

Ирина Коханик

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА ДИАЛОГА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Данное исследование можно рассматривать как развитие темы «Диалог культур в современной украинской музыке», начатое год назад в Дюссельдорфе. Оно посвящено одному из ее аспектов – проблеме интертекстуальности.

Как известно, категория интертекстуальности является одним из основных организующих принципов современного постмодернистского дискурса, который, по мнению ученых, работающих в широком междисциплинарном поле, представляет собой «совокупность *открытых и подвижных, разомкнутых* в бесконечном пространстве культуры *интертекстов* [выделено нами. – *И. К.*]» [9, с. 1].

Ю. Кристева, включившая понятие интертекстуальности в современный научный обиход, любой текст рассматривала как «мозаику цитации, <...> продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [8, с. 429], она считала, что в любом тексте обнаруживаются постоянные и бесконечные ссылки на тексты, существующие ранее.

При этом характер текстовых взаимодействий весьма сложен, калейдоскопичен и опосредован: «...цитатность не всегда бывает явной, она может быть скрытой, анонимной, даваться бессознательно или автоматически, как отражение культурных кодов, формул, свободной игры воображения, указывая на бесконечную глубину культурных значений. В этом случае вступают в силу такие понятия, как *подсознательное, родовая память, историческое сознание* [выделено нами. – *И. К.*]» [6].

В XX веке интертекстуальность, как осознанная идея, становится источником музыкальных творческих концепций, в которых происходит диалог стилей, жанров, форм и т.д. в беспредельном смысловом поле, охватывающем весь историко-культурный континуум, созданный человечеством. Интертекстуальность, выдвинувшаяся на уровень *эстетической рефлексии*, сегодня одновременно понимается как:

- метод художественного мышления,
- способ организации художественных текстов,
- принципиальный художественный прием,
- поэтика современного искусства,
- методология интерпретации художественного текста.

Выступая в названных ипостасях, интертекстуальность является средством *формирования смысла* произведения, выстраивая его *нелинейную смысловую структуру* и включая в бесконечное поле других текстов, а

также обеспечивает возможность его *разноуровневого прочтения* – на пересечении смысловых полей композитора, исполнителя и слушателя. В этом процессе приоритетное значение имеет их *личностный контент*, а также различного рода ссылки, выполняющие роль определенной *установки*, «пускового механизма» смыслообразования.

Интертекстуальность актуализирует многомерные смысловые связи произведения, опираясь на весь предшествующий культурный фонд, переформируя его и таким образом, как точно замечает один из исследователей, «создает собственную “историю культуры”» [9, с. 17].

Механизм реализации интертекстуальности в музыкальном произведении сложен, она проявляется через аллюзивность, метафоричность, стилизацию, явную или скрытую цитатность (охватывающую уровни содержания, структуры и жанрово-стилистических особенностей), коллажность, пародирование, реминисцентность, ассимиляцию и др., открывающие неограниченные возможности *интерпретации* и *реинтерпретации* музыкальных текстов.

Понятие интертекстуальности разрабатывается сегодня на стыке разных гуманитарных наук. Свою спецификацию оно получает и в музыковедении. Фундаментальное исследование Марка Арановского, работы молодых музыковедов в России и Украине (Ольги Веришко, Юлии Грибиненко, Дзюн Тиба, Евгении Харченко и др.³⁵) развивают и саму теорию, и совершенствуют метод интертекстуального анализа применительно к музыкальным текстам.

В нашей работе предлагается опыт интертекстуального анализа отдельных произведений, достаточно репрезентативных для современной культурной ситуации, а также имеющих собственный резонанс в культурном пространстве.

1. Шнитке – Моцарт – Гайдн.

Обращение к музыке Моцарта, диалог с его стилем, начатый фактически еще в XVIII веке, продолжается и сегодня. У современных авторов по-разному проявляется тенденция целостного восприятия феномена Моцарта, но каждый из них выделяет именно те качества, которые в наибольшей степени резонируют с собственным стилем.

Альфред Шнитке, как свидетельствует один из исследователей его творчества, «посвятил всю свою творческую жизнь открытию художественных возможностей стилистических взаимодействий. <...> Несмотря на

³⁵ Так, например, Ю. Грибиненко в контексте *интертекстуальности* рассматривает *полистилистику* – как явление современной музыкальной культуры и как метод композиторского творчества [3]. О. Веришко, изучая в творчестве Э. Денисова композиции с интертекстуальной моделью, выделяет определенные *стилевые техники* (техника игры, техника комментария, техника диалога, техника стилизованных перевоплощений) [2].

кажущееся значительным изменение творческого метода от полистилистики к моностилистике, плюралистическое взаимодействие стилей всегда оставалось главным моментом в структуре его произведений» [13, с. 1].

Интересным образцом интертекстуальности, подлинным «диалог-текстом» [6] в музыке является *Moz-Art* Альфреда Шнитке³⁶. Это несколько пьес для разных инструментальных составов, написанных на протяжении 1975–1990 гг.³⁷ Материалом для ряда композиторских версий послужили фрагменты скрипичной партии утерянного произведения Моцарта – пантомимы, в которой, по свидетельству биографов, сам Вольфганг исполнял роль Арлекино (К. 446/416^d, 1783).

Неоднократное возвращение к моцартовским текстам, создание различных вариантов произведения, по-видимому, отвечало внутренним интенциям Шнитке в расширении музыкального содержания, выражало стремление композитора понять законы игровой логики гения в вечном карнавале бытия, услышать и передать бессмертный моцартовский «божественный смех».

Показателен путь, которым продвигался Шнитке в поисках названия, соответствующего именно этому произведению. Некоторые варианты подчеркивают особенности *композиционной структуры*: «Случайные соединения тем Моцарта», «Невариации на темы Моцарта», «Заблудившаяся музыка». Другие указывают на *выразительные средства*: «Фактурные исследования тем Моцарта», «Несинхронный Моцарт», «Отголоски Моцарта» и др. [5, с. 246].

В одном из вариантов возникает намек на *жанровую природу* произведения: «Моц-Арт (попурри на темы пантомимы одноименного композитора)», что в определенном смысле является знаковым для музыкальной культуры той эпохи. Ведь жанр попурри Моцартом понимался не только как дань моде, но использовался как важное драматургическое средство (вспомним первую сцену из финала оперы «Дон Жуан», где Моцарт цити-

³⁶ Это произведение неоднократно становилось объектом внимания музыковедов [см.: 4; 10-12; 15; 17], которые обнаруживают в нем в целом сходные черты. Наши наблюдения, изложенные в данной статье, частично уже были освещены в докладе на конференции, посвященной 250-летию со дня рождения В. А. Моцарта (Харьков, 2006) и опубликованы [7].

³⁷ 1975–1976 – *Moz-Art* для двух скрипок (обработка Менуэта из Сюиты в старинном стиле); 1975 – *Moz-Art* (по эскизам Моцарта К.416 d), первая (новогодняя) версия для флейты, кларнета (А), трех скрипок, альты, виолончели, контрабаса, органа, ударных (тарелки, большой барабан, колокола, колокольчики) в 14 частях; 1976 – *Moz-Art* для двух скрипок (по эскизам Моцарта К.416 d); 1977 – *Moz-Art a la Haydn* для двух скрипок и камерного оркестра; 1980 – *Moz-Art*, версия для шести инструментов: гобоя, клавесина, арфы, скрипки, виолончели, контрабаса; 1990 – *Moz-Art a la Mozart*, версия для восьми флейт (2 pic., 2 ord., 2 alto, 2 basso) и арфы.

рует популярные темы своих музыкальных современников, в том числе и собственную тему из арии Фигаро).

Чувство юмора Альфреда Шнитке, проявившееся в таких названиях: «Запыленный Моцарт», «Бемоль, изъеденный молью», «Вольфгениальное Амадейство», «Почти подлинный Моцарт», «Подлинная подделка под Моцарта» или «Поддельный подлинник Моцарта» [5, с. 246] и т. д., наверное, достойно оценил бы и сам Вольфганг Амадей. Вспомним хотя бы его письма, преисполненные остроумных наблюдений и не всегда «добропорядочных» высказываний!

Юмор, легкое и доброжелательное подшучивание, непринужденная игра являются неотъемлемой частью и музыки Моцарта. Например, завершение его «Музыкальной шутки» (К. 522) неожиданным «фальшивым» звучанием на слух воспринимается как «цитата» из музыки того же Шнитке! [см.: 15].

А известное произведение Моцарта «Musikalisches Würfelspiel», Anh. 294^d («Музыкальная игра в кости»)³⁸, основанная на принципе свободного игрового оперирования фрагментами музыкального материала, как известно, стало почти пророческим «предвидением» современной алеаторики!

И все таки Шнитке остановился на варианте *Moz-Art*, который наилучшим образом характеризует своеобразный «этимологический эксперимент» – «проект реконструкции» текста утраченного моцартовского произведения методом комбинаторики и свободной композиции. Добавим: *художественной* реконструкции, или *квази-реконструкции*, поскольку «чистый стиль» Моцарта, представленный в сохраненных фрагментах, соединяется с техникой композиции XX века.

Темы, принадлежащие Моцарту, в интонационном отношении амбивалентны: здесь не столько проступает моцартовская индивидуальность, сколько просвечивает информация об особенностях исторического стиля и стиля направления. Таким образом, у Шнитке *образ венского композитора репрезентирует дух целой культурной традиции* (пример 1).

Пример 1.

³⁸ Партитура произведения состоит из 176 тактов, написанных Моцартом, двух таблиц и инструкций исполнителям. При помощи игры в кости определяется порядок номеров тактов, придерживаясь которого исполнители постепенно «создают» произведение. В процессе исполнения допускаются лишь мелодико-гармонические вариации в строгих рамках формы [см.: Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. – К. : Гамаюн, 1999. – С. 96].

Scena I Pantalon und Colombine zanken sich.

A Entwurf

B Endgültige Fassung

№ I Scena 1

The image shows a musical score for two staves, A and B. Staff A is labeled 'A Entwurf' and Staff B is labeled 'B Endgültige Fassung'. Above the staves, it says 'Scena I Pantalon und Colombine zanken sich.' and '№ I Scena 1'. The music is in 2/4 time and G major. There are dynamic markings like 'ff' and 'f'.

В одной из версий – *Moz-Art a la Haydn* – проявилась не только юмористическая, но и *игровая линия* творчества Шнитке, воплотились элементы «инструментального театра». Они заложены, например, уже в начальной посадке оркестра и ее последующих изменениях (см. с. 3 партитуры).

В свою очередь, этот факт дает отсылку и к творчеству Гайдна, делая «намек» и на общий эстетический тонус музыки другого венского классика, и предоставляя конкретные текстовые «знаки» его сочинений: на *музыкальном* уровне – интонационная общность заимствованной моцартовской темы и гайдновского тематизма, сходные принципы оркестрового музицирования, единый колорит тембровой палитры; на *внемзыкальном* уровне – художественная реминисценция «Прощальной» симфонии Гайдна. Последняя также продиктована самим текстом произведения.

В партитуре подробно прописаны не только характер передвижения музыкантов, но и «действия» со светом. Так, с начала до цифры 2 музыканты играют в полной темноте, а с цифры 48 «*постепенно покидают сцену <...>. Освещение начинает медленно гаснуть. Когда последние звуки смолкают за сценой, дирижер продолжает еще несколько секунд дирижировать*».

На первый взгляд, *Moz-Art a la Haydn* основан на «тотальном» цитировании моцартовского материала. Подтверждения также находим в партитуре сочинения (пример 2).

Пример 2.

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of eight staves. The top staff is for Violin I (VI. s. I), followed by Violin II (VI. II), Viola I (Vla I), Violoncello I (Vc. I), Violin II (VI. s. II), Viola II (Vla II), and Violoncello II (Vc. II). The score is marked 'Allegretto' and 'mf' (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics are consistent across the staves.

Однако работа Шнитке с этим материалом происходит в соответствии с современными нормами письма, обусловленными особенностями стиля композитора. В ходе этой работы то и дело наблюдаются «переходы» от одной стилистики к другой: фугированное изложение моцартовской темы, ее ритмическое «расщепление» – шаг голосов в одну восьмую, политональное развитие – D-dur, Des-dur, C-dur, H-dur, приводящее к размытому в ладовом отношении децентрализованному комплексу, сменяются тональной «игрой» D-dur и d-moll – тональностей моцартовского оригинала.

Игровой модус музыки сочетается с ярко выраженной рациональностью мышления, в равной степени свойственной композиторам обеих эпох. Классическая стройность произведения, ясность мысли, изящество формы сочетаются с новой композиторской техникой. Основной раздел обрамляется сонорно-алеаторическими вступлением и кодой. Здесь музыка Моцарта, рассыпающаяся на отдельные мотивы, словно «пробирается» сквозь гулкую толщу времени (до ц. 2 и ц. 49).

А вот лирическая кульминация всей композиции (сложная трехчастная форма) отмечена появлением *истинно моцартовской* темы – цитаты из 40-й симфонии (главная партия первой части) (ц. 35–36).

Таким образом, интертекстуальная природа *Moz-Art a la Haydn* Шнитке проявляется и подтверждается на *разных текстовых уровнях* этого произведения. Однако следует подчеркнуть, что сложные интертекстуаль-

ные связи по-настоящему раскрываются лишь в соответствующих их смысловому уровню исполнительских версиях (тем более, что игровое начало является органичным компонентом текста). Одна из них принадлежит известному коллективу исполнителей «Кремерата Балтика» под управлением Гидона Кремера (Mozartwoche, Salzburg, 2002, видеOVERсия UNITEL) в которой затейливая игра смыслов мастерски реализуется средствами «инструментального театра».

2. Рунчак – Шнитке – Моцарт.

Одно из определений произведения Шнитке «Невариации на темы Моцарта» отсылает к творчеству современного украинского автора **Владимира Рунчака**, который часто дает своим композициям «эпатажно-оппозиционные» (Ю. Чекан) названия: «антисоната», «несимфония», «неконцерт» и др.

«Скажите, волшебны ли флейты?... Да, волшебны» – этот вопрос-ответ является названием камерного произведения для флейты и фортепиано, по определению самого автора, его приношения великому гению Моцарта. С *Moz-Art*'ом Шнитке его роднит также и наличие различных версий для разных инструментальных составов³⁹.

Однако в сочинении Рунчака нет даже намеков на моцартовский тематизм. Апеллируя к одной из версий Шнитке (1990 – *Moz-Art a la Mozart*, версия для восьми флейт – 2 pic., 2 ord., 2 alto, 2 basso – и арфы), здесь лишь *флейта* – «волшебная флейта», также проявляющая себя во всех возможных ипостасях (ord., pic., alto, basso, даже c-basso, на вид «напоминает шкаф») со всеми возможными приемами игры – выступает носителем «моцартовской интонации» в широком значении. Лишь достаточное знание культурного контекста, «зашифрованного» многоуровневой игрой смыслов, позволяет «услышать» далекие отголоски музыки гениального композитора (пример 3).

Пример 3.

³⁹ Рунчак В. Приношение В.А.Моцарту для флейты и фортепиано (или для 3-х: ord., pic., alto; или для 5-ти: ord., pic., alto, basso, c-basso и фортепиано) (версия: для флейты и оркестра солистов) 20.

Handwritten musical score for flute and piano. The score is divided into three systems. The first system shows a complex rhythmic pattern with various time signatures (9/8, 6/8, 3/8) and dynamic markings. The second system is marked "Bazbazo, sonorissimo" and "ordinato distez", with a tempo change to "molto distinto e ritmato, quasi Basso Tom-toms" and a 4-second time signature. It includes dynamic markings like "p", "piu", "poco", "piu", "poco", "piu" and the instruction "diminuendo con Ped". The third system is marked "Tempo precedente (vivacissimo) Tempo, quasi Andante" and "distez ord", with a 4-second time signature and "diminuendo con Ped".

Свободно трактованная в духе *постмодерной* «вседозволенности», *моцартовская музыкальная идея*, помимо всего, поднимает закономерный вопрос: не является ли столь высокое посвящение банальным проявлением самоуверенности и творческой «всеядности» композитора, не посягает ли он на «святая святых» музыки, в которой гениальность, вкус и красота находятся в идеальной гармонии? В этой связи известный украинский музыкальный критик Ю. Чекан пишет: «По словам В. Рунчака, мимоходом сказанным в одной из бесед, если ты – композитор, то полностью отвечаешь за свою музыку, за каждую ее ноту, отвечаешь так же, как Моцарт, Бах, Бетховен. Стало быть, если мера ответственности равна – то ты равен им по статусу! В противном случае, если ты не композитор в таком высоком и абсолютном понимании слова – то нечего и претендовать на внимание, время и понимание слушателей, на место в музыкальном мире, на право стоять наравне с великими мира сего и, в конце концов, – на сам статус творца музыки» [16, с. 11].

Оставляя в стороне оценочный аспект, заметим, что произведение Рунчака задействует иные, более сложные интертекстуальные связи, которые

делают возможным диалог культур благодаря *расширению ассоциативной памяти*, опирающейся на мощный историко-культурный фундамент, а также актуализируют проблемы современной *художественной практики*, в частности, роли и значения композитора в творческом процессе.

3. Сидоренко – Калинец – Дали.

Рефлексивность современного художественного сознания, его «склонность к оперированию универсальными темами и системами перекрестных смысловых связей, где «“раньше” и «“позже”, «“дальше” и «“ближе” соотносительны, одновременны и взаимообратимы» [6], порождает нелинейные музыкальные тексты, которые условно можно назвать «*мультимедийными*».

Их особенностью является симультанность процессов, разомкнутость структуры, неожиданные смысловые отсылки одновременно в микрокосмос и макрокосмос музыкального бытия. Новые возможности для постижения этих миров предоставляют современные композиторские технологии. В таких композициях по-новому проявляется сама сущность музыкального материала, связанного с переосмыслением и обогащением звука, что существенно влияет на понимание музыкальной концепции и ее интерпретирование.

Ярким примером является произведение львовского композитора **Любавы Сидоренко** «Белый Ангел»⁴⁰ для сопрано и электронного сопровождения на тексты Игоря Калинца⁴¹.

По словам автора произведения, главным критерием при подборе текста для заказанного фестивалем «Варшавская осень» («Warsaw Autumn Friends Foundation») произведения стал его *семантический потенциал*, требовавший оригинальных композиторских идей, сложных драматургических решений. Стихотворение «Белый Ангел» из цикла «Цветы на почтовых открытках» («Квіти на поштівках») было выбрано не случайно.

Цикл входил в созданный в ссылке сборник «Эти цветы невыносимы» («Ці квіти нестерпні») (издан лишь в 2000 году). Весь цикл поэт написал на почтовых открытках с репродукциями картин известных художников, которые он отсылал своей дочери и жене.

Поэтический текст этого стихотворения возник под влиянием работ Сальвадора Дали «Ангел», «Медитирующая роза», «Мечта» и др., насыщенных интеллектуализмом, сложной символикой, игрой воображения в

⁴⁰ Подробный анализ этого произведения сделан аспиранткой моего класса Орисей Балланко. Текст данного раздела статьи написан в соавторстве с ней.

⁴¹ Игорь Калинец – поэт и прозаик, один из ярких представителей поколения «шестидесятников» и диссидентского движения в Украине, последователь европейского литературного модернизма.

пограничної сфери человеческой психики – между реальным и ирреальным, познаваемым и трансцендентным, нормой и отклонением от нее.



С. Дали. Белый ангел (1958)

Художественно-изобразительный фактор этих картин созвучен той жизненно-психологической действительности, которую поэт попытался выразить через сложную метафоричность и философскую лексику текста.

Ігор Калинець. Білий Ангел

На листівці — Сальвадор Далі. МРІЯ.

Білому Ангелові мало моїх очей
одягають Троянду в царський
пурпур
Білому Ангелові мало мого слуху
що обдаровує Троянду в росяне
зітхання
Білому Ангелові мало моєї таєм-
ної
згоди із леготом
який ночує в пелюстках
Білому Ангелові мало мого мозку
що родить павутиння з нічого
аби обснувати квітку
Білий Ангел розвалює мій череп

і виривається з-під нього
як Вільний Білий Ангел
в охристу пустелю
Білого Ангела тепер не обходить
що я більше ніколи без нього
не побачу Пурпурову Троянду
не побачу Пурпурову Троянду
у сні у дрімоті у маячні
Білого Ангела не обходить
що марно загинуть дон-кіхоти
Трояндових колючок
у його зжовклих крилах
у бганках лляного хітону

Білий Ангел мріє в обіймах Троя-
нди
стати зв'язною вишневою хмари-
ною

і розтанути в далі...
Далі.

Ігор Калинець
ЦІ КВІТИ НЕСТЕРПНІ
Китиця третя
КВІТИ НА ПОШТІВКАХ

Воплощение особого колорита и изысканности художественных образов Дали и ярко индивидуальной стилистики текста Калинца отразилось на внутренних и внешних составляющих структуры произведения Сидоренко: индивидуальной нотно-графической фиксации; подборе соответствующих тембров; способах инструментовки; пространственно-временных отношениях в музыке; сценическом исполнении. Здесь неотъемлемым компонентом должны быть репродукции картин Дали на большем экране, свет которого выхватывает из темноты фигуру исполнительницы в белом облачении.

В «Белом Ангеле» *звукотпись, визуализация* семантического ряда поэтического текста как способ воплощения замысла произведения является доминирующим фактором влияния на восприятие и понимание музыки слушателем. Главным в произведении является *образ Ангела* как символа самой жизни в «живом» исполнении сопрано. Противостоящие ему демонические силы характеризуются неестественным, нереальным, «мертвенным» компьютерно-преобразованным звучанием.

Демонстрация двух начал весьма ассоциативна: композитор подбирает свойственные им «*звукосимволы*» в сложной звуковой среде, сформированной путем смешения и соединения акустических и электронных звуков (в партитуре специально выписаны семплы, соответствующие этим образным сферам).

Так «звукосимволом» Ангела является звук, напоминающий шелест «ангельских крыльев», который отображает семпл трепетания крыльев чайки, а его голосом является кристально чистый тембр колоратурного сопрано (пример 4).

Пример 4.

“БІЛІЙ АНГЕЛ” (2006)
“White Angel”

mus. Lyubava SYDORENKO
text Igor KALYNETS’

Musical composition is written under the order of
friends foundation “Warsaw Autumn” at financing
Ernst von Siemens Musikstiftung by Monachium

$\text{♩} = 54$

Lento grazioso 00:04 00:09 00:10

Soprano

p *mp*

(Quasi campanelli)

00:13 00:17 00:20 00:21

sfp *mp*

(Quasi Vibrafono)

lo - mu Bi - lo - mu An - re -
lo - mu Bi - lo - mu An - ge -

7 00:25 00:28 00:29 00:33

mf *mp*

Tam-tam (Quasi Cb.)

lo - ni ма - ло ма - ло мо -
lo - vi ма - lo ма - lo мо -

Ужасающий по характеру семпл – своеобразное «чавканье»-клацанье клапанов кларнета – является «звукосимволом» Демона. Его голос – это электронно-обработанные частоты человеческого тембра (голоса чтеца), словно доносящегося из преисподней.

Компьютерное сопровождение, созданное композитором с помощью собственной технологии *инструментально-звукового синтеза* – (соединение элементов *семплирования, реверберации, спектральной музыки*), является основным *звуковым выражением* настроения и образности произведения. Слаженность ансамбля участников (живого голоса и электроники) обеспечивается секундомером, стартующим синхронно с фонограммой. Все эти компоненты образуют единое пространство-время музыкального текста.

Найденные композитором оригинальные электронные звучания органично вписываются в утонченную звуко-фоническую инструментальную

ауру произведения, «работая» на проведение основной драматургической линии, исходящей из антагонизма образных сфер. Так, например, в конце экспозиции, где господствует ангельское начало и преобладают высокочастотные семплы, колокольчики, вибратон, флейта *riccolo*, скрипка, при постоянном применении реверберации появляется «звукосимвол», свидетельствующий о присутствии темных сил (пример 5).

Пример 5.

7

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and an instrumental line. The instrumental line features various effects and dynamics, including Campanelli and Quasi Cl sounds. The vocal line includes lyrics in two lines.

System 1 (03:52 - 04:01):

- Instrumental: Campanelli (p), (Quasi Cl) (p), (echo) (mp), (Quasi Cl) (p).
- Vocal: - - - no - - - мо - с - і зго - ди з ле - го - ; - - - lo - - - мо - je - ji zgo - dy z le - go -

System 2 (04:05 - 04:14):

- Instrumental: (Cl) (p), (Quasi Cl) (pp), (Quasi Cl) (mp), (Quasi Cl) (p).
- Vocal: - - - том та - - - см - - - но - і Я - а ; - - - tom ta - - - jem - - - no - ji J - a

System 3 (04:19 - 04:28):

- Instrumental: (Campanelli) (p), (Quasi Cl) (p), (Quasi Cl) (pp), (Quasi Cl) (pp), (Quasi Cl) (pp).
- Vocal: - - - кий но - о - о - чу - є в пе - лост - ; - - - кий no - o - o - czu - je v pe - liust -

При этом каждый из уровней данного текста будто проживает собственную жизнь, а его разнообразные компоненты «встраиваются» в многомерную «мультимедийную» структуру всего произведения как художест-

венной целостности. Высокая ассоциативность, синтетизм «Белого Ангела», обусловившие сложные семантические наслоения разных составляющих – поэтического слова, музыкально-выразительной материи, визуально-сценического ряда, определили многосложный симультанный драматургический профиль произведения Сидоренко, позволяющий охватить огромное *звукопространство культуры*. Здесь в «нелинейном» времени объединились интенции художественных текстов опального украинского поэта-лирика, странного гения живописи XX столетия и талантливая утонченная звукопись нашей современницы.

Выводы.

Кратко подытоживая, констатируем, что в современной музыкальной культуре, в том числе и украинской, интертекстуальность, выступая как художественный принцип, управляющий музыкально-творческим процессом, имеет широкий диапазон проявлений – от конкретного художественного приема и способа организации текста до уровня музыкальной поэтики. Такая широта обуславливает необходимость совершенствования аналитических и интерпретационных подходов в постижении музыкальных текстов, которые сегодня существенно усложнили свою структуру как в *горизонтальном*, так и в *вертикальном* измерениях – с одной стороны, за счет освоения новых композиторских технологий, раздвинувших границы музыкальной материи, а с другой, благодаря активному вовлечению в текстовое пространство внемузыкальных компонентов. Именно это способствует продуктивному творческому диалогу в современных культурных условиях.

Iryna Kokhanyk

DIE INTERTEXTUALITÄT ALS GRUNDLAGE DES DIALOGS IM BEREICH DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKALISCHEN KULTUR

Diese Forschung kann man als eine Fortsetzung des Themas «Kulturdialog in der zeitgenössischen ukrainischen Musik», die vor einem Jahr in Düsseldorf begonnen wurde, betrachten. Sie ist einem Aspekt dieses Themas gewidmet, und zwar dem Problem der Intertextualität.

Die Kategorie der Intertextualität ist eines der konstitutiven Gestaltungsprinzipien des zeitgenössischen postmodernen Diskurses, der eine Gesamtheit «von **offenen** und **lebendigen**, in dem unendlichen Raum der Kultur **losgelösten Intertexten** darstellt» [9, s. 1].

Nach Kristevas Meinung, die den Begriff der Intertextualität in die moderne wissenschaftliche Forschung eingeführt hat, «baut sich jeder Text als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes» [8, s. 429], jeder Text hat mit einer ständigen Referenz auf irgendeinen Vortext zu tun.

Die Verweise auf andere Texte sind nicht immer deutlich, «sie können versteckt, anonym sein, unbewusst oder automatisch gegeben werden als eine Widerspiegelung des kulturellen Codes, der Formeln, des freien Spiels der Einbildungskraft, auf die unendliche Tiefe der kulturellen Bedeutungen hinweisend. In diesem Fall treten solche Begriffe wie **Unterbewusstsein, kollektives Gedächtnis, historisches Bewusstsein** in Kraft» [6].

Im XX. Jahrhundert wird die Intertextualität als eine bewusste Idee zur Quelle vieler musikalischer schöpferischer Konzepte, in denen es zu einem Dialog der Stile, Gattungen, Formen usw. in einem unbegrenzten semantischen Feld kommt, das das ganze historisch-kulturelle Kontinuum, von der Menschheit geschaffen, umfasst. Die Intertextualität, auf die Stufe einer **ästhetischen Reflexion** emporgehoben, wird heute gleichzeitig folgendermaßen verstanden:

- als eine Methode des künstlerischen Denkens;
- als ein Gestaltungsprinzip der schöngeistigen Texte;
- als ein prinzipieller Kunstgriff;
- als eine Poetik der zeitgenössischen Kunst;
- als eine Methodik der Interpretation der schöngeistigen Literatur.

Die Intertextualität, indem sie in verschiedenen Hypostasen auftritt, ist ein Mittel der **Sinngestaltung** eines Werkes, sie konstituiert seine **nicht lineare semantische Struktur** und bezieht sie in ein unbeschränktes Feld anderer Texte ein, sowie gewährleistet die Möglichkeit seiner **verschiedenstufigen Lesbarkeit** (in der Überschneidung der semantischen Felder des Komponisten, des Interpreters und des Zuhörers).

Die Intertextualität aktualisiert multidimensionale semantische Bezüge eines Werkes und indem sie ihr intertextuelles Feld aufbaut, strukturiert sie den ganzen vorhergehenden kulturellen Bestand um und «schafft ihre eigene «Kulturgeschichte»» [9, s. 17].

Der Realisierungsmechanismus der Intertextualität in einem musikalischen Werk ist kompliziert, sie kommt durch die Allusivität, Metaphorik, Stilisierung, klare oder versteckte Referenz (die die Ebenen des Inhalts, der Struktur und der gattungsstilistischen Besonderheiten umfasst), Collage, Parodierung, Reminiszenz, Assimilation u. a. zustande, die unbegrenzte Möglichkeiten der **Interpretation** und der **Neuinterpretation** der musikalischen Texte eröffnen.

Der Begriff der Intertextualität wird heute an der Schnittstelle vieler Geisteswissenschaften ausgearbeitet. Seine Spezifizierung bekommt er auch in der Musikwissenschaft. Die fundamentale Forschung von Mark Aranovsky, die Werke der jungen Musikwissenschaftler in Russland und der Ukraine (Olga Werishko, Julia Hribinenko, Jun Chiba, Yevgeniya Kharchenko und andere⁴²) entwickeln sowohl die Theorie selbst als auch vervollkommen die Methode der intertextuellen Analyse, an musikalische Texte angewandt.

Wir bieten in unserer Arbeit die Erkenntnisse der intertextuellen Analyse der einzelnen Werke an, die für die zeitgenössische kulturelle Situation genug repräsentativ sind und eine eigene Resonanz im kulturellen Raum haben.

1. Schnittke – Mozart – Haydn.

Die Bezugnahme auf die Musik von Mozart, der Dialog mit seinem Stil, der eigentlich bereits im XVIII. Jahrhundert begonnen hat, wird auch im Schaffen der zeitgenössischen Komponisten fortgeführt. In einigen Fällen sind die Einflüsse Mozarts versteckt, in anderen – kommen sie sehr deutlich zum Vorschein, der Einstellung des Autors entsprechend. Die Tendenz der ganzheitlichen Wahrnehmung des Schaffens von Mozart tritt unterschiedlich bei den modernen Autoren zutage, jedoch hebt jeder von ihnen die Eigenschaften hervor, die im höchsten Grade mit seinem eigenen Stil übereinstimmen.

Alfred Schnittke «hat sein schöpferisches Leben der Entdeckung der künstlerischen Möglichkeiten der stilistischen Wechselwirkungen gewidmet. <...> Ungeachtet der scheinbar bedeutenden Veränderung der schöpferischen Methode von der Polystilistik zur Monostilistik blieb die pluralistische Wechselwirkung der Stile als Hauptmerkmal in der Struktur seiner Werke immer erhalten» [13, s. 1].

Moz-Art von Alfred Schnittke⁴³ sind einige Musikstücke für verschiedene Instrumentalzusammensetzungen, die im Laufe von 1975–1990⁴⁴ anhand eines

⁴² J. Hribinenko betrachtet z.B. die *Polystilistik* im Kontext der *Intertextualität* – als eine *Erscheinung* der zeitgenössischen *musikalischen Kultur* und als eine *Methode des kompositorischen Schaffens* [3]. Bei der Untersuchung der Kompositionen mit einem intertextuellen Modell im Schaffen von E. Denisov unterscheidet O. Werishko bestimmte stilistische Techniken (die Technik des *Spiels*, die Technik des *Kommentars*, die Technik des *Dialogs*, die Technik der *stilistischen Transformationen*) [2].

⁴³ Diese Werke zogen auf sich mehrmals die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaftler [siehe: 4; 10-12; 15; 17], die darin im Großen und Ganzen ähnliche Züge auffinden. Unsere Beobachtungen, die in diesem Artikel dargelegt werden, wurden schon zum Teil im Vortrag in der dem 250-jährigem Jubiläum von W. A. Mozart gewidmeten Konferenz (Kharkiv, 2006) betrachtet und veröffentlicht [7].

⁴⁴ 1975–1976 – *Moz-Art* für zwei Violinen (Bearbeitung des Menuetts aus der Suite im alten Stil); 1975 – *Moz-Art* (nach dem Fragment KV 416d von Mozart), die erste (Neujahrs-)Version für Flöte, Klarinette (A), drei Violinen, Bratsche, Violoncello, Kontrabass, Orgel, Schlagzeug (Becken, Pauke, Glocke, Glockenspiel) in 14 Sätzen; 1976 – *Moz-Art* für 2 Violinen (nach dem Fragment KV 416d von Mozart); 1977 – *Moz-Art a la Haydn* für 2 Violinen

verlorenen Werkes von Mozart – einer Pantomime, in der Wolfgang selbst die Rolle von Arlecchino darstellte (K. 446/416^d, 1783), – komponiert wurden.

Bezeichnend ist der Weg, den Schnittke auf der Suche nach dem Titel, der insbesondere mit diesem Werk korrespondieren sollte, ging. Einige Varianten betonen die Eigenart der Kompositionsstruktur: «Zufällige Verbindungen der Themen von Mozart», «Nicht-Variationen auf die Themen von Mozart», «Verirrte Musik». Andere deuten auf ausdrucksvolle Mittel hin: «Untersuchung der Eigenart der Themen von Mozart», «Unsynchroner Mozart», «Nachhall von Mozart» u. a. [5, s. 246].

In einer Variante kommt eine Andeutung auf den *Gattungscharakter* des Werkes auf: «Moz-Art (Potpourri auf die Themen der Pantomime des gleichnamigen Komponisten)». Es ist in gewisser Weise zeichenhaft. Die Gattung des Potpourris sah Mozart nicht nur als ein Tribut der Mode an, sondern er verwendete sie auch als ein dramaturgisches Mittel (erinnern wir uns an die erste Szene aus dem Finale der Oper «Don Giovanni», wo Mozart beliebte Themen seiner Zeitgenossen zitiert, darunter auch sein eigenes Thema aus der Figaro-Arie).

Den Sinn für *Humor* bei Alfred Schnittke, der bei solchen Bezeichnungen: «Verstaubter Mozart», «B-Moll, von einer Motte gefressen», «Fast das Original von Mozart», «Eine echte Fälschung a la Mozart» [5, s. 246] zutage tritt, würde auch Wolfgang Amadeus selbst würdig anerkennen. Denken wir z.B. an seine Briefe voller scharfsinniger Beobachtungen und nicht immer ziemender Aussagen! Humor, leichte und gut gemeinte Streiche, ungezwungenes Spiel sind auch ein wesentlicher Bestandteil der Musik von Mozart. Zum Beispiel sein «Ein musikalischer Spaß» (KV522) mit einem unerwarteten «falschen» Klang am Ende kann nach dem Gehör als ein Zitat desselben Schnittke verstanden werden! [siehe: 15].

Und das bekannte Stück von Mozart «Musikalisches Würfelspiel»⁴⁵, Anh. 294^d, nach dem Prinzip einer freien spielerischen Einsetzung der Fragmente des musikalischen Materials aufgebaut, ist wie bekannt fast eine prophetische «Voraussicht» der zeitgenössischen Aleatorik geworden!

Immerhin wählte Schnittke die Variante *Moz-Art*, die aufs beste das eigenartige «etymologische Experiment» charakterisiert – «das Projekt der Rekonstruktion» des Textes des verlorenen Mozartschen Werkes anhand der

und Kammerorchester; 1980 – *Moz-Art*, die Fassung für sechs Instrumenten: eine Oboe, ein Cembalo, eine Harfe, eine Violine, ein Cello, einen Kontrabass; 1990 – *Moz-Art a la Mozart*, die Fassung für acht Flöten (2 pic., 2 ord., 2 alto, 2 basso) und eine Harfe.

⁴⁵ Die Partitur dieses Werkes besteht aus 176 Takten, von Mozart geschrieben, zwei Tabellen und einer Anweisung für die Interpreten. Mit Hilfe des Würfelspiels wird die Reihenfolge der Nummer der Takte bestimmt, und indem die Interpreten sich daran halten, „schaffen“ sie allmählich das Werk. Im Prozess der Ausführung werden nur melodisch-harmonische Variationen in strengen Rahmen der Form gestattet (s. Dubinets, E. Die Zeichen der Klänge. Über die zeitgenössische musikalische Notation. – Kiev, Hamazun, 1999. – S. 96).

Methode der Kombinatorik und der freien Komposition. Dazu noch: der *künstlerischen* Rekonstruktion bzw. *Quasi-Rekonstruktion*, denn der «reine» Stil von Mozart, in den erhaltenen Fragmenten wiedergegeben, verbindet sich mit der Technik der Komposition des XX. Jahrhunderts.

Das Thema, Mozart gewidmet, ist mit Bezug auf die Intonation ambivalent: nicht nur Mozartsche Individualität tritt darin hervor, sondern dort kommt vor allem die Information über die Besonderheiten des historischen Stils und der Stilrichtung zum Vorschein. Somit repräsentiert bei Schnittke *die Gestalt des Wiener Komponisten den Geist der ganzen kulturellen Tradition* (Beispiel 1⁴⁶).

In einer anderen Version – *Moz-Art a la Haydn* – zeigt sich nicht nur eine humoristische, sondern auch eine spielerische Ausdrucksweise des Schaffens von Schnittke, die Elemente «des Instrumentaltheaters» sind darin verwirklicht. Sie sind bereits in der anfänglichen Sitzordnung des Orchesters und ihren späteren Änderungen angelegt.

Seinerseits gibt diese Tatsache einen Verweis auch auf das Schaffen von Haydn, indem sie sowohl eine «Anspielung» auf den gesamten ästhetischen Musiktonus des zweiten Wiener Klassikers macht, als auch konkrete «Textmerkmale» seiner Werke aufzeigt: auf der *musikalischen* Ebene – intonationelle Gemeinsamkeit des bei Mozart entliehenen Themas und des Themas von Haydn; auf der *innermusikalischen* Ebene – eine künstlerische Reminiszenz der «Abschiedssinfonie» von Haydn. In der Partitur sind nicht nur der Charakter der Bewegung der Musikanten, sondern auch die «Aktionen» mit dem Licht detailliert vorgeschrieben. Zu Beginn – bis zu der Ziffer 2 – spielen die Musikanten in voller Dunkelheit, und ab der Ziffer 48 «*verlassen sie allmählich die Bühne. <...> Die Beleuchtung beginnt langsam zu erlöschen. Wenn die letzten Klänge hinter der Bühne verstummen, fährt der Dirigent noch einige Sekunden zu dirigieren fort*».

Auf den ersten Blick basiert die *Moz-Art a la Haydn* auf dem «totalen» Zitieren des Mozartschen Stoffs. Die Beweise finden wir in der Partitur des (Beispiel 2).

Die Arbeit Schnittkes mit diesem Material verläuft gemäß den zeitgenössischen Normen der Schrift, durch die Besonderheiten des Stils des Komponisten bedingt. Im Laufe dieser Arbeit finden jedoch immer wieder die «Übergänge» von einer Stilistik zur anderen statt: fugierte Auslegung des Mozartschen Themas, seine rhythmische «Zersplitterung» – Schritt der Stimmen um ein Achtel, polytonale Entwicklung – D-Dur, Des-Dur, C-Dur, H-Dur, die zu einem undeutlichen dezentralen Komplex in der tonartlichen Beziehung führen, werden von dem «tonalen» Spiel des D-Dur und d-Moll abgelöst – der Tonalität des Mozartschen Originals.

⁴⁶ См. нотные примеры в русскоязычном тексте.

Der Spielmodus der Musik verbindet sich mit einer scharf ausgeprägten Rationalität des Denkens, in gleichem Maße den Komponisten der beiden Epochen eigen. Klassische Harmonie des Werkes, Gedankenklarheit, Formfeinheit verbinden sich mit der neuen Kompositionstechnik. Der Hauptteil wird von einem sonor-aleatorischen Auftakt und einer Coda eingerahmt. Hier scheint die Musik von Mozart, in einzelne Motive zersplittert, durch das Getöse der Zeit durchzukommen (zu der Ziffer 2, der Ziffer 49).

Der lyrische Höhepunkt der ganzen Komposition (eine zusammengesetzte dreiteilige Form) wird mit dem Auftreten eines wahren *Mozartschen* Themas gekennzeichnet – Zitat aus der 40. Sinfonie (Hauptpartie des ersten Teiles) (der Ziffer 35–36).

Komplizierte intertextuelle Beziehungen der musikalischen Stücke kommen bei der ihrem Sinngehalt entsprechenden Aufführung am besten zum Vorschein. *Moz-Art* a la Haydn von Schnittke hat eine würdige Interpretation dank einem bekannten kammerorchestralen Kollektiv «Kremerata Baltica» unter der Leitung von Gidon Kremer bekommen (Mozartwoche, Salzburg, UNITEL, 2002).

2. Runchak – Schnittke – Mozart.

Eine der Betitelungen des Werkes von Schnittke «Nicht-Variationen auf die Themen von Mozart» verweist auf das Schaffen des zeitgenössischen ukrainischen Autors **Vladimir Runchak**, der oft seinen Kompositionen «skandalös-oppositionelle» (Y. Chekan) Benennungen gibt: «Antisonate», «Nicht-Sinfonie», «Nicht-Konzert» u. a.

«Sagen Sie, sind die Flöten zauberhaft... Ja, sie sind zauberhaft» – dieses Frage-Antwort-Spiel ist der Titel eines Kammerwerks für Flöte und Klavier, laut der Bestimmung des Autors selbst ist das sein Tribut dem großen Genie Mozart. Mit *Moz-Art* verbindet ihn auch das Vorhandensein mehrerer Varianten für verschiedene Instrumentalbesetzungen⁴⁷.

Hier gibt es jedoch keine Anspielungen auf die Thematik von Mozart, nur die *Flöte* – «Zauberflöte», die in allen möglichen Erscheinungsformen vorkommt (ord., pic., alto, basso, sogar c-basso, die «wie ein Schrank» aussieht), mit allen möglichen Spielgriffen – dient als *Träger der «Mozartschen Intonation»* im weiten Sinne des Wortes, durch die man einen fernen Nachhall der Musik des genialen Komponisten hört (Beispiel 1).

Die frei interpretierte im Geist der postmodernen «Freizügigkeit» musikalische Idee von Mozart aktualisiert eine gesetzmäßige Frage: ist diese hohe Widmung nicht als Ausdruck des Selbstbewusstseins des jungen Komponisten zu ver-

⁴⁷ Runchak, V. Ein Geschenk für Mozart für Flöte und Klavier (oder für drei: ord., pic., alto; oder für fünf: ord., pic., alto, basso, c-basso und Klavier) (Version: für Flöte und Solistenorchester).

stehen? Der berühmte ukrainische Musikkritiker Y. Chekan schreibt: «Nach Worten von V. Runchak, nebenbei in einem Gespräch geäußert, wenn du ein Komponist bist, trägst du die ganze Verantwortung für deine Musik, für jede ihre Note, du verantwortest sie so wie das Mozart, Bach, Beethoven tun. Demzufolge, wenn das Maß der Verantwortung gleich ist, bist du ihnen in deinem Status auch gleich! Andererseits, wenn du kein Komponist in diesem hohen und absoluten Sinne bist, sollst du dann auch die Aufmerksamkeit, die Zeit und das Verständnis der Zuhörer, den Platz in der Musikwelt, das Recht, mit den Großen dieser Welt auf der gleichen Höhe zu stehen, und zuletzt – den Status des Schöpfers der Musik selbst nicht beanspruchen» [16, s. 11].

3. Sidorenko – Kalynets – Dali.

Die Reflexivität des zeitgenössischen künstlerischen Bewusstseins, «seine Neigung zur Verwendung der universalen Themen und Systeme der sich überschneidenden Bedeutungszusammenhänge, wo «früher» und «später», «ferner» und «näher» korrelieren» [6], gleichzeitig und wechselwirkend sind, erzeugt nicht lineare musikalische Texte, die man als *multimedial* bezeichnen kann.

Ihre Besonderheit ist die Simultaneität der Prozesse, Aufschließung der Struktur, unerwartete Bedeutungsverweise in den Mikro- und Makrokosmos der musikalischen Seins zugleich. Neue Möglichkeiten zur Erfassung dieser Welten geben zeitgenössische kompositorische Technologien. In solchen Kompositionen offenbart sich ganz neu der Sinn des musikalischen Stoffes, mit der Umgestaltung und Bereicherung des *Klanges* verbunden, was das Verständnis der musikalischen Konzeption und ihre Interpretation wesentlich beeinflusst.

Die Beherrschung der neuen Möglichkeiten der Klänge erfolgt auf der kompositorischen Ebene durch die Erforschung der inneren Struktur des akustischen Klanges und seines elektronischen Analogons, durch die unkonventionelle Verwendung des akustischen Klanges; durch die originelle klangphonische Verbindung der Akustik und Elektronik etc.

Als hervorragendes Beispiel dafür kann das Werk der Lemberger Komponistin **Lyubava Sidorenko** «Der weiße Engel»⁴⁸ für Sopran und elektronische Begleitung zum Text von Igor Kalynets⁴⁹ dienen.

Das Hauptkriterium für die Auswahl des Textes für das vom Festival «Warschauer Herbst» («Warsaw Autumn Friends Foundation») beauftragte Werk war nach Worten der Autorin sein *semantisches Potential*, das originelle

⁴⁸ Eine detaillierte Analyse dieses Stückes hat die Aspirantin meiner Klasse Orysa Balanko gemacht. Der Text dieses Artikelabschnittes wurde in Zusammenarbeit mit ihr geschrieben.

⁴⁹ Igor Kalynets ist Dichter und Prosaist, einer der bedeutenden Vertreter der Sechziger-Generation und der Dissidentenbewegung in der Ukraine, Anhänger des europäischen literarischen Modernismus.

kompositorische Ideen, komplizierte dramaturgische Entscheidungen erforderte. Das Gedicht «Der Weiße Engel» aus dem Zyklus «Blumen auf den Postkarten» war nicht zufällig ausgesucht.

Dieser Zyklus ist in die im Exil verfasste Sammlung «Diese Blumen sind unerträglich» eingegliedert (erst im Jahr 2000 veröffentlicht). Der ganze Zyklus wurde auf den Postkarten mit den Abbildungen der Gemälde der berühmten Maler geschrieben, die der Dichter seiner Tochter und Frau schickte.



Salvador Dali. Der Weiße Engel (1958)

Der poetische Text dieses Gedichtes wurde unter dem Einfluss der Arbeiten von Salvador Dali «Der Engel», «Meditierende Rose», «Der Traum», die mit Intellektualismus, mit dem Spiel der Einbildungskraft am Rande des Unterbewusstseins und Wahnsinns gesättigt sind, geschaffen.

Der künstlerisch-darstellerische Faktor dieser Bilder steht mit der lebenspsychologischen Wirklichkeit, die der Dichter durch die Metaphorik und philosophische Lexik des Textes zum Ausdruck bringen wollte, im Einklang.

Igor Kalynets. Der Weiße Engel⁵⁰

Auf der Postkarte – Salvador Dali⁵¹. Der TRAUM.

⁵⁰ Der Gedichtstext wurde von *Sophia Fris* übersetzt.

⁵¹ Es handelt sich dabei um ein Wortspiel im Ukrainischen: «Dali» (Далі) kann «weiter, ferner, die Weite u. Ä.» bedeuten; ist zugleich aber auch eine Transliteration des Namen des Malers Dali.

Dem Weißen Engel genügen nicht
meine Augen
die Rose wird gekleidet in den
königlichen
Purpur
Dem Weißen Engel genügt nicht
mein Gehör
das die Rose beschenkt mit dem
Tauseufzer
Dem Weißen Engel genügt nicht
mein geheimes
Einverständnis mit der leichten
Brise
die in den Blumenblättern über-
nachtet
Dem Weißen Engel genügt nicht
mein Gehirn
das ein Spinnennetz von nichts
gebiert
um die Blume zu umspannen
Der Weiße Engel zerstört meinen
Schädel
und kommt daraus hervor

wie ein Freier Weißer Engel
in die Ockerwüste
Den Weißen Engel interessiert
jetzt nicht
dass ich ohne ihn nie
die Purpurrose sehen werde
nie die Purpurrose sehen werde
im Traum im Nickerchen im
Wahnsinn
Den Weißen Engel kümmert es
nicht
dass umsonst umkommen die Don
Quichotten
der Rosendornen
in seinen vergilbten Flügeln
in den Falten des leinenen Chitons
Der Weiße Engel träumt in der
Umarmung der Rose
eine verwehte kirschfarbene Wol-
ke zu werden
und zu zerschmelzen in der Fer-
ne...
Ferner

Igor Kalynets
DIESE BLUMEN SIND UNERTRÄGLICH
Die dritte Quaste
BLUMEN AUF DEN POSTKARTEN

Die Verkörperung eines besonderen Kolorits und der Raffinesse von Dalis künstlerischen Bildern und der Architektonik der Sprache, der Stilisierung des Textes von Kalynets wirkten sich auf den inneren und äußeren Bestandteilen der Struktur des Werkes von Sidorenko aus: auf die individuelle notengraphische Fixierung; auf die Auswahl der geeigneten Klangfarbe; auf die Art der Instrumentierung und Bearbeitung des Musikstückes; auf die räumlich-zeitlichen Beziehungen in der Musik; auf die szenische Ausführung. Hier sollen die Reproduktionen der Gemälde von Dali auf einer großen Leinwand, deren Licht die Figur der Interpretin in einer weißen Bekleidung aus der Dunkelheit herausbringt, ein integrierender Bestandteil sein.

Die *Klangschrift* des «Weißen Engels», die *Visualisierung* der semantischen Reihe des poetischen Textes als eine Art der Verwirklichung der Grundidee des Stückes, ist ein dominanter Faktor des Einflusses auf die Wahrnehmung und das Verständnis der Musik für den Zuhörer. Das *Bild des Engels* als Symbol der Lebensschöpfung und der inneren Wärme in der «lebendigen» Soprausführung ist das wesentliche Element im Stück. Die Künstlichkeit,

Trughaftigkeit, «Leblosigkeit» der computergewandelten Klänge charakterisieren im Gegensatz dazu die dämonischen Mächte.

Für die assoziative Demonstration dieser zwei Ursprünge wählt die Komponistin die ihnen eigenen «Klangsymbole» aus der Welt der akustischen und elektronischen Klänge, schreibt in der Partitur die Samples einzeln aus, die sie charakterisieren.

Das «Klangsymbol» des Engels ist ein Klang, der an das Rauschen der «Engelflügel» erinnert, der das Sample des Flatterns der Flügel einer Möwe wiedergibt, und Seine Stimme ist das kristallklare Timbre eines Koloratursoprans (Beispiel 4).

Der erschreckende Charakter des Samples – ein eigenartiges «Schmatzen»-Klappern der Klarinetteklappe – ist ein «Klangsymbol» des Dämons. Die Stimme der dunklen Mächte, das ist die elektronisch überarbeitete Frequenz der menschlichen Klangfarbe, die Stimme des Vorlesers, die als ob aus dem Verlies klingen würde.

Die Computerbegleitung, mit Hilfe der eigenen Technologie der *instrumental-lautlichen Synthese* erzeugt – (die Verbindung der Elemente des *Samplings, des Nachhalls und der Spektralmusik*) ist der wichtigste *Klangausdruck* der Stimmung und Bildlichkeit des Werkes. Ein gut eingespieltes Ensemble der Teilnehmer (der Live-Stimme und Elektronik), das eine einheitliche Raum-Zeit Dimension des musikalischen Textes schafft, gewährleistet die Stoppuhr, die synchron mit dem Phonogramm startet.

Bezeichnend ist, dass die Erscheinung der Samples in der klangphonischen instrumentalen Aura des Musikstückes auf den Antagonismus der handelnden Personen hinweist. So kommt z. B. am Ende der Exposition, wo der engelhafte Ursprung herrscht und die hochfrequenten Samples, Glockenspiel, Vibraphon, Flöte piccolo, Violine überwiegen, bei der ständigen Anwendung des Nachhalls ein «Klangsymbol» vor, das die Anwesenheit der Bösen Mächte erkennen läßt (Beispiel 5).

Die Mehrdimensionalität der inneren Struktur des «Weißen Engels», seine hohe Assoziativität, sein Synthetismus, die eine komplizierte semantische Schicht verschiedener Bestandteile bedingen, – des poetischen Wortes, des musikalisch-darstellerischen Stoffes, der visual-szenischen Reihe, – haben das vielsilbige simultane dramaturgische Profil des Werkes von Sidorenko bestimmt. Es ist, als ob jede von den Ebenen des betreffenden Textes ihr selbständiges Leben führen würde.

Indem es auf die antagonistische Spitze des bildlichen Stiels – des Engels und des Dämons, des Guten und des Bösen, des Lebens und des Todes, der Wahrheit und der Lüge, der Liebe und des Hasses – aufgereiht wird, umfasst das Stück eine riesengroße Klangfläche der Kultur, wo sich in der «unlinearen» Zeit die Intentionen der künstlerischen Texte eines in Ungnade gefallenen ukrainischen lyrischen Dichters,

eines merkwürdigen Genies der Malerei des XX. Jahrhunderts und einer talentierten raffinierten Klangschrift unserer Zeitgenossin verbinden.

Schlussfolgerungen.

Die Intertextualität als ein künstlerisches Prinzip, das den musikalisch-schöpferischen Prozeß steuert, entfaltet sich in der horizontalen und vertikalen Dimension eines «multimedialen» musikalischen Textes, und auch auf einer inter- und zwischentextlichen Ebene: *innerhalb* eines Werkes, alle Prozesse, die mit seiner Strukturbildung verbunden sind, organisierend, und *außerhalb* des Werkes, das in den breiten kulturellen Diskurs einbezogen ist.

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский. – М., 1998. – 342 с.
2. Вершико О. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствoved. : спец. 17.00.02 «музыкальное искусство» / О. Вершико. – Москва, 2004. – 18 с.
3. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «музичне мистецтво» / Ю. Грібіненко. – Одеса, 2006. – 18 с.
4. Захарова Е. В.А. Моцарт и А.Г. Шнитке в контексте эпох / Е. Захарова // Альфреду Шнитке посвящается. – М. : Изд-во «Композитор», 2006. – Вып. 5. – С. 200–207.
5. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке / А. Ивашкин. – М. : РИК «Культура», 1994. – 303 с.
6. Интертекстуальность / [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/379/ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
7. Коханик І. Стиль Моцарта як об'єкт художньої інтерпретації в сучасній музиці / І. Коханик // Культура України : зб. наук. праць. – Харків : Харківська державна академія культури, 2007. – С. 94–101.
8. 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.
9. Олизько Н. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса : на материале произведений Дж. Барта : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «теория языка» / Н. Олизько. – Челябинск, 2002. – 19 с.
10. Рогожникова В. «Моц-Арт» А. Шнитке для двух скрипок: диалог стилей и композиторов / В. Рогожникова // Альфреду Шнитке посвящается. – М. : Изд-во «Композитор», 2006. – Вып. 5. – С. 211–225.
11. Рогожникова В. Игровая логика у Моцарта и Шнитке / В. Рогожникова // Альфреду Шнитке посвящается. – М. : Изд-во «Композитор», 2008. – Вып. 6. – С. 204–216.
12. Рогожникова В. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (к проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствoved. : спец. 17.00.02 «музыкальное искусство» / В. Рогожникова. – Москва, 2008. – 19 с.

13. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «музыкальное искусство» / Дзюн Тиба. – Москва, 2003. – 16 с.
14. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «музичне мистецтво» / Є. Харченко – Київ, 2011. – 20 с.
15. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева – М. : Сов. композитор, 1990. – 350 с.
16. Чекан Ю. Концентрація-концертація, штрихи до портрета Володимира Рунчака / Ю. Чекан // Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...» : монографічне дослідження. – Луцьк, 2004. – С. 8–15.
17. Чигарева Е. О комическом у Альфреда Шнитке (юмор, ирония, гротеск) / Е. Чигарева // Альфреду Шнитке посвящается. – М. : Изд-во «Композитор», 2010. – Вып. 7. – С. 125–131.
18. Яблонская Е. Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века: культурологический аспект : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «теория и история культуры» / Е. Яблонская. – Челябинск, 2006. – 18 с.

Коханик Ирина. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. Статья посвящена проблеме интертекстуальности, которая является источником музыкальных творческих концепций в смысловом поле современной музыкальной культуры и обеспечивает диалог стилей, жанров, форм и т.д. Механизм реализации интертекстуальности рассматривается на примере музыки А. Шнитке, а также произведений современных украинских композиторов – В. Рунчака и Л. Сидоренко.

Ключевые слова: интертекстуальность, музыкальная культура, музыкальный стиль, мультимедийный музыкальный текст, метод интертекстуального анализа.

Коханик Ирина. Інтертекстуальність як основа діалогу у просторі сучасної музичної культури. Стаття присвячена проблемі інтертекстуальності, яка є джерелом музичних творчих концепцій у смисловому полі сучасної музичної культури і забезпечує діалог стилів, жанрів, форм і т.ін. Механізм реалізації інтертекстуальності розглядається на прикладі музики А. Шнітке, а також творів сучасних українських композиторів – В. Рунчака та Л. Сидоренко.

Ключові слова: інтертекстуальність, музична культура, музичний стиль, мультимедійний музичний текст, метод інтертекстуального аналізу.

Kokhyanyk Iryna. Intertextuality as a basis for dialogue in the area of modern music culture. The article deals with the problem of intertextuality, which is a source of creative musical concepts in the semantic field of modern music culture, and provides a dialogue of styles, genres, forms, etc. The mechanism of intertextuality

is considered an example of music by A. Schnittke, as well as works by modern Ukrainian composers – V. Runchak and L. Sidorenko.

Keywords: intertextuality, musical culture, musical style, a multimedia musical text, the method of intertextual analysis.