

Nadegda SHIRIYEVA, Elena DYGANOVA Individual and Common features in the Musical style of Sofia Gubaidulina

Intertextual analysis of some choral works

Надежда ШИРИЕВА, Елена ДЫГАНОВА Индивидуальное и всеобщее в музыкальном стиле Софии Губайдулиной

*Интертекстуальный аспект
некоторых хоровых произведений*

The article is devoted to the intertextual analysis of Sofia Gubaidulina's musical style, based on three compositions — *Alleluia*, *A dedication to Marina Tsvetaeva* and *Aus dem Stundenbuch*.

Key words: Sofia Gubaidulina, choral works, postmodernism, intertext, archetype.

Статья посвящена исследованию стиля Софии Губайдулиной в ракурсе теории интертекстуальности. Производится анализ трех сочинений для хора («Аллилуйя», «Посвящение Марине Цветаевой» и «Из Часослова»).

Ключевые слова: С. Губайдулина, хоровые сочинения, постмодернизм, интертекст, архетип.

София Губайдулина — одна из знаковых личностей в современном художественном пространстве, композитор, которого с полным правом можно причислить к живым классикам. Многомерность музыкального мышления Губайдулиной отражает глубину ее философских воззрений, находящих свое оригинальное выражение как в концепциях сочинений автора, так и в особенностях музыкального языка.

Творчество Губайдулиной оказалось в центре художественных явлений XX столетия и вобрало в себя их основные черты. В силу этого обстоятельства композиторские опыты Губайдулиной вызывают постоянный интерес музыковедов, т. к. представляют собой своеобразный «срез» довольно большого спектра течений академического авангарда и поставангарда.

Двадцатый век подарил миру такое количество направлений и стилей, какого не было ни в одной предыдущей исторической эпохе. Беспрестанные поиски новых выразительных возможностей способствовали смене одних новаторских тенденций другими. Причем каждый из последующих стилей зачастую не только не являлся

логическим продолжением предыдущего, но наоборот — возникал в противовес недавно сложившейся системе технических средств. Следствием этого стал отказ от художественных традиций с их универсальностью эстетических норм и ценностей, что привело к возникновению постмодернистского искусства, в котором единственным аксиологическим критерием в создании художественного произведения становится свобода творческого самовыражения по принципу «все позволено» [16].

Эстетическая условность (а то и отрицание всякой эстетики) вкупе с ориентированностью на доступность широкой публике породили ситуацию художественного заимствования готовых форм и их комбинирование. Уже существующие культурные традиции помещались в новые «обстоятельства», приспособлялись к новым технологиям и адаптировались к новому восприятию [8]. Цитирование, симуляция, реминисценция, ре-апроприация становятся не просто терминами современного искусства, но его сущностью [7].

Постмодернизм актуализировал те смысловые константы, которые современная герменевтика (вслед

за М. Бахтиным) относит к памяти культуры [5]. И ведущая роль в этом процессе принадлежит аллюзии, с помощью которой реализуется процедура «узнавания» признаков тех или иных художественных течений и школ, происходит дешифровка семиотических формул, присутствующих как в стилистическом «языке» предыдущих исторических эпох, так и в окружающей действительности.

«Просвечивание» стиля внутри стиля соответствует интертекстуальной концепции Ю. Кристевой, согласно которой в любом вновь созданном тексте можно обнаружить определенные структурные, семантические и семиотические связи с другими текстами, благодаря которым их фрагменты могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [12]. Т.е. постструктурализм, а вслед за ним постмодернизм, формирует новый синтаксис, имеющий особую, архетипичную природу, укорененную, по Ж. Лакану, в сфере бессознательного [13].

Главное свойство этого синтаксиса было сформулировано Э. Бенвенистом, который признавал подлинность существования языковых сегментов только при условии их способности входить в качестве составных частей в элементы более высокого уровня: «Единица признается различительной для данного уровня, если она может быть идентифицирована как „составная часть“ единицы высшего уровня, интегрантом которого она становится» [6, с. 438].

В искусстве постмодернизма этими элементами являются аллюзии, отсылки к другим культурным кодам, стилистическим фрагментам и формулам и т.д., которые представляют собой неявные «цитаты без кавычек». Принцип аллюзийности стал стратегическим для постмодерна моментом, позволяющим автору наладить связь с широкой публикой, представители которой могут как обладать солидным культурным «багажом», так и иметь весьма поверхностные познания в области искусства.

Деконструктивистские тенденции не обошли стороной и музыкальное искусство: осуществилась смена структурализма фонизмом, целью которого было воздействие непосредственно на слуховые рецепторы; звуковые комплексы были призваны породить в сознании слушателей ряд определенных ассоциаций и образов. Сонорика, поставившая во главу угла фонические свойства звука и предельно их развившая, в качестве своей главной задачи видела восстановление утраченной коммуникации между композитором и его аудиторией [18].

Перманентная динамичность и процессуальность сонористических композиций делает их схожими с функционированием вербальной среды в лингвистике, который Р. Барт обозначил как «гул языка». По мысли Барта, отдельные семиотические знаки невычленимы из общей континуальности речи, а смысл порождается «в результате комбинирования и систематической организации элементов» [4, с. 419]. Эта системность осуществляется

путем логического «сцепления» отдельных компонентов целого, механизм действия которого подобен отпечатку или следу: «Ни один элемент не может функционировать как знак, не отсылая к какому-то другому элементу [...] Благодаря такой сцепленности каждый „элемент“ ... конституируется на основе отпечатывающегося на нем следа других элементов цепочки или системы» [11, с. 46–47]. В этом случае имплицитный смысл, скрывающийся внутри каждого из этих элементов, сохраняется как «отзвук предшествующих и параллельных во времени текстов» [14, с. 107].

Интертекстуальные отсылки к культурным традициям прошлого и настоящего, обнаруживаемые в сочинениях Губайдулиной, обосновываются самим автором склонностью к синтезу. Сама Губайдулина говорит: «у меня такая позиция жизненная, что мне хотелось бы как можно больше впитать в себя того, что существует на свете [...]. Впитать и стихийные впечатления от фольклора, от книг, от философии, от живописи, и так далее. И впитать в себя различные техники даже, чисто композиторские» [1].

Интертекстуальность в произведениях Губайдулиной присутствует на трех уровнях: явном, неявном и скрытом. К первой категории относится цитирование, к которому Губайдулина прибегает редко. Самым известным примером является проведение в скрипичном концерте *Offertorium* темы прусского короля Фридриха II, на которую И. С. Бах написал свое *Музыкальное приношение*. Аналогичным образом в *Размышлении о хорале И. С. Баха «И вот я пред троном Твоим»* Губайдулина цитирует обработанную Бахом мелодию протестантского хора Г. Франка «Wenn wir in höchsten Nöten sein». В качестве еще одного примера можно назвать пятитактовую цитату из *Семи слов* Г. Шютца, используемую Губайдулиной в одноименной партите для виолончели, баяна и струнного оркестра. В седьмой части *Аллилуйи* композитор обращается к гимну «Да исполнятся уста моя хваления твоего, Господи», который был взят ею из книги Н. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства». Эта мелодия служит автору материалом для интонационной организации всей музыкальной ткани заключительного раздела цикла (*Пример 1*). Простой напев, исполняемый дискантом, имеет семантику катарсиса — просветления, очищения духа, — наступающего в конце музыкальной драмы.

Второй — неявный — уровень интертекстуальности связан с репрезентацией какого-либо стилистической модели, фактурного склада, композиторского приема, которые имеют сложившуюся семантику и употребляются во вполне определенном смысловом контексте. К таковым можно отнести монодическую тему в первой части *Аллилуйи*, представляющую собой стилизацию григорианского пения и выполняющую роль интроита в сочинении (*Пример 2*).

Звуковой архетип духовной музыки эпохи Возрождения просматривается в канонических имитациях первой части *Посвящения Марине Цветаевой* (*Пример 3*).

Пример 1

Flöte Solo *mf*
Он не полыхнул от меня, а в меня взошел

Пример 2

Bass *p* [2] 5
А - лли - лу - и - я
p
А - лли - лу - и - я
p[3]
А - лли - лу - и - я
p[4] [5]
А - лли - лу - и - я

Пример 3

На правах рукописи
1. Соло пророка Ваим
A. diva 3
I
T. diva 3

Изложение музыкального материала в форме канона является одним из наиболее часто встречающихся способов фактурной организации не только у Губайдулиной, но и у целой плеяды ее композиторов-современников, творчество которых можно отнести к сонористическому направлению. Феномен широкого употребления канона в музыке XX века Ю. Н. Холопов объясняет тем, что в каноне «художественно-эмоциональная полнота

и насыщенность» сочетается «с рационалистически строго рассчитанной [...] конструкцией звукового целого» [19]. Предельная концентрация музыкального смысла, заложенная в одной музыкальной фразе, повторяемой множеством голосов, вкупе с невероятным акустическим эффектом обусловили распространенность применения канонических имитаций в сонористических композициях. Канон для Губайдулиной — это возможность «погружения [...] во внутреннее измерение музыки» [19], проникновения в бесконечность звукового пространства, которое «может иметь магический смысл» [21].

Во второй части *Посвящения Марине Цветаевой* — «Конь» — Губайдулина прибегает к пуантилизму, заменяя ноты-точки на терции (Пример 4). В Новой музыке пуантилизм в первую очередь связан с именем Веберна. Обращение Губайдулиной к веберновской технике письма не случайно, ибо, как она сама заявляла, из всех композиторов XX века именно Веберн оказал на нее самое сильное влияние [1]. В творчестве этого представителя нововенской школы Губайдулина находит идеальное для художника слияние ментального и интуитивного начал, благодаря которому «формирующая способность преобразуется в огненную субстанцию духа» [1]. И, сообразно веберновскому стремлению выразить музыкальную

Пример 4

2. "Конь"
S. diva 2
A. diva 2
T. diva 2
B. diva 2

мысль в простой и ясной форме, большие и малые терции, словно бы разбросанные Губайдулиной в регистра- вом пространстве, отражают четкий и ясный ритм стиха Цветаевой и в то же время создают стереофонический эффект звучания.

В третьей части *Посвящения* можно обнаружить признаки аккордовой псалмодии (Пример 5). Строгая речитация на звуках ре-минорного аккорда служит Губайдулиной наилучшим музыкальным обрамлением для цветаевской аккламации:

Все великолепье
труб — лишь только лепет
трав — перед Тобой.

Все великолепье
бурь — лишь только щебет
птиц — перед Тобой.

Все великолепье
крыл — лишь только трепет
век — перед Тобой.

Пример 5

Важную драматургическую роль в сочинениях Губайдулиной играет хорал. Устойчивая семантика этого жанра как сочинения, относящегося к области религиозно- го культа, обусловила использование композитором хоральной фактуры для отображения света, чистоты, торжественности. Средствами передачи служат аккор- довый склад и консонантные гармонии. Хорал у Губайду- линой, как правило, противопоставлен другой образной сфере — темной, inferнальной, — которую она воссоз- дает с помощью диссонантных сонорных звучностей. К самым ярким примерам можно отнести хоралы в сочи- нениях *Et exspecto*, *И: Празднество в разгаре*, *Offertorium*.

В сочинении *Из Часослова* на стихи Р. М. Рильке Губайдулина вводит хорал в заключительной строфе. Стремясь подчеркнуть значимость поэтических строк, Губайдулина отказывается от диссонансов и полифонии любого вида, прибегая к аккордовому складу и чистым гармоническим краскам — соль мажору, соль-бемоль мажору, ре минору и ля минору (Пример 6). Хоральная фактура служит для выделения главных для композито- ра слов из последнего выбранного ею стихотворения:

Пример 6

„Ich glaube an Nächte“¹. Повторяя слова „Ich glaube“ на про- тяжении тридцати семи тактов (только трижды возника- ет вся фраза целиком), Губайдулина подчеркивает зна- чение веры как главной составляющей человеческой души, мыслящей себя связанной с Богом: «Я — верую».

Скрытый уровень интертекстуальности у Губайду- линой проявляет себя в завуалированных музыкаль- ных лексемах, зашифрованных риторических формулах, устойчивый коннотативный смысл которых зафиксиро- ван на уровне подсознания автора. Это соответствует постмодернистской реальности, для которой «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (тек- стов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)» [12, с. 429].

Влияние на творчество Губайдулиной музыки Баха неоднократно подчеркивалось ей самой. «Глубинная, структурная связь» [1] отражается не только в сходном с великим немцем понимании искусства композиции как наивысшего единения строгой формы и вдохновенного содержания, но и в использовании некоторых барочных (а иной раз и непосредственно баховских) музыкальных символов.

Например, в третьей части *Аллилуйи* начальная мотивная ячейка, хроматически «расползаясь» и за- воевывающая новые участки диапазона, приобретает черты баховской эмблемы креста (Пример 7). Скрытую бароч- ную фигуру *catabasis* можно обнаружить в партии тено- ра из первой части *Аллилуйи*: поступенно нисходящая целотоновая гамма, каждая ступень которой является вершиной секвенцируемого диатонического тетраход- да (Пример 8). В этой же части Губайдулина обращается к мотиву «опевания», который напоминает еще одну фи- гуру музыкальной риторики эпохи Барокко — *circulatio*² (Пример 9). Используя эту лексему как неизменный геми- тонный тематический блок внутри вариативной фактур- ной вертикали, Губайдулина помещает *circulatio* в раз- личные участки фактурного пространства, поручая его исполнение тембрам различных инструментов.

¹ «Я верую в ночи».

² Круг.

