

И. И. Васирук

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ЦИТИРОВАНИЯ В ФУГАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

Автор статьи обращается к фугам отечественных композиторов последней трети XX века, обнаруживает в них различные виды цитат и выявляет особенности цитирования в музыке XX века. В статье отмечаются содержательные аспекты цитирования в современных фугах.

The author of the article considers the fugues of the Russian composers, who were working in the last third of the 20th century, finds out various kinds of quotations in them and reveals their peculiarities in the music of the 20th century. The semiotic aspects of quoting in contemporary fugues are marked out.

Цитата в композиторском творчестве бытовала многие столетия и являлась одним из важнейших языковых средств, определяющих семантику и программный за-

мысел музыкальных сочинений. Истоки цитирования музыкальной темы можно найти в технике *cantus firmus* европейских хоровых полифонистов XV–XVI вв., тема-

тизм сочинений других авторов активно использовался И. С. Бахом и Г. Ф. Генделем. Однако в XV–XVIII вв. обращение к чужой музыке не могло рассматриваться как цитата: между «своим» и «чужим» не было стиливых различий. В это время существуют «цитатные» жанры (месса-пародия, кантата, опера *pasticcio*), которые в романтическую эпоху сменяют транскрипции и парафразы, вариации и фуги на «чужие» темы, где темы-цитаты подчиняются творческой фантазии и индивидуальности замыслов композиторов-романтиков. С XIX в. цитата приобретает смысл знака, адресованного слушателю, а в XX в. цитирование становится весьма распространенным методом композиторской работы.

Замечено, что цитирование – сильный композиционный прием, который «может повысить конкретность музыкального содержания почти до уровня словесной понятийности»¹. Цитата как музыкальное явление характеризуется повышенным уровнем «семантизации». Она не просто представляет и выступает от своего композитора, произведения, эпохи, но и ярко выделяется в качестве элемента «чужого» текста. Встречается цитата и в современных фугах, где в содержательном ракурсе она выполняет множество функций.

Весьма часто в современных в фугах воспроизводится фольклорный материал. Смысл цитирования фольклорных мелодий в музыке последней трети XX в. меняется, что обусловлено сложностью, интенсивностью и даже катастрофичностью современной жизни. В конце XX в. «культура чувствует острый дефицит синтезирующих возможностей мировосприятия и миропонимания»², и в этом отношении национальная культура, фольклорные основы искусства обретают новое значение. По мнению Л. Никитиной, фольклорная «цитата включается в партитуры как определенный знаковый элемент – подтверждение исторических корней явления, подчеркивание идеи – или

как собственно исторический документированный факт»³.

Цитирование народных мелодий современными композиторами способно воплощать идеи нравственно-философского порядка, подчеркивать ярко национальный колорит сочинения, воплощать идею объединения многочисленных народов. Наглядным примером подобной трактовки является цикл «Фантазии и фуги» Н. Полынского, темы 48 пьес которого основаны на фольклорных мелодиях народов бывшего Советского Союза. Фольклорные интонации буквально пронизывают фуги И. Ельчевой и К. Сорокина, что становится возможным при «перенесении» или «присвоении» (Г. Головинский) фольклорных элементов. Соединение двух фольклорных тем – латышской народной песни «*Ais esera balti bersi*» и русской «Славы» – в «Хараф-фуге» Г. Белова (цикл «Новилюдия и Хараф-фуга») олицетворяет творческий союз «знаменитого рижских пианистов дуэта» и «почитателя сих пианистов и композитора Г. Белова», как об этом сообщил на титульном листе автор. Если тема латышской песни была основанием (заказом) для сочинения, то мотив «Славы», по мнению исследователя Г. Овсянкиной, играет роль росписи русского композитора⁴. В результате через внешние интонационные элементы фольклора происходит переход к внутренним основам феномена фольклора, несущего величайшую гармонию. Фольклорная цитата становится эмблемой прошлого: далекого и недостижимого, «документом» утраченной естественности, простоты и первозданности.

Особое значение в современных фугах приобретают цитаты, воспринимающиеся в символическом ключе. К примеру, в последней фуге цикла «Диатоническая полифония» (1987) Л. Бобылев цитирует мелодию хора «*Es ist genug*» («Свершилось»), которая является ее третьей темой. На звуках хора происходит выход из чистой семиступенной диатоники. Композитор под-

черкивает важность этого момента, и цитирование мелодии хорала «Es ist genug» становится смысловым центром циклической композиции, раскрывающим основную концепцию произведения. Еще И. С. Бах использовал мелодию этого хорала в завершении кантаты № 60 «Диалог между Страхом и Надеждой». Неоднократно применяемая в музыке XX в. (А. Берг, Р. Шедрин, Э. Денисов, Д. Смирнов) мелодия хорала «Es ist genug» активизирует свой знаковый потенциал и становится мигрирующей интонационной формулой с устойчивой семантикой и внешней формой, подобно средневековой секвенции «Dies irae».

Из всего многообразия цитат в фугах наиболее последовательно применяются композиторские темы, особенно из полифонических опусов (часто темы фуг). Отчасти это обусловлено индивидуальными симпатиями современных авторов и жанровыми параллелями. В то же время подобные цитаты могут стать знаками своей эпохи или адекватно соответствовать образам современных композиторов. Одним из наиболее ярких примеров подобного образного соответствия является фуга № 33 В. Бибика из фортепианного цикла «34 прелюдии и фуги». В ней точно цитируется тема фуги № 16 Д. Шостаковича (цикл «24 прелюдии и фуги»), которая получила «очень естественное продолжение в мелодическом материале самого Бибика»⁵. Современный композитор обратился именно к этой теме в связи с особым колоритом «свирельного» импровизационного наигрыша, создающего образ просветления, умиротворения, растворения в природе. Наигрыш «выливается», распевается из одного звука, который для композитора, как и другие сонорно-колористические эффекты, фактор смыслообразующий. Композитор выбирает такую цитату из музыки Шостаковича, которая точно соответствует собственному замыслу и позволяет воплотить нужные эмоции и образы.

Цитата, как знак «чужого», нередко диалогична, контрастна контексту. К примеру, молодой московский композитор В. Недосекин вводит тему прусского короля Фридриха II, положенную в основу баховского «Musikalisches Opfer» («Музыкального приношения»), в фугу из цикла «Преамбула и фуга» (2001) как вторую тему, соединяя с собственной первой, и, таким образом, вступает в диалог с музыкой прошлого, с самим Бахом.

В фугах современных отечественных композиторов встречается и неточное цитирование, что связано с творческим отношением к цитате. Изменения, затрагивающие разные параметры оригинала (темп, размер, ритм, регистр), влияют на образную сторону темы. Именно так происходит в фуге № 10 Л. Любовского из фортепианного цикла «Игра стилей» (2000). Прибегая к теме фуги № 6 С. Слонимского (цикл «24 прелюдии и фуги»), Любовский по-своему пересказывает «чужой» музыкальный текст. Возможно, небольшой исторический интервал между произведениями современников (всего 6 лет!) позволяет автору «игрового цикла» свободно интерпретировать тему фуги, которая воплотила собой движение и активный ритм жизни. В результате тема Слонимского становится иной: помещенная в сдержанный и мягкий *a-moll*, она наделяется грустью и напевностью.

Поскольку цитирование затрагивает фугу, то вполне логично, что современные композиторы применяют различные полифонические приемы не только в развитии фуги, но и в процессе цитирования тем. Такие изменения делают цитату «завуалированной», скрытой, требующей обнаружения. Например, А. Пирумов в своих фугах неоднократно прибегает к ракоходу, ритмическому варьированию, мотивному вычленению и ладовой трансформации при цитировании темы фуги № 1 из I тома ХТК И. С. Баха:

И. С. Бах. Тема фуги № 1 (I том ХТК)



А. Пирумов. Тема фуги № 1 («12 прелюдий и фуг»)

Andante ♩ = 63



А. Пирумов. Темы фуги № 1 (она же Т2 фуги № 24), фуги № 2,

Moderato con moto ♩ = 80



Т1 фуги № 24 («24 маленькие фуги»)



Применяя не использованные Бахом варианты преобразования темы фуги № 1, Пирумов словно доказывает интонационный потенциал баховской темы. Свободное претворение известной темы находится в русле общих тенденций современной отечественной музыки, выражающей почтительное и благоговейное отношение к непревзойденному полифонисту всех времен. Многие отечественные композиторы конца XX в. прибегают к мысли Баха как сим-

волу вечного, прекрасного, возвышенного, не подвластного тлену и суете, а в фугах стараются найти новые ракурсы известных баховских тем.

Таким образом, рассмотренные нами примеры фуг отечественных композиторов последней трети XX в. показывают различные содержательные аспекты цитирования и выявляют важную роль цитат в концепциях современных полифонических произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. С. 263.

² Ястребова Н. Новая жизнь старой легенды в художественном сознании 70-х годов // Советское искусство. Проблемы. Задачи. Поиски. М.: Наука, 1988. С. 127.

³ Никитина Л. Д. Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. С. 162.

⁴ Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Шостаковича: Монография: В 2 кн. СПб.: Композитор, 2003. С. 255.

⁵ Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. М.: НТЦ Консерватория, 1994. С. 146.