

**Евгения Ивановна Чигарёва**

[echigareva@yandex.ru](mailto:echigareva@yandex.ru)

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Prof. Evgenia I. Chigareva, D.A.**

[echigareva@yandex.ru](mailto:echigareva@yandex.ru)

Professor of Music Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

## **«Чужое слово» в композиторском творчестве: Альфред Шнитке и Николай Корндорф**

### **Аннотация**

В статье делается попытка применить филологическое понятие М. М. Бахтина «чужое слово» к музыкальному искусству (это цитаты, квазичитаты, аллюзии, символические мотивы, темы-монограммы). Перечисленные явления связаны с полистилистикой в музыке, в более широком плане — с концепцией интертекстуальности.

С этой точки зрения в качестве примеров сравнивается использование цитат, квазичитат, аллюзий в произведениях композиторов, различных по эстетическим и художественным установкам: *Струнное трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)»*, *Mozart-Variationen* для струнного секстета, *Скерцо из Четвертой симфонии («Underground music»)* Николая Корндорфа; *Четвертый концерт для скрипки с оркестром*, *Реквием (Lacrimosa)*, *Moz-Art, вторая часть Третьей симфонии* Альфреда Шнитке.

Выявляется различное отношение композиторов к стилевым моделям: у Шнитке — противопоставление цитат и квазичитат авторской музыке (полистилистика), у Корндорфа — напротив, сближение их с собственной стилистикой (в целом — тяготение к моностилистике).

### **Ключевые слова**

«Чужое слово», интертекстуальность, полистилистика, коллаж, моностилистика, цитаты, квазичитаты, аллюзии, стилевая модель.

## **“An Alien Word” in the Composer's Work: Alfred Schnittke and Nikolai Korndorf**

### **Abstract**

In the present article, the author attempts to apply M. M. Bakhtin's philological concept of “an alien word” to the art of music (that is quotes, quasi-quotes, allusions, symbolic motifs, monograms). As an example, the are considered. The listed phenomena are associated with polystylistics in music, and, more generally, with the concept of intertextuality.

From this point of view, the uses of quotes, quasi-quotes, and allusions are compared by the examples of works of the composers, who are different in aesthetic and artistic settings: *The String Trio “In honor of Alfred Schnittke (AGSCH)”*, *Mozart-Variationen for String Sextet*, *Scherzo from the Fourth Symphony (“Underground music”)* by Nikolai Korndorf; *Fourth Concerto for Violin and Orchestra*, *Requiem (Lacrimosa)*, *Moz-Art*, second part of Alfred Schnittke's *Third Symphony*.

A different attitude of composers to stylistic models is revealed: in Schnittke's works — the opposition of quotes and quasi-quotes to author's music (polystylistics), in Korndorf's works — on the contrary, their approaching composer's own stylistics (in general — monostylistics).

### **Keywords**

“An alien word”, intertextuality, polystylistics, collage, monostylistics, quotes, quasi-quotes, allusions, stylistic model

Понятие «чужое слово» (термин М. М. Бахтина<sup>1</sup>) широко используется в лингвистике и литературоведении, где оно обозначает текст, содержание которого происходит из других источников по отношению к данному. С «чужим словом» связывают понятие реминисценции. «Реминисценция — содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни» [9, 870]. Филологи относят к различным формам реминисценции цитаты, точные или неточные, «закавыченные» или остающиеся неявными, подтекстовыми. Все эти приемы, использованные как художественные, со второй половины XX века нередко связаны с распространенной в период постмодернизма концепцией и теорией интертекстуальности (как известно, это межтекстовые связи, объединяющие всю культуру). Понятие интертекстуальности возникло в семиотике и литературоведении (Ю. Кристева, Р. Барт), но также активно разрабатывается и в музыковедении (И. Стоянова, М. Арановский, М. Раку, Л. Дьячкова, Г. Григорьева, Д. Тиба, М. Высоцкая и другие).

Совершенно очевидно, что бахтинское понятие «чужое слово» — столь широкое и емкое — можно отнести и к музыкальному искусству. Разумеется, в таком случае слово понимается не в прямом значении (вербальное слово), а как «музыкальное слово» — значимый элемент музыкального языка — всё, что привнесено в музыкальное произведение «извне», — будь то цитаты, квазичитаты, аллюзии, символические мотивы (*Dies irae*, *ВАСН*, другие темы-монограммы).

Эти явления обычно связывают с полистилистикой. Автор термина, теоретик и практик этой техники в нашей стране Альфред Шнитке еще в 1971 году в своем докладе на Международном музыкальном конгрессе [11] и в ряде статей, посвященных проблемам музыки XX века, разработал это понятие и предложил свою классификацию данного явления: принцип цитирования (сюда входят не только цитаты, но и псевдоцитаты<sup>2</sup>) и принцип аллюзии («*принцип аллюзии* проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты — но не переступая ее» [11, 328]).

Однако всегда ли «чужое слово» связано с полистилистикой? Конечно, объединение в одном произведении авторской музыки с барочными и классико-романтическими стилевыми моделями невольно вызывает противопоставление разных музыкальных реалий. Но ведь и полистилистика бывает *коллажной*<sup>3</sup> и *симбиотической* (термин К. Штокхаузена<sup>4</sup>), или *диффузной* (термин В. Карминского [4]). В последнем случае полистилистика приближается к моностилистике (термин Г. В. Григорьевой): здесь можно говорить не только о диалоге, но и о синтезе стилей<sup>5</sup>.

Представляется интересным сравнить, как «чужое слово» проявляется в музыкальном языке двух композиторов, различных по творческим установкам, но тем не менее имеющих много общего в подходе к вопросам композиционной техники.

Начнем повествование с произведения, в котором объединяются эти два имени: *Струнное трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)»* Николая Корндорфа (1986). Это посвящение не случайно: Николай Сергеевич очень высоко ценил и творчество, и личность Шнитке. Вот что он писал: «Он был Учителем, — учителями было его творчество, его идеи, его нравственная позиция, его отношение к искусству» [5, 280]. «Влияние, воздействие Шнитке на более молодых композиторов было значительно шире влияния стиля, — это было влияние мировоззрения» [5, 280].

<sup>1</sup> Введен М. М. Бахтиным в его работах «Слово в романе», «Проблемы поэтики Достоевского» и других. См., например: [1].

<sup>2</sup> Псевдоцитата (или квазичитата) — фрагменты текста, стилизованные под цитаты. В настоящее время понятие псевдоцитаты нередко ошибочно смешивается с понятием лжецитаты в медиакulturе, подразумевающим высказывание с заведомо ложным авторством. — *Прим. ред.*

<sup>3</sup> Контрастное противопоставление или даже столкновение стилевых моделей.

<sup>4</sup> См. об этом: [10, 437].

<sup>5</sup> Замечу, что в данной статье, в связи с поставленной в ней проблемой, я не рассматриваю все типы полистилистики, использующиеся в музыке Шнитке. Подробнее об этом см.: [10].

При всем различии творческих индивидуальностей в Трио Корндорфа есть связь со стилем Шнитке: это сознательное или бессознательное отражение особенностей музыкального мышления старшего коллеги. Например, само обращение к составу *струнного* трио: по справедливому мнению Николая Сергеевича, «никто лучше Шнитке не чувствует природу этих инструментов, и никто их так богато, разнообразно и органично не использует, как он» [5, 286].

Далее — жанровые аллюзии. Три части произведения озаглавлены: хорал, токката и ария, «поскольку именно барочным жанрам Шнитке отдавал предпочтение в те годы» [5, 286].

Важно также, что все части Трио написаны в ре мажоре<sup>6</sup>, а эта тональность у Шнитке обладает особенной семантикой: воплощение того, что выше человеческого мира, — Божественного (например, хоровая кода Четвертой симфонии, финал Первого виолончельного концерта, завершение обоих хоровых концертов, эпилог балета «Пер Гюнт»). И хотя сам композитор нигде об этом не писал, но есть косвенное доказательство: по свидетельству А. В. Ивашкина, в набросках к пьесе «А Раганини», которые хранятся в Архиве Альфреда Шнитке в Лондоне, под звуком *D*, который является звуковысотным центром произведения, подписано слово *Бог* [2, 17].

Однако если говорить о «чужом слове», то в Трио это только монограмма Шнитке, вынесенная в заглавие. Она возникает в Финале (Ария) — это как бы личное обращение одного композитора к другому<sup>7</sup>.

Шнитке также неоднократно использовал свою монограмму. Но в том, как она трактуется, можно увидеть своеобразный диалог. У Альфреда Гарриевича это *a-f-e-d-es-c-h*: почти романтический «мотив томления» (вспоминается вагнеровский «Тристан»). Корндорф, добавляя букву *G* (AGSCH) — отчество, не только выражает этим свое уважение к любимому композитору, но и придает особую окраску звучанию темы-монограммы: соль мажор с минорной субдоминантой (что вполне естественно для «мажорного», диатонического периода его творчества).

Теперь обратимся к квазицитатам (у Шнитке в статье — «псевдоцитаты») в творчестве обоих композиторов (аллюзии на классико-романтический стиль). *Четвертый концерт для скрипки с оркестром* Альфреда Шнитке (1984) — произведение неоромантическое. И лейттема Концерта — мажорная аккордовая хоральная тема у духовых — квазицитата, в основе которой романтическая стилистика (Шуберт — Брукнер), это воплощение позитивного начала (тема-идеал). Лейттема, появляясь в I, III и IV частях, постепенно претерпевает изменения, подвергается искажениям. Так, в I части (цифра 1, Пример 1 а) — это диатоника, мажор (As-dur), в той же части (цифра 8) — «предельный» минор (cis-moll со II низкой и IV низкой ступенями — Пример 1 б); III часть, цифра 5 — «предельный» мажор (C-dur с лидийской окраской — Пример 1 в), цифра 9 — «антивариант», «предельный» минор (c-moll с пониженными ступенями); IV часть, цифра 22 — упрощенный вариант, мажор, чистая диатоника (C-dur, у приготовленного фортепиано — Пример 1 г), цифра 24 — диссонантное, почти кластерное проведение (объединение C-dur, c-moll, cis-moll).

<sup>6</sup> Конечно, Ре мажор не классический, но это уже другая проблема.

<sup>7</sup> Именно тогда Корндорф узнал о болезни Шнитке (первый инсульт).

Пример 1. А. Шнитке. Концерт №4 для скрипки с оркестром. Проведения лейттемы:  
а) в I части, цифра 1, такты 7-9; б) в I части, цифра 8, такты 55-58; в) в III части, цифра 5, такты 22-25; г) в IV части, цифра 22, такты 113-116.

а)  
[Andante]

2 Cl.  
2 Fag. *pp*  
2 Cor.  
Cl. basso

б)  
[Andante]

2 Fl.  
Cl. *p*  
2 Fag.

в)  
5 **Meno mosso**

2 Cl.  
2 Fag. *p*

г)  
[Lento]

Piano (prepared) *p*

Таким образом, квазицитата в концерте Шнитке проходит эволюционный путь, отражая концепцию и драматургию произведения: романтическая тема-идеал, искажение ее, почти разрушение и восстановление, но совсем в ином качестве.

Яркий пример квазицитаты в творчестве Корндорфа — это завершающая тема *Mozart-Variationen* (1990). Произведение интересно тем, что это как бы «квазивариации»; тематическим материалом являются измененные цитаты из «Масонской траурной музыки» Моцарта (KV 477, 1785), которые практически не узнаваемы, а собственно *тема* появляется в конце: цель и кульминация всего развития (Пример 2). Хотя она заметно отличается от предшествующего материала (можно сказать даже, что она вносит контраст), она настолько близка моцартовской стилистике, что кажется собственно цитатой (не являясь ею на самом деле). Вот слова композитора: «... Я могу сказать, что в моей пьесе нет музыки, написанной Моцартом, в ней есть только преобразованная музыка Моцарта или моя собственная, звучащая КАК музыка Моцарта»<sup>8</sup>.

Пример 2. Н. Корндорф. *Mozart-Variationen*. Цифра 32.

<sup>8</sup> Сообщено мне вдовой композитора, Галиной Юрьевной Авериной.

Смысл такой квазицитаты не в трансформациях, как в Четвертом скрипичном концерте Шнитке (где она проходит тот же путь, что и все художественное целое, отражая, как лакмусовая бумажка, сложные драматургические процессы), а в том, что она является как *данность* — как то, что существует изначально и вечно, — как феномен Моцарта, как будто пришедший из другого мира и явленный нам как чудо. И здесь невольно хочется привести слова Корндорфа: «Если бы мне задали вопрос, какое у меня сейчас самое заветное желание, я бы ответил: “Хочу услышать музыку нового Моцарта”...» [8, 63].

У Шнитке тоже был «свой Моцарт», при этом разный, подчас контрастный, как и музыка (да и личность тоже!) Моцарта. Вот его слова: «Моцарт — мой любимый композитор; “Реквием” Моцарта для меня — “Реквием” № 1» [3, 214]. И хотя в *Реквиеме* Шнитке (1975) нет никаких цитат, но прекрасная тема «*Lacrimosa*» (Пример 3), безусловно, связана с Моцартом, с образом его музыки в сознании и подсознании композитора — это аллюзия на «*Lacrimosa*» Моцарта (хотя общей является только начальная интонация восходящей сексты). Не случаен здесь и до минор — для Шнитке аналог трагического ре минора Моцарта<sup>9</sup>.

Пример 3. А. Шнитке. Реквием. № 7 «*Lacrimosa*». Такты 1-4.

The musical score for the beginning of the 'Lacrimosa' movement from Shostakovich's Requiem No. 7. The score is in 4/4 time and marked 'Andante'. It features vocal parts for Soli (Soprano and Alto) and Coro (Soprano, Alto, and Tenore), as well as instrumental parts for Organo, Piano, Vibrafono, Timpani, and Tamtam. The lyrics are 'La - cri - mo - sa di - es il - la, La - cri - mo - sa di - es il - la,'. The Organo part includes dynamic markings (ppp) and (pp). The Tamtam part shows a sequence of time signatures: 5/4, 4/4, 5/4, 4/4, 5/4.

<sup>9</sup> Вот несколько примеров из творчества Шнитке, в которых отразилась семантика до минора — как ее понимал композитор (человек наедине с миром, его трудный путь к Богу): вторая часть Первого хорового концерта (на стихи Г. Нарекаци), начало и хоральная тема-итог Концерта для фортепиано и струнных, начало Concerto grosso № 1 и кантаты «История доктора Иоганна Фауста», «Завещание» из «Ревизской сказки», Финал Второго виолончельного концерта, кода Concerto grosso № 5.

Совсем другим предстает Моцарт в юмористической пьесе Шнитке «*Moz-Art*» (1976; для двух скрипок; есть и другие версии)<sup>10</sup>.

В беседах с Д. И. Шульгиным композитор заметил: «...это, конечно, и, прежде всего, музыкальная шутка, юмористический коллаж на музыку Моцарта. Мне хотелось тогда “высветить” в нем как раз игровое настроение, которого так много в музыке этого композитора» [12, 79]. Возможна невольная параллель со знаменитой «Музыкальной шуткой» Моцарта KV 522 («Секстет деревенских музыкантов»). Действительно, как говорит Шнитке: «... Возникает ощущение некой праздничной атмосферы, чего-то похожего на сельский праздник, на котором звучит много музыки сразу в разных строях и жанрах[,] и все это исполняется по-своему очень остроумными музыкантами-любителями» [12, 78]. Юмористический характер носит подзаголовок произведения: «Проект реконструкции наполовину утерянного произведения (1783 / 1976)». Имеется в виду потерянная партитура Моцарта (музыка к пантомиме KV 446 1783 года, от которой сохранилась только партия первой скрипки и то не полностью).

Конечно, здесь тоже есть цитаты (даже тема главной партии симфонии соль минор KV 550!), но это «соединение того, что у Моцарта изложено в разных номерах и разных тональностях в одновременности» [12, 78], при этом «политональные и полиладовые эффекты звучат как-то нарочито и несколько комично из-за своей квазифальшивости» [12, 78]. Чего стоит хотя бы заключительная каденция произведения, где вместо чистой октавы, предписанной Моцартом, звучит увеличенная!<sup>11</sup> Это опять столь характерное для Шнитке искажение цитаты, но смысл приема совсем иной: атмосфера пьесы карнавальная — здесь царит столь свойственное Моцарту игровое настроение<sup>12</sup>.

И еще одна моцартовская квазичитата — начало *второй части Третьей симфонии* Шнитке (1979). Это лирическая тема à la Mozart — легкая и светоносная, которая контрастирует эмоциональному миру симфонии (Пример 4). Как и в Четвертом скрипичном концерте, пройдя через ряд «искажающих» этапов, она звучит в до мажоре, подетски просто и непритязательно (вспоминается «Маленькая клавирная соната для начинающих», так называемая «Легкая соната» Моцарта — KV 545).

Пример 4. А. Шнитке. Третья симфония. II часть. Цифра 56.

<sup>10</sup> Подробнее об этом см.: [7].

<sup>11</sup> Помимо политональных эффектов и секундовых трений, здесь используется свист (юмористическое насвистывание первого скрипача — цифра 8), прием *sul ponticello* в партии второй скрипки и т. д.

<sup>12</sup> Неслучайно премьера этого сочинения состоялась на новогоднем концерте 31 декабря 1975 года в Малом зале Московской консерватории.

Хотя Корндорф реже, чем Шнитке, прибегает к цитатам и квазичитатам, но у него тоже есть «цитатный опус» — *Четвертая симфония* (1996), а именно ее III часть. Симфония носит название «*Underground music*».

К андеграунду Николай Сергеевич относил и старинный русский романс, и цыганские песни, и песни В. Высоцкого, но также и популярные классические темы, звучащие «в обиходе», которые у всех на слуху, в сознании и в подсознании. Это, по словам композитора, «андеграунд души».

Третья часть — своеобразное скерцо, слепленное из разных цитат. Возникает вопрос: есть ли здесь полистилистика? Такое количество цитат, казалось бы, предполагает это. Однако автор сам был поражен тем, что темы, которые он использует, в оригинале написаны в одной и той же или в родственных тональностях. И поэтому в удивительном родстве оказываются и Моцарт, и Бетховен, и Малер, и Шостакович, и Орф... — 11 цитат, следующих друг за другом, постоянно возвращающихся, соединяющихся в горизонтальном и вертикальном коллаже, — это стихийный наплыв, грозящий разрушить мир человека. Драматургическая линия крещендирующая, темп чередования цитат ускоряется, движение становится лихорадочным и превращается в автоматическое. Весь этот «диссонанс» «разрешается» в финале: колокольный звон, вестник утра, с которым, как ночное видение, исчезает эта фантазмагория; звучит мелодия из церковного православного «Обихода» (по словам композитора, «пение старушек в церкви»<sup>13</sup>).

Какую роль в этом скерцо играют цитаты? Николай Сергеевич говорил, что хотел написать «абсолютно серьезное произведение без тени иронии или гротеска» [6, 62]. При этом он противопоставляет свой подход к бытовым жанрам тому, что мы встречаем у Шостаковича: «...если у него появлялись интонации польки или вальса, это означало, грубо говоря, обличение зла, inferнальные силы и т. д.» [6, 62]. Но это же в значительной мере можно сказать и о Шнитке (танго в *Concerto grosso* № 1, в кантате «История доктора Иоганна Фауста», гротескный вальс в Концерте для фортепиано и струнных, танго из «Ревизской сказки»: тема звучит в низком регистре сначала у трубы, а потом у тубы!) и т. д.<sup>14</sup>

Корндорф, используя цитаты, все равно тяготеет к моностилию (хотя это можно назвать симбиотической полистилистикой, так как цитаты оказываются родственными, сочетание их не образует контраста: во всяком случае, коллажа, который нередко применяет Шнитке, здесь нет<sup>15</sup>). И в этом отличие его эстетики от эстетики Шнитке. Хотя и в том, и в другом случае используется «чужое слово», но смысл в него вложен различный.

В заключение вернусь к проблеме «чужого слова». Приведу слова М. М. Бахтина из его исследования «Проблемы поэтики Достоевского»:

«Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми<sup>16</sup>. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизируем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными, чуждыми или враждебными им, устремлениями» [1, 333].

Представляется, что в музыке Шнитке можно усмотреть «двухголосое слово» с *контрастирующими голосами* (так сказать, разнотемная, контрастная «полифония»), в то время как творчество Николая Корндорфа может быть отнесено к первой тенденции, когда

<sup>13</sup> Сообщено мне вдовой композитора, Галиной Юрьевной Авериной.

<sup>14</sup> Можно вспомнить и Увертюру к «Ревизской сказке»: «бетховенский мотив судьбы», «разрешающийся» в кластер!

<sup>15</sup> В данном случае речь идет о творчестве Корндорфа в целом — коллажное скерцо из Четвертой симфонии представляет собой исключение.

<sup>16</sup> Такова транскрипция слова «двухголосный» в литературе.

голоса сливаются, и «чужое» *становится своим*. Но, конечно, это лишь условные аналогии, так как музыка — другой вид искусства, существенно отличающийся от литературы.

## Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание 3-е. М.: Художественная литература, 1972. 471 с.
2. *Ивашкин А.* Код Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8 / Ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2011. С. 13-24.
3. Из архива Е. И. Чигаревой // Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего : Сборник статей / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: Московская консерватория, 2017. С. 212-215.
4. *Карминский В.* Проблема полистилистики в современной музыке : Дипл. работа : [Машинопись] / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1975. 83 с.
5. *Корндорф Н.* В честь Альфреда Шнитке (AGSCH) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8 / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., Композитор, 2011. С. 280-286.
6. *Корндорф Н.* Я безусловно ощущаю себя русским композитором : Автобиография с лирическими отступлениями / предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 52-64.
7. *Рогожникова В.* «Moz-Art» для двух скрипок А. Шнитке: диалог стилей и композиторов // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 5 / Ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., Композитор, 2006. С. 211-225.
8. Три потусторонних взгляда на музыкальное творчество (Н. Корндорф, В. Шуть, В. Суслин) : [Интервью с В. Екимовским] / [Н. Корндорф, В. Шуть, В. Суслин, В. Екимовский] // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 58-71.
9. *Федорова Л. Г.* Реминисценция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 870.
10. [Чигарева Е.] Полистилистика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 431-449.
11. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. С. 327-331.
12. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 109 с.