собирает все эти семантические знаки, сохраняя четырёхчастную структуру цикла, но меняя её драматургический вектор в сторону абсолютной, безнадежной трагедийности. Концепция финала *Adagio lamento* напоминает идею вариационного цикла на серию аккордов (чакону) в финале Симфонии № 4 Брамса.

Структурообразующим интонационным комплексом в первой части “*Hommage a Brahms*” становится семантически узнаваемая интонация золотого хода валторны, исполняемая партией скрипки, которую Лигети намеренно искажает средствами хроматической тональности. Этот лейткомплекс в последующем будет пронизывать фортепианную фактуру первой части, будет являться центральным интонационным «ядром» остальных частей, распадаясь только в финале. И, безусловно, это *quasi*-цитата начального motto из бетховенской Сонаты № 26 (1809) (см. примеры 1, 2, 3).

1 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 1 часть, партии скрипки и валторны, т. 1–3

I. *Andante con tenerezza* (♩=100)

p *dolcissimo, legatissimo sempre*

p *dolcissimo, espressivo*

2 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 1 часть, партия фортепиано, т. 116–117

mp espr.

3 Л. Бетховен. Соната № 26, т. 1–5

Adagio

Le - be wohl!

p *espr.*

Подголосок валторны в первых тактах Трио Лигети, в свою очередь, отсылает к характерным валторновым интонациям в первой части Трио Брамса (см. пример 4).

В приведённых примерах обращает на себя внимание и единый динамический контур — *piano*, *mezzo piano*, *pianissimo*, что также связано с семантическим кодом прощания, ухода.

Во второй, скерцозной части “Homage a Brahms” основой остинатного комплекса в партии скрипки является двухтактовая последовательность терций и секст (см. пример 5).

В третьей части *Alla marcia* Лигети даёт новый вариант семантически знаковой последовательности (терция, квинта, секста), как бы разброшенной в фактурном пространстве (см. пример 6).

4 И. Брамс. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 1 часть, т. 1–5

The score for Example 4 consists of three staves. The top staff is for Horn in E-flat, the middle for Violin, and the bottom for Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Horn part begins with a melodic line that includes a triplet of eighth notes. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with *p* and *dim.* dynamics.

5 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 2 часть, т. 1–4

II. **Vivacissimo molto ritmico, ein ganzer Takt = 60 / a whole bar = 60**

(keck, spritzig, leicht, tanzerisch-schwebend / cheeky, sparkling, light, gliding as in a danse)

pizz. secco

The score for Example 5 shows the Violin and Horn parts. Both are in 4/4 time with a 3+3+2 eighth-note triplet pattern. The Violin part is marked with *pizz. secco*. The Horn part is mostly silent, with some notes in the final measure.

II. **Vivacissimo molto ritmico, ein ganzer Takt = 60 / a whole bar = 60**

(keck, spritzig, leicht, tanzerisch-schwebend / cheeky, sparkling, light, gliding as in a danse)

The score for Example 5 shows the Piano part. It is in 4/4 time with a 3+3+2 eighth-note triplet pattern. The piano part is marked with *p leggiero* and *una corda e*.

6 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 3 часть, т. 1–3

III. Alla marcia (♩ = 112)
energico, con slancio, molto ritmico

f *marcatiss.* *sf* *sf* *sf*

III. Alla marcia (♩ = 112)
energico, con slancio, molto ritmico

f *marcatiss.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

В среднем разделе третьей части Лигети пишет вокально-развитые дуэтные фразы скрипки и валторны, создавая аллюзию с дуэтными эпизодами из третьей, ламентозной части Трио Брамса, но звучащими у Лигети в ритмическом увеличении (см. примеры 7, 8).

Самая трагедийная в брамсовском Трио третья часть становится «диалоговой моделью» для финала Трио Лигети. При этом Лигети особенно выделяет интонацию *es–d*, ставшую основой темы финала “Hommage a Brahms” (см. пример 9).

7 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 3 часть, средний раздел, т. 31–36

Piu mosso (♩ = 76, ganze Takle / whole bars)
 con sord.

p *(poco)* *(sim.)*

espr. e legato, con delicatezza

Horn in F
 con sord.

p *dolce, espr.*

Piu mosso (♩ = 76, ganze Takle / whole bars)

sempre legatiss., espr. con delicatezza *pp*

8

И. Брамс. Трио для скрипки, валторны и фортепиано.
3 часть, эпизод, т. 5–9

9

И. Брамс. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 3 часть, т. 1–4

При этом в первых тактах у Лигети звучит всё тот же «вечный» интонационный инвариант как символ прощания и одновременно знак природного, космического универсума — последовательность из терции, тритона и сексты (в партии скрипки) на протянутом звуке *h* в партии валторны, символизирующем остановившееся время. И только после этой вновь транслированной цитации в функции вступления, в партии фортепиано появляются секундовые интонации *es–d*, *es–d*, вводя таким образом

микроцитату из темы фортепианного рефрена третьей части Трио Брамса (см. пример 10).

Контрапункт пролиферирующих мелодических линий со свободной дублировкой, сонорная прогрессия фактуры постепенно создают эффект мощной трагической кульминации с последующим спадом динамической волны до первоначального *piano* и редуцирования сонорного многозвучия в единственный звук «ля» в партии фортепиано, которым заканчивается «Hommage a Brahms» Лигети (см. пример 11).

10 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 4 часть, т. 1–10

IV. Lamento. Adagio (♩ = 78)

con sord.

pp *dolciss., legatiss.*

pp

IV. Lamento. Adagio (♩ = 78)

The first system consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the trombone, and the bottom for the piano. The piano part is mostly silent, indicated by a large horizontal line across the staff.

(ossia: *ppp*)

pp *dolente ma poco in rilievo*

The second system continues the three-staff arrangement. The piano part now has some activity, with notes and slurs. The violin and trombone parts continue with their respective melodic lines.

stets diskrete Verwendung des Pedals / always use the pedal unobtrusively

11 Д. Лигети. Трио для скрипки, валторны и фортепиано. 4 часть, т. 100–106

(dim.) ----- morendo al niente

(dim.) ----- morendo al niente

p *rall. ad lib.*

The third system shows the continuation of the piece. The piano part features complex chordal textures and a gradual deceleration. The violin and trombone parts also show dynamic changes and phrasing.

Обилием интонационных, тембровых, а также динамических аллюзий интертекстуальные связи между опусами Лигети, Брамса и Бетховена не исчерпываются. Среди структурно-композиционных аллюзий в Трио Лигети назовём самую классико-романтическую идею четырёх-частного сонатного цикла с трагическим медленным финалом. Во внутреннем строении первой части “*Hommage a Brahms*” Лигети использует структурную идею сонатной формы, создавая таким образом ассоциацию со строением первой части Трио Брамса (сонатная форма без разработки). В третьей части “*Hommage a Brahms*” Лигети моделирует традиционную структуру из трёх разделов, характерную для скерцо. Именно поэтому третью часть Трио Лигети можно сопоставить со второй частью брамсовского Трио, выполняющую в цикле функцию скерцо. Наряду с этим, вторая часть и финал “*Hommage a Brahms*” обладают индивидуальным, инновационным модусом формы (во второй части — это принцип оstinatности и гетерофония оstinатных пластов, а в финале — свободно трактованная вариационность, создающая эффект сонорной прогрессии фактуры со сверхмногоголосием). Таким образом, в интертекстуальную картину, насыщенную тонкими аллюзиями и культурными символами, Лигети словно вписывает свой автопортрет на фоне контекста.

Рассмотрев последовательно ряд интонационных и структурно-композиционных идей в “*Hommage a Brahms*” Д. Лигети, можно выстроить систему многообразных интертекстуальных взаимодействий, организующих неповторимое художественное и духовное пространство данного произведения. Подведём итоги:

1) «Диалоговой моделью» для создания “*Hommage a Brahms*” Д. Лигети стал камерный опус Брамса с необычным инструментальным составом и с определённым семантическим кодом (прощания, расставания, *lamento*), что Лигети в точности воспроизводит.

2) Следствием выбора данной «диалоговой модели» и её интерпретации стало особое строение цикла с направленностью драматургического вектора развития к трагическому медленному финалу в духе позднего Брамса.

3) Принципиальное расширение круга интонационных аллюзий в цикле Лигети возникает в связи с обращением к ещё одной «диалоговой модели» — к знаменитому программному опусу Л. Бетховена — Сонате для фортепиано № 26 *Es-dur*.

4) Создание многообразных (скрытых и явных) аллюзий в цикле Лигети рождает объёмную картину интертекстуальных взаимодействий на различных уровнях (интонационном, структурно-композиционном, тембровом, динамическом, драматургическом).

5) Все вышеперечисленные особенности “*Hommage a Brahms*” Д. Лигети дают возможность интерпретировать данный опус как яркий пример жанрового феномена музыкального посвящения.

В теории интертекста в рамках поэтологии М. Тростниковым сформулировано несколько типов проявления интертекстуальности: 1) прямое заимствование (цитирование); 2) заимствование образа, строя другого произведения; 3) «заимствование идеи, мирозерцания, способа и принципа отражения мира» [8. С. 564].

Если использовать данную классификацию в рамках музыкального творчества, то на примере анализа “*Hommage a Brahms*” Д. Лигети мы можем констатировать, что жанровый феномен музыкального посвящения проявляется здесь не только в возможности выбора «диалоговой модели» и декларативного использования интертекстуальных связей, но и в многоуровневом характере этих связей. В Трио Д. Лигети сочетаются различные типы интертекстуальности: и прямое заимствование (цитирование), и заимствование образа, а также заимствование мирозерцания. В полифоническом соединении и взаимопроникновении разных типов интертекстуальности и формируется жанровый феномен музыкального посвящения.

В заключение ещё раз подчеркнём некоторые специфические особенности мироощущения эпохи постмодерна, благодаря которым жанр музыкального посвящения стал одним из самых востребованных в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. Именно в эпоху постмодерна полностью сложилась философская концепция метатекста культуры,

«интертекста интеркультуры» (М. Тростников), оказавшая колоссальное влияние на любые виды творчества. Постулирование принципа множества реальностей, возможность моделирования любой из них, ризоматика, отсутствие границ между реальностью и художественным текстом, метатекстом культуры (Р. Барт, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз, Ф. Гваттари), с одной стороны, и проблема трагического разрыва между человеческой психикой и новой технократической цивилизацией (Э. Тоффлер), с другой стороны, вот те особенности, которые оказали влияние на развитие творческого интереса к жанровому феномену посвящения.

Многоуровневая интертекстуальность, не сводимая только «к проблеме источников и влияний» (Р. Барт), разнообразная работа с «диалоговыми моделями» стали специфическими признаками жанровой концепции *hommage*. И, кроме того, уникальным признаком концепции является её полижанровость, поскольку в значении музыкального посвящения может выступить любой жанр, о чём было сказано выше. Французский лингвист П. Серю в своей статье «Анализ дискурса во французской школе» отмечал, что «Разнообразие жанров дискурсивной формации отнюдь не является случайным возникновением при наличии ядра с устойчивым смыслом, оно способствует определению его характеристики» [10. С. 552].

Существует и определённая опасность в увлечении жанровой концепцией *hommage*, связанная с потерей собственной, авторской интонации, индивидуального стиля³. Однако высочайшие музыкальные образцы в этом жанре — это прежде всего примеры духовного диалога с культурой и культурными символами на разных уровнях музыкального языка: не только и не столько на интонационном, сколько на композиционном, фактурном, тембровом, поэтически-концепционном. Этот непрекращающийся духовный диалог необходим современной культуре, так как позволяет выстраивать важнейшие константы цивилизации и человеческого бытия. Этим и определяется усиливающийся в последние десятилетия эпохи постмодерна творческий интерес к жанровому феномену музыкального посвящения.

Примечания

- ¹ Термин «диалоговая модель», широко применяемый в современной гештальт-терапии, здесь используется в более узком, технологическом значении.
- ² К Трио ор. 40 И. Брамса хронологически примыкают такие сочинения, как Второй струнный секстет ор. 36 с анаграммой *a-g-a-d-e* (Агата) как память о любви и прощании с юностью, Соната для виолончели и фортепиано *e-moll* ор. 38 и Немецкий реквием.
- ³ Ярким примером подобного рода в области живописи является история нидерландского художника и великого фальсификатора XX века Хенрика ван Меегерена.

Список литературы

References

1. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сборник трудов. Вып. 129. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 17–41.
D'yachkova L. S. Problemy interteksta v hudozhestvennoj sisteme muzykal'nogo proizvedeniya [Problems of intertext in the artistic system of a musical work]. *Interpretaciya muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste kul'tury*. Vol. 129. Moscow, Rossijskaja akademija muzyki, 1994, pp. 17–41. (In Russ.)
2. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 303 с.
Zhitomirskij D. V., Leont'eva O. T., Myalo K. G. Zapadnyj muzykal'nyj avangard posle vtoroj mirovoj vojny [Western musical avant-garde after the Second World War]. Moscow, Muzyka, 1989, 303 p. (In Russ.)
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
Liotar Zh.-F. Sostoyanie postmoderna [The state of postmodernity]. Trans. N. A. Shmatko. Moscow, Institut eksperimental'noj sociologii; Saint Petersburg, Aletejya, 1998, 160 p. (In Russ.)
4. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
Martynov V. I. Konec vremeni kompozitorov [The end of time composers]. Afterword T. Cherednichenko. Moscow, Russkij put', 2002, 296 p. (In Russ.)
5. Петров В. О. Синтез музыки и кино в опусе «Людвиг ван» М. Кагеля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. Вып. 4. С. 45–53.
Petrov V. O. Sintez muzyki i kino v opuse "Lyudvig van" M. Kagelya [Synthesis of music and cinema in the opus "Ludwig van" by M. Kagel]. *Teatr: Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2019, Vol. 4, pp. 45–53. (In Russ.)
6. Петрусева Н. А. Новые композиционные техники Д. Лигети: Первая тетрадь этюдов // Культурология и искусствоведение. 2021. № 4. С. 251–263.
Petruseva N. A. Noveye kompozicionnye tekhniki D. Ligeti: Pervaya tetrad' etjudov [New compositional techniques of D. Ligeti: First tetrad of études]. *Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. 2021, № 4, pp. 251–263. (In Russ.)

- The first notebook of etudes]. *Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. 2021, no. 4, pp. 251–263. (In Russ.)
7. *Русанова Н. В.* Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2018. 28 с.
Rusanova N. V. Poetika muzykal'nyh posvyashchenij v russkoj instrumental'noj muzyke konca XIX — nachala XX veka [Poetics of musical dedications in Russian instrumental music of the late XIX — early XX century]. Abstract of PhD Thesis. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2018, 28 p. (In Russ.)
8. *Тростников М. В.* Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд., исп. и доп. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 563–578.
Trostonikov M. V. Perevod i intertekst s točki zrenija poetologii [Translation and intertext from the point of view of poetology]. *Semiotika: Antologija*. Ed. Yu. S. Stepanov. 2d ed. Moscow, Akademicheskij proekt; Yekaterinburg, Delovaya Kniga, 2001, pp. 563–578. (In Russ.)
9. *Савенко С. И.* Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. I / Ред.-сост. В. С. Ценова, В. М. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 72–90.
Savenko S. I. Rukotvornyj kosmos Valentina Sil'vestrova [Valentin Silvestrov's hand-made cosmos]. *Muzyka iz byvshego SSSR*. Vol. I. Ed. V. S. Cenova, V. M. Barskij. Moscow, Kompozitor, 1994, pp. 72–90. (In Russ.)
10. *Серуо П.* Анализ дискурса во французской школе (Дискурс и интердискурс) // Семиотика: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд., исп. и доп. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 549–562.
Serio P. Analiz diskursa vo francuzskoj shkole (Diskurs i interdiskurs). [Discourse Analysis in the French School (Discourse and interdiscourse)]. *Semiotika: Antologija*. Ed. Yu. S. Stepanov. 2d ed. Moscow, Akademicheskij proekt; Yekaterinburg, Delovaya Kniga, 2001, pp. 549–562. (In Russ.)
11. *Царёва Е. М.* Иоганнес Брамс: Монография. М.: Музыка, 1986. 383 с.
Tsareva E. M. Iogannes Brahms: Monografiya. [Johannes Brahms: Monograph]. Moscow, Muzyka, 1986, 383 p. (In Russ.)

Об авторе

Кришталюк Ольга Александровна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и истории музыки Самарского государственного института культуры.
Россия, Самара.
olgakrishtalyuk@yandex.ru

About author

Krishtalyuk Olga Aleksandrovna — Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History of Music of the Samara State Institute of Culture.
Russia, Samara
olgakrishtalyuk@yandex.ru