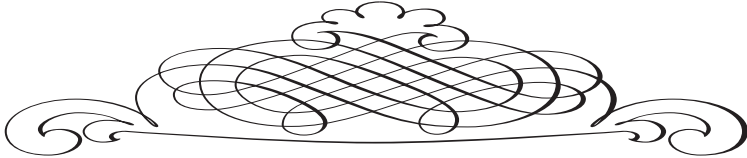




Розділ 3



Сьогодення музичного тексту: стилістика, інтерпретація, методологія

УДК 78.07 : 781.6 : 781.7

DOI 10.34064/khnum2-1409

Щетинський О. С.

ORCID 0000-0001-9576-1061

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі

АНОТАЦІЯ ■ Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. ■ В статті аналізується співвідношення авторських складників із запозиченнями. На прикладах з музики А. Берга і А. Шнітке показується їхня наявність на різних рівнях форми, пояснюється явище композиторської «недооцінки» власного авторства, що спостерігається, зокрема, в коментарях Шнітке, які він додав до своєї «Сюїти у старовинному стилі». порушене питання впливу стилістичних запозичень на мистецьку цінність твору і ступінь його популярності серед виконавців і публіки. Розглянуті сумнівні стереотипи прояву у творі «авторського слова» – елемента, що, на думку автора статті, присутній в музиці завжди, хоча й проявляється або безпосередньо (рисиндивідуального авторського стилю), або у виборі, редукції та поєднанні «чужих» складників



і композиційних прийомів. Показана незалежність «авторського висловлювання» від характеру музики й типу звукових образів. ■ **Ключові слова:** авторське, запозичене, стилістика, стилізація, індивідуальне, сюїта, осучаснена старовина.

АННОТАЦИЯ ■ Щетинский А. С. Своё и чужое: соотношение авторского и заимствованного в современном музыкальном сочинении.

■ В статье анализируется соотношение авторских и заимствованных составляющих. На примерах из музыки А. Берга и А. Шнитке показано их наличие на разных уровнях формы, поясняется явление композиторской «недооценки» собственного авторства, наблюдаемое, в частности, в комментариях Шнитке, сделанных им к своей «Сюите в старинном стиле». Затронут вопрос влияния стилевых заимствований на художественную ценность сочинения и степень его популярности среди исполнителей и публики. Рассмотрены сомнительные стереотипы проявления в сочинении «авторского слова» – элемента, который присутствует в музыке всегда, хотя и проявляется либо непосредственно (черты индивидуального авторского стиля), либо в выборе, редукции и сочетании «чужих» составляющих и композиционных приемов. Показана независимость «авторского высказывания» от характера музыки и типа звуковых образов. ■ **Ключевые слова:** авторское, заимствованное, стилістика, стилізація, індивідуальне, сюїта, модернізована старина.

ABSTRACT ■ Shchetynsky O. S. Original and borrowed: correlation of the author's and referred elements in modern musical work.

■ The phrase “author’s speech” the most frequently uses in musicological texts without exact definition but rather as a metaphor. However, its senses are not clear enough. The correlation of original and “borrowed” elements in music work also needs clarification. **The objective of this article** is to analyze the role of the author’s and borrowed elements, as well as their impact on artistic value of musical work on the examples of creativity by the composers of the XX century.

Some examples of the “author’s speech” do not show any problem, as we clearly feel, when exactly the author suggests his/her personal commentary to the “events” that were depicted before. Among these are the sorrow solos of wind instruments in the symphonies by Dmitry Shostakovich, which he usually



introduced after tragic culminations or the D minor orchestral interlude before the last episode of “Wozzeck” by Alban Berg. The author himself characterizes this interlude as the “author’s speech” directed to the audience, which represents the humankind.

However, episodes of similar character (author’s “direct speech”) are not obligatory in music. Huge number of works by Shostakovich, Berg and other authors does not include them. Certainly, this does not mean they lack the “author’s speech”. While identifying this element in the piece, it is important to reject the stereotype to bind it with slow music of certain character (meditative, melancholic, sorrow, festive, solemn, etc.). In the same time, although such connotations sometimes are working, the faster episodes of another nature, with thematic contrasts and intensive development, should not be associated only with dramatic quasi-theatrical action. The author cannot avoid various emotions (doubt, trouble, uncertainty, protest, searching for a decision, multivalency of reaction, and many others), which definitely will be reflected in his/her piece and will producing a music of very different kinds. If we consider the music work in technical aspects, we find the combination of individual and “borrowed” elements at all levels of the compositional structure. So, we may conclude *the author’s individuality manifests itself everywhere*, and the meditative episodes do not enjoy any priority in comparison to episodes of another figurative character and type of movement.

“Suite in the old style” for violin and piano (harpsichord) by Alfred Schnittke is a good example of such practice. In his dialogues with Dmitry Shulgин Schnittke characterizes this work as total stylization, except several tiny details. Nevertheless, the analysis of the piece reveals the more serious personal contribution. In addition to found by the researcher Olena Vashchenko harmonic and melodic elements that have their origin rather in the 20th century, the present article shows similar content in formal structure of the Suite and in part-writing of its polyphonic movements. Individual style reveals also in Schnittke’s choice of certain elements of “old styles” and their combination with the 20th century musical writing.

Why Schnittke ignored his real stylistic contribution and qualified his Suite lower than it deserved? The author of the article finds an explanation in the composer’s work of the late 1960s and early 1970s, when the Suite was composed. In those years, the main Schnittke’s phenomenon – poly-stylistic writing – was coined in such wide-scaled works as the First Symphony, Piano Quintet, Requiem

and others. Being occupied by these works that indicate his personality much stronger, Schnittke mentions just that feature of Suite, which stayed in his conscious as dominant, exactly stylization, so the explanation may be found in psychological field. Totally stylized piece would never become so popular and beloved both by the performers and the public as the Suite does. There is no reason to play and listen to pure stylization, when it is possible to have dealing with an original work. A listener and a performer are attracted by the combination of the original and stylized elements in the Suite, their interaction and flexible transition of one into other. This may be called as *“modernized antiquity”*. Due to this feature, the piece stays one of the most popular and wellknown works of the composer.

Conclusion. The importance of the original and “borrowed” elements does not depend directly on the quantity of these elements and even on the ratio between them. The author’s individuality may show itself in various aspects in the context of the dominating stylization. The creative power of the author depends, first of all, on the strength of the author’s personality and his/her ability to adapt somebody else’s achievements to his/her own tasks, to fill them with new content and to create a new context for them. In case of a positive answers to these challenges the author gets the ability to utilize somebody else’s idiom similar to his/her own, and a listener, a performer and a researcher get a reason to refresh in memory the poetic prophesy by Osip Mandelstam:

“... and will again the skald create somebody else’s song,
and he will utter her as if it will his own”.

■ **Key words:** original, borrowed, stylistics, stylization, individual, suite, modernized antiquity.



Постановка проблеми. Вираз *«авторське висловлювання»* найчастіше уживають в музикознавчій літературі без точного означення і навіть не у прямому смислі, а як метафору. Проте, його смисли далеко не завжди є очевидними. Так само потребують уточнення співвідношення свого і запозиченого (тобто «неавторського») в музичному творі. Чи завжди кількісне переважання першого над другим необхідне для появи твору високої мистецької цінності, а переважання другого над першим прирікає твір на невдачу? **Стаття має на меті з’ясувати**



роль «авторського» і «запозиченого», показати їхню неоднозначність на прикладах з музики ХХ сторіччя.

Деякі випадки «авторського слова» виглядають безпроблемними: ми ясно відчуваємо, коли у творі настає час для авторського «коментаря», змістовного узагальнення тих «подій», що їх автор щойно зобразив. До таких випадків можна віднести, наприклад, розлогі сумні монологи духових соло в симфоніях Шостаковича, що з'являються здебільшого після трагічних кульмінацій, або оркестрову ре-мінорну інтерлюдію перед останньою картиною «Воццека» Берга. В доповіді, виголошеній 3 березня 1929 р. перед прем'єрою «Воццека» в театрі міста Ольденбург, автор зазначає: «Перед заключною сценою <...> йде доволі розлогий оркестровий фрагмент. З драматичної точки зору це епілог після самогубства Воццека, *авторське висловлювання* [курсив наш – О. Щ.], що виходить за межі драматичної театральної дії, звернення до публіки, що репрезентує людськість» [2].

Проте подібні розділи не є обов'язковими, значна кількість творів і Шостаковича, і Берга, й інших збудована без такого «узагальнення». Та хіба в них слабше відчувається «авторське слово»?

В мистецтві звуків і звукових образів не так вже й легко довести, яку саме музику і що саме в ній варто уподібнювати (знову метафора!) до авторського висловлювання. Існує спокуса піти за неписаним правилом: пов'язати авторський голос із певним характером музики і певним типом руху. Йдеться про повільні частини або розділи урочистого, споглядально-меланхолійного чи журливого характеру, позначені єдністю тематизму й емоційного забарвлення. Аналогія цілком зрозуміла, оскільки апелює до ліричної поезії, де автор висловлюється «від першої особи» приблизно в той-таки спосіб. Натомість розділи або частини твору більш активного, дієвішого характеру, у швидшому темпі, із напруженим тематичним розвитком, контрастами, поєднанням кількох тем, частими образно-емоційними змінами ніби логічніше пов'язати з дією, театрально-драматичним розвитком, із зображенням, подієвістю, але аж ніяк не з авторським голосом.

Чи є в такому підході суперечність? Чому «слово автора» передбачає чітку образну визначеність цього «автора»? Адже можна легко уявити, що шкала його особистих емоцій не обмежується образністю

повільних частин циклу. Обличчя автора може бути дуже різноманітним. Його сумніви, тривоги, непевність, незгода і протест, пошук відповіді, зрештою, неоднозначність реакції і багато інших відтінків його психіки – все це не може не віддзеркалюватись у його творі, отже, потребуватиме дуже різноманітної палітри емоцій, характерів, темпів, типів руху. Якщо ж розглядати твір у технічно-композиційній площині, ми майже скрізь, на всіх рівнях форми, будемо бачити тісне переплетення «свого» і «запозиченого».

Спробуємо припустити, що авторське лице і «пряма мова» композитора проглядає у будь-якій його музиці. В цьому сенсі ліричні чи «споглядальні» розділи не матимуть жодного пріоритету перед усіма іншими. Навіть у відвертих і свідомих стилізаціях ми завжди почуємо голос автора, хоча суб'єктивно він прагнув лише відтворити чужу стилістику. І це цілком зрозуміле, бо від себе не втечеш, а надто у випадку сильної і сформованої мистецької особистості. Гарний приклад такої практики – «Сюїта у старовинному стилі» для скрипки і фортепіано (клавесина) А. Шнітке, що її автор сором'язливо називав «не своєю музикою»: «Произведение представляет собой откровенную стилизацию, под которой мне и расписываться неудобно. Во время исполнения этого произведения, когда меня вызывали, я даже не выходил.

– Почему?

– Потому, что оно не “мною”, что ли, написано – откровенная стилизация» [6: 61].

Проте аналіз твору показує, що, поряд із майстерно відтвореною класичною і бароковою стилістикою, тут є риси, притаманні саме Шнітке і відомі за його не стилізаторськими творами. Про це говорить і сам автор: «Форма традиционна, но в каждом номере есть по одной маленькой “кляксе” – “клякса” по отношению к старинному стилю. Например, в фуге – это синкопы – 3, 3, 2 – типичная танцевальная формула <...>, где-то есть секунды, не очень характерные трения голосов» [6: 61].

Дослідниця камерної музики Шнітке Олена Ващенко знаходить в гармонічній мові і мелодиці цього твору значно більше «авторських» складників, що виходять за межі класико-барокової стилістики. «В первой части <...> терпкие ноты, неожиданно вклинивающиеся в трезвучные гармонии, во второй части – откровенный выход



в 12-тонову сферу из D-dur и тритоновые мелодические ходы в кульминации (тт. 90–96). В двух темах внешне непритязательной “Фуги” таится тема креста: в качестве остова первой с заполненным ходом на ум. 7 и в откровенном, рельефном виде во второй из них с нарочито расширенными до двух октав скачками $e^1-h^2-c^3-dis^1$ (т. 50). А в кульминации пятой части, “Пантомимы”, на фоне гармонии D_7 у скрипки появляется диссонирующее ему созвучие $as^1-fis^2-g^2$ (т. 57), гармоническая “клякса”, звучащая в течение 10 тактов и нарушающая гармоничность образного мира этого финала. Поэтому и кода “Пантомимы”, наступающая после возвращения умиротворенной начальной темы (см. последние 8 тактов), не приносит утверждения просветленного тона, завершаясь малым D_6 » [4: 105–106].

Додамо, що аналіз й інших складників форми так само показує нетипові для «старовинної» стилістики (принаймні, в такій концентрації) риси. Останнє варійоване проведення двох тематичних ліній в першій частині (т. 66–72) має неквадратну будову (4+3 такти), що навіть посилюється в коді (від т. 73 до кінця частини): 3+3+2+3+4 такти. В поліфонічних частинах *всередині* синтаксично цілісної побудови змінюється кількість голосів (наприклад, в т. 50–51 і 59–60 другої частини, де раптово з’являється й одразу ж зникає додатковий підголосок). Якщо ж кількість голосів лишається незмінною, незалежно від синтаксичного поділу відбувається гнучкий перерозподіл функцій провідного, другорядного (але мелодично важливого) й супровідного голосів. Так, в т. 44 четвертої частини нижній голос миттєво, посеред проведення теми фуги у скрипки, втрачає тематичну насиченість і стає мелодично нейтральним гармонічним басом. Подібне явище сам Шнітке помітив у творах Шостаковича, а Інна Барсова знаходить в музиці Малера [1: 428].

Таким чином, авторський елемент присутній в Сюїті на різних рівнях – у дрібних деталях, в гармонії, поліфонії, фразуванні, принципах розробки тощо. Проявляється він як у типових саме для Шнітке елементах музичної мови, так і в його – авторському! – поєднанні класичних і барокових засобів із прийомами письма ХХ ст.

Чому композитор, висловлюючись про Сюїту, нібито применшує своє авторство? Одразу відкинемо як несуттєвий в даному ви-

падку фактор людської скромності, оскільки такий інтелектуально потужний і культурно освічений композитор, як Шнітке, мав усі можливості об'єктивно оцінити власні здобутки. Про це свідчать його висловлювання про інші свої, і не тільки свої, твори (див., зокрема, [3]). Його слова про Сюїту були сказані через кілька років після її створення – років, наповнених інтенсивною творчістю, коли розвивався чи не головний феномен Шнітке – полістилістика, а з під його пера вийшли винятково своєрідні за концепцією й композиторською технікою опуси, що вимагали від автора величезної творчої концентрації – Перша симфонія, Фортепіанний квінтет, Реквієм. Саме таким сусідством можна частково пояснити авторську «необ'єктивність». Шнітке наголошує на тій рисі Сюїти, що відчувалася ним як домінуюча, – на «відвертій стилізації». Натомість, відрізно авторські риси були витіснені з його свідомості роботою над новими творами, де композиторська індивідуальність проявилася набагато сильніше і масштабніше.

Зауважимо, що значна популярність Сюїти навряд чи зумовлена її «стилізаторством», бо навіщо грати чи слухати щось завідомо «вторинне», коли є «оригінал». І слухача, і виконавця приваблює в цьому творі радше співвідношення запозиченого і свого, їхня взаємодія і гнучкість переходу одного в інше, *осучаснена* старовина. Перший виконавець твору, скрипаль Марк Лубоцький, згадує: «Я стал настаивать на том, от чего Альфред вначале решительно отказывался: объединить несколько номеров “барочного Шнитке” в Сюиту в старинном стиле для скрипки и фортепиано. Эти очаровательные пьесы вышли из печати несколько позднее и сразу стали чрезвычайно популярными. Тем не менее, Альфред <...> не воспринимает эти пьесы как свою музыку, короче говоря, он их стесняется. *Я его не понимал и часто вставлял Сюиту в свои программы*» (курсив наш – О. Щ.) [3: 250].

Отже, співвідношення у творі авторського і запозиченого не зводиться до пропорції оригінального й стилізованого. Авторське начало проявляє себе багатогранно, в тому числі там, де переважає стилізація. Його сила залежить не від кількості «свого» і «не свого» матеріалу у творі, а від потужності творчої особистості автора, від його



вміння адаптувати чужі здобутки до своїх потреб і наситити їх новим змістом, занурити в новий контекст. Тоді автор зможе користуватись чужою мовою як своєю, а слухач, виконавець і дослідник матимуть підстави згадати пророцтво Мандельштама:

«И снова скальд чужую песню сложит
И как свою её произнесет».

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва : Советский композитор, 1975. 496 с.
2. [Берг про «Воццека». Доповідь, проголошена 3.03.1929 в Ольденбурзі]. *Альбан Берг. Воццек* : Буклет. Большой театр, 24 ноября 2009 года. Москва : Театралис, 2009. С. 94.
3. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. Москва : Классика-XXI, 2003. 320 с.
4. Ващенко Е. В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 277 с.
5. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*: сб. ст. [ред.сост. Г. Орджоникидзе]. Москва : Советский композитор, 1967. С. 499–532.
6. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1993. 112 с.

REFERENCES

1. Barsova, I. (1975). *Simfonii Gustava Malera. [Symphonies of Gustav Mahler]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 496 [in Russian].
2. Berg pro «Vozzeka». Dopovid, proholoshena 3.03.1929 v Oldenburgi [Berg about “Wozzeck”. Lecture delivered on March 3, 1929 in Oldengurg] (2009). *Alban Berg. Wozzeck* : Booklet of the Bolshoy Theater for the premiere on November 24, 2009. Moscow: Teatralis, p. 94 [in Russian].



3. Ivashkin, A. V. (Ed.). (2003). *Besedy s Alfredom Shnitke [Dialogues with Alfred Schnittke]*. Moscow: Klassika-XXI, 320 [in Russian].
4. Vashchenko, O. V. (2016). *Kamerno-instrumentalnaya muzyka Alfreda Shnitke: printsipy kompozitorskogo myshleniya [Chamber instrumental music of Alfred Schnittke: principles of composer's thinking]* (Candidate Thesis). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 277 [in Russian].
5. Shnitke, A. (1967). Nekotorye osobennosti orkestrrovogo golosovedeniya v simfonicheskikh proizvedeniyakh D. D. Shostakovicha [Some peculiarities of the orchestral part-writing in symphony works by D. Shostakovich]. *Dmitriy Shostakovich: collection of articles*. G. Ordzhonikidze (Ed.). Moscow: Sovetskiy kompozitor, 499–532 [in Russian].
6. Shulgin, D. I. (1993). *Gody niezvestnosti Alfreda Shnitke. Besedy s kompozitorom [The years of the unknown of Alfred Schnittke. Dialogues with the composer]*. Moscow: GMPI im. M. M. Ippolitova-Ivanova, 112 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.