



Юлія Мазілова

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ТЕМАТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ У ТВОРЧОСТІ Г. КАНЧЕЛІ

Стаття визначає роль інтертекстуальних зв'язків у формуванні музично-тематичного матеріалу у творах Г. Канчелі, пов'язаних зі словом («Don't grieve», «Styx», «Exil», «Little Imber»).

Ключові слова: *інтертекстуальність, тема, інтонація, Lamento, Гія Канчелі.*

Проблема інтертекстуальних взаємодій стала актуальною та активно обговорюваною галуззю літературознавства ще з 60-х років ХХ століття. Витоками теоретичного обґрунтування міжтекстових зв'язків постають ідеї відносності меж тексту Ж. Дерріда, що передбачає існування загального інтертекстуального простору, теорію анаграм Ф. Соссюра, вчення Ю. Тинякова про пародію та теорію діалогічності М. Бахтіна, в якій автор розглядає слово як амбівалентне явище, що постає у тексті у вигляді стилізацій, пародії та слів із «прихованою внутрішньою полемікою». Ю. Крістева – у своїй статті «Бахтін, слово, діалог та роман» вперше вводить до наукового обігу безпосередньо поняття «інтертекстуальність»: «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це вбирання та трансформація якого-небудь іншого тексту. Тим самим, на місці поняття інтерсуб'єктивності постає поняття інтертекстуальності, тому виявляється що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню». [13]

В музикознавстві поняття інтертекстуальності було представлене такими авторами як М. Арановський, Л. Дьячкова, А. Денисов, І. Коханик, Ю. Грібіненко та ін. Ці процеси текстових взаємодій М. Арановський визначає як «співвідношення внутрішньої та зовнішньої парадигматики», що в різній мірі актуально для музичних текстів різних епох. [2, 153] І. Коханик виділяє декілька



вимірів інтертекстуальності: як методу художнього мислення, засобу організації музичних текстів, принципового художнього прийому, поетики сучасного мистецтва та методології інтерпретації художнього тексту. [12] У даній роботі буде висвітлено перші дві позиції, на прикладі творів Г. Канчелі написаних у жанрах, пов'язаних зі словом: «Don't Grieve», «Exil», «Stix» та «Little Imber».

Слово з'являється у творах Канчелі з 2-х якостях – як засіб втілення задуманого образу та як джерело, основа образного змісту твору. Зазначені принципи часто поєднуються в одному музичному творі.

В деяких творах («Don't grieve», «Светлая печаль»), композитор для втілення задуманого образу використовує фрагменти різних поетичних творів. До прикладу, літературною основою твору «Don't grieve» стали фрагменти творів Б. Пастернака, Дж. Байрона, О. Мандельштама, Д. Томаса, Р. Рільке, У. Шекспіра, Ф. Тютчева, У. Одена, Й. Бродського, Г. Табідзе, І. Гете мовами оригіналу. Свій вибір композитор пояснює наступним чином: «Монтаж текстов, как и любой монтаж вообще, даёт возможность ощутить особую значимость и неисчерпаемость отдельной детали, а значит, создает необходимое пространство для включения музыки» [8, 198].

Вокальний цикл Exil, написаний для сопрано, струнних, флейти та синтезатора – єдиний твір Канчелі, в основі якого закладений структурно цілісний текст – Псалом 23, вірші П. Целана («Einmal», «Zäle die Mandeln», «Psalm») та Г. Зааля («Exil»).

Словесний текст вокально-симфонічної поеми «Styx» містить благозвучні грузинські слова, цитати Г. Табідзе грузинською, У. Шекспіра англійською, що впорядковані в глосарій. В процесі роботи над твором слова та вирази були об'єднані в смислові блоки (назви храмів та історичних місцевостей Грузії, назви духовних гімнів, визначення сил природи, родинних зв'язків, імена близьких та друзів, що пішли з життя. Окремий розділ присвячений А. Шнітке. Весь вербальний текст передбачає наявність 3-х драматургічних пластів – символічного (назви храмів та монастирів, духовних гімнів, цитати У. Шекспіра,



висловлену алегоричним персонажем - Часом), внутрішнього, особистого (імена друзів, визначення родинних зв'язків) та зовнішнього (сили природи, географічні назви). В своїй послідовності зазначені смислові блоки утворюють послідовність з 16-и епізодів, що значно вплинуло на структуру музичного тексту, періодичність змін епізодів.

Словесний текст твору «Little Imber» складають: перша строфа псалма 121 («Зрадів я, як мені сказали: „Підем в дім Господній”») фрагмент з староіранського ритуального тексту «Шаб-е Ялда» («Найдовша ніч»), строфа з вірша англійського поета XVIII ст. Ч. Уеслі, староанглійський народний вірш про «Маленький Імбер на пагорбах Дауна», фрагмент з листа колишньої жительки Імбера Г. Джентрі «I never go back again», («Я ніколи не повернусь»), грузинські слова підібрані за фонічним принципом, назви монастирів грузинською. Більша частина англомовних матеріалів були надіслані композитору організацією Artangel, що займалась проектом. Таке різноманіття текстів, об'єднаних принципом монтажу, у взаємодії з музичним матеріалом створює досить цілісний образ, відчуття спокою та миру. Поєднання канонічних текстів, народного вірша, що має історичне значення для Імбера, назв сакральних споруд сприяє піднесенню образного змісту від місцевого, локального значення до загальнолюдського.

Інтертекстуальні зв'язки у музиці передусім прослідковується на інтонаційному рівні. Проте, включення до кола вивчення різних видів мистецтва з притаманними для них елементами мови, дозволяє говорити про інтертекстуальність вищого порядку. В основі даної роботи закладений аналіз інтертекстуальних зв'язків на інтонаційно-тематичному рівні.

Для аналітичного розгляду були обрані два типи інтонації, що використовується Г. Канчелі у вищезгаданих творах. Перша з них являє собою багаторазове повторення секундової інтонації, що виникає у різних контекстах. Друга – почергове проведення двох низхідних тетраходів від VI та V ступеня мінору. За своєю драматургічною роллю дані інтонаційні комплекс набувають тематичного значення. За визначенням В. Бобровського, тема – це матеріалізована



структура образно-змістовного тезису. У ХХ столітті розмиття чітких меж призводить до появи розосередженого тематизму, в якому функції теми виконують інтонаційні компоненти. Структурна визначеність таких тем значно послаблена, проте їх драматургічна функція як носіїв образного змісту залишається в силі. [3, 108] Драматургічне та композиційне значення вищезгаданих інтонаційних елементів повністю відповідає положенням В. Бобровського про поняття теми.

А. Денисов визначає схему інтертекстуальних зв'язків, яка передбачає наявність передтексту (першоджерела) або передтекстів, їх перехід або трансформацію та безпосередньо аналізований текст. З точки зору інтертекстуального аналізу обраних інтонаційних комплексів, можна виділити 2 типи зв'язку за «місцем знаходження» передтексту: загальномузичний та індивідуально-авторський. Окремий рівень зв'язку являтиме словесний текст творів. Саме він, діючи у нерозривній єдності з текстом музичним, значно розширює поле можливих передтекстів. [6, 64]

Перший тип зв'язку відсилає нас до семантичного навантаження обраних інтонацій. Відомо, що обидва інтонаційні комплекси є ознакою *lamento*. Відомо, що арія «скарги» вперше з'явилась у творчості К. Монтеверді. Генезис секундової інтонації «подиху» М. Арановський вбачає у хоровій поліфонії, риторичних фігурах та символіці мелодичних кадансів «галантної епохи». Друга, інтонація, що є ознакою *lament* – низхідний рух у межах пентахорду. Дана лексема часто застосовувалась у кадансах, набуваючи значення скорботного висновку. Таким чином, компоненти арії *lamento* склали вагомую частину типологічних ознак у сфері кантилени. [2, 179]

Музична мова створює текст за законами, що передують йому як завершеній структурі. Д. Кірнарська пов'язує поняття музичної інтонації з комунікативними архетипами, що співзвучно з думкою Б. Асаф'єва про генетичну спорідненість музичної та розмовної інтонації та їх походження з синкретичної музично-розмовної діяльності. Так, архетип лідер-натовп



передбачає закличні динамічно яскраві, переважно висхідні інтонації з тенденцією до розширення діапазону та поступового захоплення все більшого простору. Звернення нижчого до вищого зазвичай виражається інтонаціями прохання – хвилеподібний рух з низхідною тенденцією. Спілкування на рівних передбачає найбільшу свободу у вираженні, проте для нього не притаманна рельєфність мелодичної лінії. Для архетипу спілкування з самим собою характерна медитативність, невеликий діапазон, повернення до опори. [11, 56]

Для визначення конкретного архетипу та, як наслідок, дешифрування інтонацій у творах виявимо стабільні та мобільні (А. Денисов) компоненти тексту. До стабільних компонентів першого комплексу віднесемо наявність багаторазово повторюваного інтервалу секунди. До мобільних віднесемо тонову якість інтервалу, метро-ритмічні та тембро-фактурні показники, словесний текст, з яким взаємодіє інтонація. Стабільні компоненти другого інтонаційного комплексу – почергове проведення двох низхідних тетраходів від VI та V ступеня мінору. Мобільні компоненти представлені у меншій мірі: тембро-фактурні показники та словесний текст.

В більшості випадків композитор використовує хід на малу секунду, низхідної направленості з метро-ритмічним акцентом на першому (верхньому) звуці інтервалу. Так, у творі «Don't Grieve» ця тема виникає в сукупності з такими словесними текстами: «Це я, вітер. Це я, вітер». Г. Табідзе, «Що чекає на нас - невідомо». У. Шекспір «Дванадцята ніч», «В чорному горі мене усе лякає» У. Шекспір «Пісні для музики». У «Little Imber»: «Спів з духом Дух. Розум.» (на слові дух, душа), «Ані Бані» (поспівка). Тема в даному контексті відповідає архетипу прохання.

Цікавий ефект має почергове проведення інтонацій малої та великої секунд у темі, як це відбувається у творах «Little Imber»: «Я ніколи більше не повернусь. Закинуті могили, закинуті дома. Я ніколи не повернусь.», «Exil» Zahle die Mandeln П. Целан: «Роса твоїх таємних думок спадала у глеки», Psalm 23: «Народи провалляться в яму, що самі зробили». Така зміна тонової якості секунд у



темі передбачає гру емоційних відтінків, в бік просвітлення або ж «затемнення», та змінює визначення архетипу з прохання на медитативність, звернення до свого внутрішнього світу.

Метро-ритмічне зрушення, а саме, використання тріолей, призводить до почергового зсування акценту. Такий прийом надає відчуття медитативної заглибленості та, водночас, «мерехтіння» образів. Так це відбувається у творі «Styx»: «Моє гніздо. Бабушка. Якщо це скроплено сльозами.», під час промовляння хором імен близьких, що пішли з цього світу (Гіві, Тіто, Резо, Іра, Гогі), промовляння фраз «Покачування, далекий шлях, вітер, душа». .

Інтонаційний комплекс з 2-х тетраходів з'являється у «Don't grieve», «Little Imber», «Styx». У сукупності з наступними текстами: «Don't grieve»: «Вечность как морской песок». «Styx» «Гарна погода чи погана».

Цікаво, що саме ця інтонація найчастіше з'являється у партії хору *mormorando*. У «Little Imber» даний комплекс у партії хору *mormorando* супроводжує текст соліста: «Дозволь нам зостатися у Імбері», «Alleluia». Такий контекст значно зменшує коло інтертекстуальних зв'язків, лишаючи в більшій мірі, передтексти загальномузичного значення, виключаючи при цьому словесну складову. Лише раз під час звучання у соліста слів «I never go back again», зазначена інтонація у хоровій партії наділена текстом «Закинуті могили, закинуті будинки». Слова «I never go back again» є фрагментом з листа жительки Імбера Г. Джентрі, надісланого у відповідь на запрошення організаторів проекту відвідати захід, якому був приурочений «Little Imber». Як і більшість жителів, через поважний вік вона змушена була відмовитись від подорожі. Г. Канчелі коментує цей фрагмент таким чином: «Из письма этой женщины я позаимствовал одну фразу: I never go back again. («Я ніколи не повернусь») Потому что мне слышится здесь нечто большее, чем просто нежелание возвращаться на родное пепелище. По сути это напоминание об истине, с которой человеку так и не удастся до конца смириться, - о невозможности повернуть время вспять.» [8, 533-534]; «Я рассматриваю этот эпизод как тихую кульминацию сочинения и одновременно



точку перелома. Он ведь появляется после заключительных слов староиранского текста: «All that was hidden/Dies to be found». Сам эпизод довольно протяженный, поэтому к словам из письма я добавил еще «abandoned homes, abandoned grave» («покинуті доми, покинуті могили») Именно здесь Мамука и мужской хор впервые переходят с грузинского на английский. Такие слова не может петь детский хор, это здешняя, земная боль.» [8, 537-538]. Весь епізод складає так тиху кульмінацію твору.

З точки зору архетипів, даний інтонаційний комплекс відповідає зверненню нижчого до вищого. Закріплюють подібне сприйняття слухачем даних тем ознаки арії *lamento*. Окрім того, виникає Співвідношення словесного та музичного текстів з позиції семантичного навантаження

Виявлення таких інтонаційно-тематичних комплексів у різних творах композитора дає можливість говорити про інший, індивідуально-авторський рівень інтертекстуальних зв'язків. Особливу роль у цьому поєднанні відіграє наявність словесного тексту. Дублювання засобів втілення образу на рівні двох семіотичних систем (музики, літератури) значно розширює спектр можливих трактувань тексту. Розмаїття джерел (фрагменти культових текстів, літературних творів, слова, підібрані за фонічним принципом), мов (англійська, грузинська, російська, латинь) надають вихід до великої кількості передтекстів та, як наслідок, можливість багаторівневого прочитання змісту тем.

Таким чином, тематично-інтонаційний комплекс, що бере початок у передтексті загально музичного значення набув ролі індивідуально-авторської програми, що формується та розвивається суто музичним шляхом, набуває значення, близького до літературної сюжетності. Тому, тема в контексті творчості Г. Канчелі також постає узагальнюючим змістовим феноменом, семантичні функції якого виходять за межі одного музичного твору. Інтертекстуальність, в свою чергу, стала якістю композиторської логіки Г. Канчелі, що забезпечила індивідуалізацію музичної мови.



СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева М. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике.: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04 / Рос. академ. муз. Им. Гнесиных, Москва 2010, 164 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. – 343с.
3. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели. Музыкальный современник : сб. статей / ред. В.В. Задерацкий и др. М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 108 – 134.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. – 332 с.
5. Деканосидзе Н. Музыка для живых Г.Канчели: проблемы жанра и драматургии оперы.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. конс. им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург 2011, 17 с.
6. Денисов, А. В. Метаморфозы музыкального текста : монография. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 189 с.
7. Денисова З. Творчество Г. Канчели в современном научном контексте. Вестник Челябинского государственного университета. 2009. №29. С.158-159.
8. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах. М. : Музыка, 2005, 588 с.
9. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Г. Канчели / Н. Зейфас. М.: Советский композитор, 1991. 277 с.
10. Караманова А. Жанровые и стилевые взаимодействия в сочинениях Гии Канчели: дисс ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. Конс. им.С.В. Рахманинова, Ростов 2015, 283 с.
11. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.: Таланты - XXI век, 2004.
12. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/5.pdf>
13. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму / [под ред. Г. К. Косикова]. – М., 2000. – С. 427–457.
14. Линючева Е. Хоровое творчество Гии Канчели: жанрово-стилевые и содержательные аспекты. Дисс. ... канд. Искусствоведения Нижний Новгород 2011. 178 с.
15. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.

Юлия Мазилова. Интертекстуальность как принцип организации музыкально-тематического материала в творчестве Г. Канчели. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А.И. Самойленко. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Статья определяет роль интертекстуальных связей в формировании музыкально-тематического материала в произведениях Г. Канчели, связанных со словом. («Don't grieve», «Styx», «Exil», «Little Imber»).

Ключевые слова: интертекстуальность, тема, интонация, Lamento, Гия Канчели.

Yulia Mazilova. Intertextuality as a principle of organizing musical themes in the work of Gia Kancheli. Scientific director – doctor of Arts, professor – Alexandra Samoylenko. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. The article defines the role of intertextual connections in the formation of musical themes in the works of Gia Kancheli related to the word. (“Don't grieve”, “Styx”, “Exil”, “Little Imber”).

Key words: intertextuality, theme, intonation, Lamento, Gia Kancheli.