

УДК 781.2

*П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант Національної музичної академії України  
імені П.І. Чайковського*

## ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

**Мета роботи** – виявити у музичному творі різні фігури інтексту, що дозволить осягнути механізм функціонування методу інтертекстуального аналізу в контексті семиотичного підходу. Аналіз різних фігур інтексту здійснено на прикладі жанру постлюдії, що виявився доволі пластичним та суголосним тенденціям оновлення музичної мови другої половини ХХ ст. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методу інтертекстуального аналізу, що дозволить зрозуміти логіку та принцип організації окремого музичного дискурсу. **Наукова новизна** полягає у виявленні міжтекстових асоціативних зв'язків на рівні фігур інтексту та їх функцій в контексті музичного формоутворення, де «чуже слово» набуває значення не тільки структурного компонента, але й семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні музичного тексту. **Висновки.** На основі аналізу одного з яскравих творів українського композитора Валентина Сильвестрова «Postludien» (1981/82) було виявлено цитації й текстові алюзії як важливий засіб конструювання смислу музичного тексту, що свідчить про володіння композитором особливим видом текстової імплікації.

Ключові слова: метод інтертекстуального аналізу, міжтекстові взаємодії, текстові алюзії, цитації, фігури інтексту.

*Пятницкая-Позднякова Ирина Станислововна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского*

### Некоторые аспекты интертекстуального анализа музыкального произведения

**Цель работы** – выявить в музыкальном произведении различные фигуры интекста, что позволит понять механизм функционирования метода интертекстуального анализа в контексте семиотического подхода. Анализ различных фигур интекста осуществлён на примере жанра постлюдии, который оказался довольно пластичным и созвучным тенденциям обновления музыкального языка второй половины ХХ в. **Методология исследования** заключается в применении метода интертекстуального анализа, что позволит понять логику и принцип организации отдельного музыкального дискурса. **Научная новизна** заключается в выявлении межтекстовых ассоциативных связей на уровне различных фигур интекста и их функций в контексте музыкального формообразования, где «чужое слово» приобретает значение не только структурного компонента, но и семантического зерна, вокруг которого сконцентрированы содержательные уровни музыкального текста. **Выводы.** На основе анализа одного из ярких произведений украинского композитора Валентина Сильвестрова «Postludien» (1981/82) было выявлено цитации и текстовые аллюзии как важное средство конструирования смысла музыкального текста, свидетельствующие о владении композитором особым видом текстовой имплікації.

Ключевые слова: метод интертекстуального анализа, межтекстовые взаимодействия, текстовые аллюзии, цитаты, фигуры интекста.

*Pyatnitskaya-Pozdnyakova Irina, PhD in Arts, associate professor, Doctoral student of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### **Some aspects of the intertextual analysis of a musical composition**

**Purpose of Research.** *The purpose of the work is to reveal different figures of intext in a musical text that will allow us to understand the mechanism of functioning of the intertextual method of analysis in the context of the semiotic approach. The analysis of a variety of text inclusions is made on the examples of the postlude genre that is seen to be rather flexible and accordant with the trends in the updates of the musical language of the second half of XX century.* **Methodology.** *The research methodology involves the method of intertextual interactions that will allow us to understand the logic and the principle of organization of the distinct musical discourse.* **Scientific Novelty.** *The scientific novelty is to identify the intertextual associative links on the level of the various figures of intext and their functions in the context of musical shaping, where «the other word» becomes not only the structural component. Moreover, it also becomes the semantic value, where substantial levels of musical text are concentrated.* **Conclusions.** *Based on the analysis of one of the best works of the Ukrainian composer Valentin Silvestrov «Postludien» (1981/82), the author has found out the intertextually interactions citations and textual allusions, which are the important means of the musical text construction. It show the composer who has perfect skills of the special kind of textual implications.*

Key words: *method of intertextual analysis, intertext interaction, textual allusions, citations, figures of intext.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний музичний дискурс характеризується досить складними процесами смислоутворення, що реалізуються на рівні музичних текстів як структурно організованої цілості. Інформація, закладена у музичному тексті, об'єднує усі елементи його смислових рівнів, що стає своєрідною репрезентацією ментальної моделі особистості композитора. В такому контексті вектор аналізу має бути спрямований на виокремлення різних інтертекстуальних взаємодій, або, у термінології М. Бахтіна, «чужого слова», що органічно інкрустоване у музичний простір оригінального музичного твору. Одним з методів виявлення різних міжтекстових взаємодій в контексті звукового простору є метод інтертекстуального аналізу. Попри те, що метод був заявлений, насамперед, у літературознавстві, сучасна композиторська практика, що формує новий погляд на звуковий матеріал, також може бути осмислена з цих позицій.

Застосування методу у контексті теоретичного музикознавства є виправданим, оскільки будь-який музичний твір потенційно має різностильові складові, сюжетні схеми та конструктивні моделі, що утворюють інтертекстуальний простір, в якому віддзеркалено різні культурні тексти та позатекстова реальність. У такому розумінні інтертекстуальність – це своєрідний полілог між текстом і тими його складовими, що відсилають до «інтекстів», аналіз яких дозволить зрозуміти логіку та принцип організації музичного дискурсу. Музичний дискурс нами мислиться як художня практика, що існує в контексті конкретного соціуму та включає у себе не тільки презентацію конкретного музичного твору, але й мету, установки, досвід особистості творця (композитора) та інтерпретатора, аналітичний вимір музичного тексту та контекст його функціонування (рецензії, аналіз, критика тощо). Між музичним текстом і дискурсом вибудовуються відносини реалізації, оскільки дискурс знаходить своє

вираження безпосередньо у тексті, який, при цьому, може бути вираженням кількох дискурсів особистості композитора. Оскільки музичний текст – це знакова система, то інтертекстуальність є своєрідним семіотичним простором між різними текстами, що відносяться до різних мовних систем, проте між собою референційно співвіднесені. Різні фігури інтексту дозволяють апелювати до стилю (жанру) за допомогою цитат, глибинних алюзій тощо, виявлення яких дозволить реконструювати смислові рівні музичного дискурсу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливий вплив на формування інтертекстуального методу аналізу мали ідеї М. Бахтіна про «чуже слово», що виникає під час взаємодії з іншими текстами, «утворюючи певний «діалог» [3, 35]. Інтертекстуальність мислилася вченим як присутність у новому тексті елементів попередніх художніх текстів. Розуміння інтертекстуальності як величезного цитатного фонду, що може бути використаний у музичних текстах, було висловлено у працях Б. Гаспарова та у подальшому отримало досить широкий діапазон тлумачень «від цитати до «відбитка структури», що являє собою певні «уламки», які мають лише метонімічну функцію» [11, 436]. Наступний аналіз різних текстових взаємодій з метою виявлення глибинних смислів дозволив виокремити нові модули для осягнення «чужого слова» на рівні цитацій, стилізацій, алюзій й осягнути їх смислові виміри.

Метод інтертекстуального аналізу спрямований на виявлення міжтекстових взаємодій на рівні фігур інтексту та їх функцій у контексті музичного смислоутворення. Алгоритм аналізу передбачає виокремлення та осягнення ролі різних фігур інтексту в контексті драматургії конкретного музичного твору, де «чуже слово» може бути не тільки структурним компонентом, але й набувати значення семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні твору. Таке розуміння інтертекстуальності зумовлено працями Р. Барта [2], Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда, Р. Якобсона, Ю. Крістєвої [8], М. Бахтіна [3], Ю. Тинянова, Ю. Лотмана [9] та багатьох інших. У теоретичному музикознавстві метод міжтекстових взаємодій був розроблений у працях М. Арановського [1], набувши значення домінантної ідеї у дослідженні музичного тексту як творчого феномену. Наприкінці 90-х рр. ХХ ст. метод інтертекстуального аналізу набуває свого подальшого осмислення у працях Б. Каца [6], Л. Д'ячкової [4], А. Клімовицького [7], М. Раку [10], І. Пясковського, В. Москаленка, І. Коханик, О. Зінькевич, Ю. Чекана, Б. Сюті, О. Самойленко, Є. Харченко, Л. Березовчук, Є. Яблонської, Л. Казанцевої та багатьох інших.

Загалом, інтертекстуальність є невід'ємною рисою мистецтва постмодерну з його асоціативністю, діалогічністю, полістилістикою, що обумовлено іманентними якостями творчого мислення, завдяки якому можливим є пізнання дійсності крізь призму «чужого слова». Використання фігур інтексту в контексті звукового простору може мати прояв як на зовнішньо-композиційному, так і внутрішньоструктурному рівні, що дозволяє виявити різні запозичення на рівні цитацій, стилізацій, алюзій до стилю (жанру), звернення до лексики окремого композитора, які більш рельєфно виокремлюють змістовні виміри музичного тексту.

Метою статті є звернення до методу інтертекстуального аналізу задля виявлення фігур інтексту, в контексті якого найбільш поширеними прийомами є звернення до лексики іншого композитора, різні цитації, текстові алюзії, аналіз чого буде здійснено на прикладі жанру постлюдії, що виявився доволі пластичним, гнучким та суголосним тенденціям оновлення музичної мови другої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Матеріалом для аналізу обрано три мініатюри «Postludien» (1981/82) українського композитора Валентина Сильвестрова, які стали першими постлюдіями у його творчості. Жанрова співвіднесеність цих п'єс напрочуд глибоко передає смислові рівні постлюдії як інтонаційного простору, де звучання спрямовано до глибинних шарів пам'яті слухача, а музичний часопростір не зникає, а наповнюється рухом смислів. Жанр постлюдії обрано не випадково, оскільки у цьому досить витонченому музичному часопросторі важливу роль набувають інтонації, які вже відзвучали, але продовжують своє існування в обертональному вимірі, а смислові підтексти набувають зримих форм. Крім того, звернення до «чужого слова» в контексті жанру постлюдії переходить на рівень смислоутворюючих елементів, де кожна деталь («ледь-ледь» у висловлюванні самого композитора) стає носієм смислу.

Загалом, жанр постлюдії у другій половині ХХ ст. набуває найрізноманітніших втілень, від заключних частин циклів класичного типу (квартет №3 Б. Лятошинського, квартет І. Карабиця тощо) до самостійних жанрів. Проте саме у творчості В. Сильвестрова постлюдія набула стильових ознак творчості, що посприяло оновленню музичного мовлення композитора: «У розвиненій культурі, яка вже все ніби випробувала, для прояву творчої енергії достатньо підключення до минулого досвіду, натяк. <...> Відбувається щось на зразок такого процесу: миттевість спалахує й виникає відгомін. Форми постлюдій – це ніби сліди миттевостей, які згасають» [14, 160]. Цю яскраву та напрочуд поетичну метафору досить ґрунтовно осмислює В. Мартинов у праці «Музика opus post» [12] й доходить висновку, що ситуація в музичному мистецтві другої половини ХХ ст. свідчить про те, що «..життя і драма здійснилися, а залишилася тільки постлюдія», тобто відбулася сама «сучасність» й «ми виявилися у стані, що настає після звершення «сучасності», тобто у стані «постсучасності» [12], або, в термінології В. Сильвестрова, – «постлюдійності».

Починаючи з 70-х років ХХ ст., після полістилістичних експериментів В. Сильвестров звертається до музики «тиші», медитації, яка дозволяє відкрити більш глибокий світ. Жанр постлюдії в цей час представлений у якості розгорнутих завершень (коди кантати, вокального циклу «Тихі пісні» тощо). На початку 80-х постлюдія у творчості композитора набуває ознак самостійного жанру, де глибокі філософські роздуми отримують значення основної ідеї. З'являється цілий ряд творів цього жанрового спрямування, серед яких постсимфонія (П'ята симфонія), Постлюдія DSCH, Постлюдії для скрипки соло, для віолончелі та фортепіано, для фортепіано та оркестру тощо. Остання третина ХХ ст. у творчості композитора зорієнтована на пошук гармонії у сфері чистої лірики, а жанр постлюдії набуває знакових форм, де ідеї постскриптуму отримують нове

осмислення: «По суті постлюдійність у моєму розумінні – певний стан культури» [15, 16]. Для композитора це своєрідна післямова, в якій звуки згасли, проте луна не згасає, а «триває, всупереч законам акустичних коливань» [15, 16]. Сам автор характеризував жанр постлюдії як відкриту форму, проте, яка відкрита «не в кінці», що є більш звичним, а «на початку», тобто композиційно твір розпочинається з того моменту, з якого повинен завершуватися. Якщо в літературі звернення до «сповідальної прози» спричинило появу течії, де важливим стає відчуття мовчазної тиші, медитативність та динамічна статика зовнішнього дійства, то в музиці виникають нові форми умовності, однією з яких стає жанр постлюдії як своєрідний знаковий простір, як «тихий голос» внутрішнього світу особистості митця.

Те, що жанр постлюдії набув деяких трансформацій саме у ХХ ст., свідчить про складність епохи: «музика ХХ ст. виявляється грандіозним катаклізмом, що приголомшує самі основи традиційного музичного мислення. Суміжні короткі ланки в довгому ланцюгу змін дуже схожі одна з одною, несуміжні здаються вже такими, що не належать одному ланцюгу. Оновлення і новаторство стали нормою...» [16]. Процеси оновлення музичної мови сприяли не стільки кількісним, скільки якісним змінам, проте при переході у нову якість парадоксальним виявилось звернення до вже існуючих жанрів. Можливо, тому виникає свого роду неприйняття оновленої мови вже відомого, що схоже на застосування вже відомих символів задля означення нової якості. Такий підхід притаманний саме для складних в еволюційному плані музичних періодів, чим виявилася друга половина ХХ ст. з її лабораторним характером пошуку, що в результаті вплинуло на формування нової музичної парадигми.

Жанрові канони та вже відкрystalізовані форми починають співіснувати з новими тенденціями, які поволі дистанціюються, але не втрачають зв'язку з традиційним, щоразу звертаючись до «чужого слова» задля розуміння власного. Навіть якщо музичний дискурс композитора презентує доволі новаторський композиційний процес, для його пояснення митець звертається до традиційних форм, що в теоретичному музикознавстві отримало назву «непримиренності парадигм» (за висловленням Т. Куна), або «закоу білил» (в термінології Ле Корбюзьє). Це свідчить про те, що навіть у творчості новаторів завжди присутня традиція, на чому неодноразово наголошувала музикознавець О. С. Зінкевич: «...діалектика художнього процесу визначається, як відомо, взаємодією двох протилежних тенденцій, з одного боку – прагненням до *подолання* нормативності, що склалася у попередньому досвіді (що у побуті визначається як «новаторство»), з іншого – тяжінням до стійкості, стабільності («традиція») [5, 9-10].

Аналогічні тенденції спостерігаються у розвитку жанру постлюдії, яка виникла в надрах середньовічної музики як своєрідне завершення п'єси, в барочній музиці отримала самостійну художню цінність у вигляді інструментальних завершень вокальних творів, а в музиці романтиків набуває жанрових характеристик (тяжіє до мініатюри). Складні процеси оновлення музичної мови ХХ ст. накладають новий відбиток на жанр постлюдії, де панівну роль починає відіг-

равати ідея «відлуння». Це своєрідний «мінус-простір» (за визначенням А. Шнітке), в якому наявний ефект звучання після завершення, коли психологічний часопростір не завершується з останніми звуками, а ніби продовжується за межами реального звучання, вибудовуючи власні закони динамічної статистики, де «... час повинен відчуватися як перевтілення» [14, 105].

У постлюдіях немає яскравих, густих музичних фарб на зразок «колористичних плям», кульмінаційні центри ніби розосереджені по всьому твору, а лінеарність стає принципом формотворення, упорядковуючи безкінечний часопростір з його медитативністю, паузами, де «мить спалахує і далі відгомін» [14, 134]. Це досить важлива характеристика жанру постлюдії, так само як і «післязвучання», що мислиться як акустичний фон, в якому живе звук. Жанр постлюдії можна вважати своєрідним знаком епохи ХХ ст., сповненим досить глибокої естетики змісту, медитативної лірики, сприйняття якої дозволяє відчути внутрішню гармонію. При цьому вектор сприйняття спрямований у минуле, що знову «проживається» та по-новому осмислюється. В такому контексті досить цінним є висловлювання Е. Чигарьової про музичну медитацію як своєрідний процес «злиття людини з вищим началом <...>, [де] мить дорівнює вічності» [18, 105]. Тобто музичний часопростір набуває матеріальних вимірів та впливає на формування змісту самого жанру. Зовні здається, що будується статична форма, позбавлена конфліктності драматургії, контрастності та динаміки, проте це цей рух трансформується із зовнішнього у внутрішній, надаючи загальній драматургії динамічного розвитку, де музичний вимір набуває «обертональних смислів»: «музика має семантичну обертонову сферу, що присутня як в композиторській, так і виконавській творчості у вигляді свого роду астральних тіл, німбів» [14, 107]. Саме цей внутрішній вимір є більш насиченим, в той час як зовнішня побудова характеризується домінуванням повільних темпів, зупинок та згасань. Таке протиставлення внутрішнього світу зовнішнім засобам втілення є прикладом не полярності, а синтезу, розрахованим на розуміння смислових підтекстів. Фрагментарність та відкритість врешті вибудовують розосереджену форму постлюдії (*dispers form*), а інтонаційний вимір здатний розкрити семантичний шар певного історико-культурного часу.

«*Postludien*» (1981/82) Валентина Сильвестрова є своєрідним триптихом, де кожна п'єса присвячена трьом епохам, які вже промайнули. Перша «*Постлюдія DSCH*» для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано межує з меморіальним жанром, де напрочуд яскраво представлено варіацію на тему-монограму Д. Шостаковича, що зберігає принципи музичного мислення та риси стилю композитора. Звернення до лексики іншого композитора має прояв на рівні застосування монограми як цитати, що породжує різні, здавалося б, не пов'язані з нею мотиви. Так, у першому звучанні монограми прочитуються два образи, побудовані на основі ляментозної інтонації, але різні за характером та смисловим наповненням, де висхідна секунда (d-es) звучить гостродраматично й динамічно, у той час як низхідна (c-h) – лірико-трагічно. У такому контексті сама монограма прочитується як знак цілої епохи з її характерними інтонаціями плачу, самотності, а тематичний матеріал ніби розірваний на окремі «уламки». У цій

постлюдії напрочуд органічно поєднано майже протилежні образи, в чому знаходить прояв сам принцип постлюдійності. Трагедійна інтонація розчиняється у лірико-просвітленому звучанні, що, ніби живий струмінь, вливається у драматургічну канву твору, а висхідні секундові секвенційні мотиви, не знаходячи устою, спадають незаповненими квінтовими інтонаціями, які підхоплює партія фортепіано.

Звернення до лексики Д. Шостаковича в контексті першої постлюдії є органічним, оскільки сам принцип постлюдійності був характерний і для творчості композитора, що мав прояв в останньому струнному Квартеті № 15 (твір. 144 мі-бемоль мінор), де повільний темп звучання без пауз між його шести частинами (*attaca*) створює майже вселенський трагічний образ. Використання монограми Д. Шостаковича та вибір складу інструментів драматургічно обґрунтований та мотивований незримим зв'язком між двома композиторами. Голос фортепіано доповнює голоси струнних, де на майже витонченому нюансі «*dolcissimo*» з вокалізованого «а» народжується ледь відчутне «*Amen...*», що ніби «розчиняється» у просторі як знак прощання з епохою, яка вже минула. Це світла туга за невідворотно минулим та, водночас, щира вдячність за те, що нею просякнуте й наповнене майбутнє, усвідомлення того, що відзвучало, але не зникло у музичному часопросторі.

У постлюдії виникає своєрідний рух назад від того, про що згадувалося, з метою відчутти ледь помітний шлейф минулого. Зокрема, ляметозні низхідні мотиви в сопрановій партії спочатку «гаснуть» (4 т.), а у повторному проведенні звучать у дзеркальному оберненні (9 т.). У середньому розділі принцип повторюваності набуває фактурної організації матеріалу, в основі якого тріольна терцева група у партії скрипки та фортепіано (f-d, т. 15), що є своєрідною інваріантною структурою, яка завжди упізнається, навіть якщо отримує подальші трансформації. Своєрідне завмирання тріольної групи на верхній терції створює ефект обертонального мерехтіння, ледь відчутно посилений кварто-квінтовим мотивом на нюансі *pizz.* у віолончелі. Повторюваність репризного розділу збільшує його в об'ємі та призводить до деякої фрагментарності музичного матеріалу, в основі якого низхідний ляментозний мотив (друга частина монограми), семантика трагізму якого (на нюансі *ppp* зі штрихом *dolcissimo*) трансформується у скорботний «уламок» монограми («*Amen...*»). Цим композитор підкреслює важливість репризного розділу, у чому має прояв принцип постлюдійності. Загалом, принцип повторюваності у постлюдіях В. Сильвестрова має каденційний характер незалежно від його положення в контексті форми твору та є своєрідним інваріантом в утворенні варіативних структур, які оновлюють інтонаційний матеріал.

Другою у циклі є *Postludium*<sup>1</sup> для скрипки соло, що мислиться як алюзія до барочного типу з характерним імпровізаційним розвитком, на що вказує великий позатекстовий спектр значень. Знаковим є звернення композитора до мелодії «чужого слова» – старовинної балади, яка вже була озвучена в «Тихих піснях» раніше. Важливу формотворчу роль у постлюдії набуває низхідна квінтова інтонація-епіграф, як інтервальне зерно, з якого з'являються наступні мо-

тиви (тт.. 5-6, 12, 18-19, 24), семантика яких має цілий спектр значень – від ілюзорної пустоти до космічної гармонії.

Третя п'єса циклу – *Postludium*<sup>2</sup> для віолончелі та фортепіано – є своєрідною алюзією романтичної елегії, в якій процес розвитку майже відсутній, а побудова заснована на послідовності двотактових кадансів, які динамічно й темпово поступово щезають, фактурно завмирають, але ніби продовжують своє існування у паузах. Характерним є повторення гармонічних та мелодичних зворотів, які щоразу звучать в новому прочитанні як прояв принципу єдності в різноманітності, варіантної множинності. Квінтова інтонація, що семантично пов'язана з лексикою жанру елегії, лежить в основі мотиву постлюдії, якою просякнутий не тільки мелодико-гармонічний, але й фактурний план, утворюючи секвенційний матеріал.

Якщо у другій постлюдії початкові інтонації суголосні заключному звороту, що звучить в d-moll, то у третій постлюдії на початку звучить тонічний тризвук D-dur як «чуже слово», що характерне для завершення інструментальних та вокальних творів романтизму. Остання постлюдія з циклу апелює до жанру елегії, яка «не може бути вичерпаною» [14, 127] та сприймається як своєрідне «післязвучання». Постлюдія з долею умовності може бути досягнута з позиції елегійної модальності (в інтерпретації Є. Назайкінського), при цьому модус модальності самої постлюдії прочитується як похідний по відношенню до романтичної елегійності, рефлектуючи у контекст образності, що має прояв на рівні музично-мовленнєвих засобів. Проте не образність обумовлює вибір музичних засобів, а саме музичне мовлення композитора дозволяє говорити про відтворення рис жанру елегії з її особливим світовідчуттям.

Такі алюзії до жанру елегії не випадкові, адже принцип постлюдійності характерний для елегії з її особливим типом драматургії, висхідними квартовими та низхідними секундовими інтонаціями, ямбічною ритмікою, гармонічною пульсацією, орієнтацією на камерність та сконцентрованість на внутрішньому часопросторі. У такому контексті жанр елегії прочитується як своєрідний знаковий простір із притаманним вокалізованим типом мелодики, близьким до вербального мовлення, вільною ритмізацією, підкреслено діатонічним планом консонантного простору, в якому відбувається співставлення далеких тональностей, перемінність гармонічних функцій, що прочитуються як пошук недосяжної гармонії. Таке відчуття стає можливим завдяки застосуванню прийому «уникнення тоніки», постійного пошуку опори (устою), що призводить до відчуття втрати реальності. Це своєрідна проекція принципу елегійності з його подвійною сутністю, чим підкреслюється співзвучність із тим часом, що промайнув, залишивши по собі тільки «елегійний шлейф». Звернення до семантики жанру елегії досить органічно втілено за допомогою музичної лексики, модус висловлювання якого також має минулий час (уже відзвучало, згадалося, промайнуло), повільний темп, мініатюрність форми та смисловий підтекст «розшифрованих миттевостей» та «космічних пасторалей» (за висловленням В. Сильвестрова).



«Семантика прощання», з точки зору В. Сильвестрова, є характерною для жанру постлюдії в цілому, що є втіленням післязвукового простору, який дозволяє слухачеві поринути у світ образів. Для усіх п'єс циклу характерним є фонові педалі та повільні темпи, завдяки чому навіть паузи набувають звучання, а розосереджена фактура віддзеркалює внутрішню крихкість та легкість. Характерні особливості жанру постлюдії вплинули на виразність музичного мовлення В. Сильвестрова з характерною динамічною статикою та безконфліктною драматургією.

Принцип побудови з каденційного звороту впливає на тип драматургії постлюдії та є домінантною характеристикою жанру, що виник із заключного розділу форми. Зокрема, у першій постлюдії «DSCN» такими є перші п'ять тактів, що у подальшому (тт. 28-31) прозвучать на протилежному нюансі  $p>ppp$  зі штрихом *Meno mosso*. Проте, на початку мелодичний зворот звучить на нюансі від  $mf>p$  до  $mp>ppp$  та прочитується як кульмінаційний епізод всього твору. У цьому контексті досить цінним є думка Е. Назайкінського, який наголошував на аналогічних процесах у кодах музичних творів, де заключна фраза «тяжіє до логічно-сислової сторони змісту» [13, 279]. Структурну роль у формотворенні постлюдій відіграє і принцип повторюваності, де мотиви відлунням звучать в інших голосах партитури.

У постлюдіях наявна велика кількість агогічних градацій, де штрих стає повноцінним елементом смислового виміру та впливає на тип драматургії жанру, що у працях теоретиків отримав назву «медитативного» (в термінології В. Холопової), «відкритого» або «розіркненого» (в термінології Є. Чигарьової). Серед основних смислових асоціацій терміна «медитативний» наявні роздум та зосередженість, проте медитативність може вважатися якістю самого процесу творчості, з притаманним йому вільним плином думки, самозаглибленням та рефлексією. В постлюдіях медитативність реалізується за допомогою агогічних (*dolcissimo leggier, sotto vose, lontano*) прийомів, деталізованих динамічних відтінків ( $mf>pp$ ;  $p>ppp$ ), характерних прийомів «обертональних шлейфів», що сорорним сьйвом огортають післязвучання, розмиваючи їх, чим підсилюють ефект «мерехтіння» думки. Метроритмічні особливості медитативності при уявній статиці набувають рис внутрішнього конфлікту на рівні поєднання чітких ритмічних формул із розосередженими, плинними формами (тріольні групи із залігованими звуками).

Напрочуд змістовними є деталізовані авторські ремарки, що мають найтонші градації та слугують своєрідним вектором спрямування слухацької уваги, завдяки чому можливим стає відкриття ціннісного виміру музичного твору, а виконавські характеристики «входять у текст і стають його невід'ємною частиною» [14, 115]. Зокрема, суто авторським є позначення уповільнення темпу, що має не стільки функціональну роль, скільки смислове навантаження; ремарки на зразок «незначне»  $rit.$ , тимчасове  $m.m.$ , або «модуляція подвоєного звука у фортепіанний тон», які автор мислить як смисловий простір музичного тексту тощо. Саме в таких уточненнях, своєрідних quasi-характеристиках музичного тексту розкривається смисловий вимір постлюдій В. Сильвестрова. Деталізова-

на агогіка може вважатися характерною ознакою постлюдії як жанру з його крихкістю форм, прозорістю фактури, статичною динамікою, пластичністю й континуальністю думки.

Елементи музичної лексики в постлюдіях набувають не стільки індивідуалізованих ознак, скільки знакових, наповнюючи смисловий шар жанру. Як знакова структура прочитується прозора *фактура* постлюдій композитора, завдяки якій музичний простір стає розосередженим, а часовий набуває функцій організації музичного матеріалу, що існує у власному вимірі, де уповільнення звучання сприймається не як «звукова нерухомість», а як обертональний простір. При цьому окремі голоси, які вже прозвучали, можуть бути підхопленими на інших фактурних рівнях і продовжити звучати в різних голосах луною в єдиному педалізованому звучанні.

Як принцип розвитку мелодичного висловлювання у постлюдії прочитується лінеарність, що, попри різні зупинки та повтори, синтезує різний музичний матеріал, надаючи йому структурної цілісності. При цьому мелодичні лінії (вокалізоване соло в першій постлюдії, інструментальне соло у двох наступних) не набувають значення окремого засобу виразності, а вплітаються у музичну канву мелодичного матеріалу, створюючи єдиний ансамбль звучання. Важливими характеристиками постлюдій є мініатюрна форма, принцип мотивного руху, тривалі обертональні паузи, прозорий фактурний малюнок, що має розосереджену структуру окремих голосів, які в сукупності утворюють своєрідну рухому статику.

Наукова новизна полягає у виявленні міжтекстових асоціативних зв'язків на рівні фігур інтексту та їх функцій в контексті музичного формоутворення, де «чуже слово» набуває значення не тільки структурного компонента, але й семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні музичного тексту.

Висновки. Отже, метод текстових взаємодій є виправданим у контексті семіотичного підходу, де виявлення фігур інтексту дозволяє досягнути логіку та принцип організації музичного тексту. Виявлення цитат і текстових алюзій, як важливого засобу конструювання смислу музичного тексту, віддзеркалює специфіку світосприйняття і характер художнього мислення композитора, який володіє особливим видом текстової імплікації.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Друга постлюдія для скрипки соло присвячена Тетяні Грінденко, видатній сучасній скрипальці, організатору першого ансамблю «Академія старовинної музики», творчість якої була спрямована на відродження аутентичного виконання старовинної музики.

<sup>2</sup> Третя постлюдія для віолончелі та фортепіано присвячена Івану Монігетті, відомому віолончелісту, якому композитор присвятив ще один свій твір – Сонату для віолончелі та фортепіано (1983).

*Література*

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1998. – 344 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6-31.
4. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л. С. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 17-40.
5. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // *Mundus musicae*. Тексты и контексты: избранные статьи. – К.: Задруга, 2007. – С. 7-17.
6. Кац Б. А. Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса / Б. А. Кац // Выбор и сочетание: открытая форма: Сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск; СПб., Музфонд, 1995. – С. 102-108.
7. Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия / А. И. Климовицкий // Россия – Европа: контакты музыкальных культур: Сб. научных трудов Рос. института истории искусств. Проблемы музыкознания. – Вып. 7. – СПб., 1994. – С. 221-274.
8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.
9. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 50-51.
10. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Г. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.
11. Ревзина О. Г. О понятии коннотации / О. Г. Ревзина // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: Сб. научн. статей. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 436-446.
12. Мартынов В. И. Зона *opus post*, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/199201-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti/#toc9>
13. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
14. Нестьева М. И. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе. Беседы, статьи, письма / М. И. Нестьева. – К., 2004. – 145 с.
15. Сильвестров В. В. Сохранять достоинство / В. В. Сильвестров // Советская музыка. – 1994. – № 4. – С. 16.
16. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 52-104. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/izm/>
17. Чередниченко Т. В. Валентин Сильвестров. / Т. В. Чередниченко // Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение. – 2002. – С. 331.
18. Чигарёва Е. И. А. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции / Е. И. Чигарёва // Музыкальное искусство и религия. – М., 1994. – С. 104–117.

*References*

1. Aranovskiy, M. G. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Music [in Russian].
2. Bart, R. (1994). Selected works. Semiotics. Poetics. Moscow: «Progress», «Universe» [in Russian].
3. Bakhtin, M. M. (1975). Problems of content, material and form in verbal creativity. Issues of Literature and Aesthetics. Moscow: Imag. Literature [in Russian].
4. Dyachkova, L. S. (1994). Intertext problems in the artistic system of a musical work. Interpretation of a musical work in the context of culture. The Gnesins RAM, 129, 17-40 [in Russian].
5. Zinkevich, E. S. (2007). The logic of the artistic process as a historical and methodological problem. Mundus musicae. Texts and contexts: selected articles. Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].
6. Katz, B. A. (1995). Intertextuality of the last symphonic theme of Brahms. Selection and combination: an open form. Collections of articles dedicated to the memory of Yu. Kon. Petrozavodsk; SPb.: Muzfond [in Russian].
7. Klimovitsky, A. I. (1994). «The Queen of Spades» by Tchaikovsky: cultural memory and cultural premonitions. Russia-Europe: contacts of musical cultures: Collection of the scientific works of Rus. Institute of Art History. Problems of musicology, 7, 221-274 [in Russian].
8. Kristeva, Yu. (2000). Bakhtin word, dialogue, novel. French semiotics: From structuralism to poststructuralism. (Kosikov G., Trans). Moscow: IG Progress [in Russian].
9. Lotman, Yu. M. (1994). Lectures on Structural Poetics: Yu. Lotman and Tartu-Moscow School. Moscow: Gnosis [in Russian].
10. Raku, M. G. (1999). «The Queen of Spades» of the Tchaikovsky brothers: experience of intertextual analysis. Music Academy, 2, 9-21 [in Russian].
11. Revzina, O. G. (2001). On the notion of connotation. Language system and its development in time and space. Moscow: MGU [in Russian].
12. Martynov, V. I. (2005). Zone opus post, or the birth of a new reality. Retrieved from <http://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/199201-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti/#toc9> [in Russian].
13. Nazaikinskiy, E.V. (1982). Logic of musical composition. Moscow: Music [in Russian].
14. Nestieva, M.I. (2004). Valentin Silvestrov. Music is the singing of the world about oneself. Conversations, articles, letters. Kyiv [in Ukrainian].
15. Sylvestrov, V. V. (1994). Preserve Dignity. Soviet Music, 4, 16 [in Russian].
16. Kholopov, Yu. N. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. Problems of tradition and innovation in contemporary music. Moscow: Sov. Composer. Retrieved from <http://www.kholopov.ru/izm/> [in Russian].
17. Cherednichenko, T.V. (2002). Valentin Silvestrov. Music stock. The 70th. Problems. Portraits. Cases. Moscow: New literary review [in Russian].
18. Chigareva, E.I. (1994). A. Schnittke. Choral concert on verses by G. Narekatsi: to the problem of the meditative concept. Musical art and religion, 104-117 [in Russian].