

Корнелиук Татьяна Александровна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ МИРЫ ИОГАННЕСА БРАМСА: ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ

В статье впервые в отечественной музыкальной науке рассматриваются методологические основы интертекстуального подхода к музыке Иоганнеса Брамса. Предлагается понимать интертекстуальность как своеобразный "ключ" к изучению и толкованию композиторского замысла в непрограммной музыке немецкого композитора. Обсуждаются проблемы терминологии и разрабатываются методологические этапы интертекстуального подхода. Автор приходит к выводу, что интертекстуальный подход открывает возможности более тонкого проникновения в замыслы композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/18.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. IV. С. 81-88. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

отношение общества к «школьному делу», отсутствие культурно-просветительных учреждений и системы организации досуга – такая неприглядная картина представлялась читателю изданий П. И. Барышникова. Главную причину данного положения, как уже упоминалось, П. И. Барышников видел, во-первых, в коррумпированности городской администрации; во вторых, – в равнодушии общества, особенно – богатых горожан, не принимающих, по его мнению, совершенно никакого участия (в отличие от других городов) в деле совершенствования и развития народного образования. В целом П. И. Барышникова как жителя уездного города более всего волновали насущные повседневные проблемы белгородских школ и училищ, его статьи и заметки были лишены каких-либо пространных обобщений или теоретических выводов. Вместе с тем, практически во всех публикациях П. И. Барышникова, посвященных «школьной» теме, неизменно затрагивались две более общие проблемы: неэффективность деятельности и крайний произвол местных органов самоуправления (городской думы и городской управы), а также полная неразвитость общественной и частной инициативы. Такая позиция была характерна для умеренного крыла российской либеральной общественности, представленной партией октябристов, членом которой являлся и П. И. Барышников.

Список литературы

1. Барышников П. И. Провинциальная жизнь: очерки и рассказы. М.: Искусство, 1916. 31 с.
2. Барышников П. И. Провинциальные дела: очерки и рассказы. М.: Печатное искусство, 1916. 35 с.
3. Барышников П. И. Провинциальные типы: очерки, рассказы и силуэты. М.: Печатное искусство, 1916. 39 с.
4. Белгородские силуэты. 1915. № 2.
5. Белгородские силуэты. 1915. № 5.
6. Белгородские силуэты. 1915. № 7.
7. Белгородские силуэты. 1915. № 13.
8. Либеральное движение в России 1902-1905 гг. / отв. ред. В. В. Шелохаев. М.: РОССПЭН, 2001. 648 с.
9. Шаховский Д. И. (Мирный С.) Адресы земств 1894-1895 и их политическая программа. 2-е изд-е. Женева: Украинская типография, 1896. 63 с.

PUBLIC EDUCATION STATE IN THE DISTRICT CHIEF TOWN AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN ASSESSMENTS OF THE LOCAL OPPOSITION PRESS (BY THE MATERIALS OF P. I. BARYSHNIKOV'S PUBLICATIONS)

Kozlov Konstantin Viktorovich, Ph. D. in History
Shevchenko Oksana Vladimirovna
Belgorod National Research University
kozlov@bsu.edu.ru; shevchenko_o@bsu.edu.ru

In the article on the basis of the analysis of the previously unused materials of the periodic and journalistic publications of Belgorod the authors consider the assessments of the state of the system of public education and enlightenment of the city contained in them. The results of the research have shown that all the materials devoted to the state of the educational institutions in the city were very critical in their nature. The main theme was these or those disadvantages of Belgorod schools, colleges and classical schools; and the corruption, arbitrariness and lack of professionalism of the local authorities were pointed out as a reason of all the problems.

Key words and phrases: Russian province; Kursk region; district chief town; enlightenment; education; liberal social and political journalism.

УДК 7.072.2

Искусствоведение

В статье впервые в отечественной музыкальной науке рассматриваются методологические основы интертекстуального подхода к музыке Иоганнеса Брамса. Предлагается понимать интертекстуальность как своеобразный «ключ» к изучению и толкованию композиторского замысла в непрограммной музыке немецкого композитора. Обсуждаются проблемы терминологии и разрабатываются методологические этапы интертекстуального подхода. Автор приходит к выводу, что интертекстуальный подход открывает возможности более тонкого проникновения в замыслы композитора.

Ключевые слова и фразы: Иоганнес Брамс; интертекстуальность; диалог; цитата; аллюзия; струнный квартет; симфония.

Корнелюк Татьяна Александровна, к. искусствоведения, доцент
Дальневосточная государственная академия искусств
tatiana_krnllk@mail.ru

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ МИРЫ ИОГАННЕСА БРАМСА:
ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ[©]**

Творчество немецкого композитора Иоганнеса Брамса многогранно. Его искусство, как отмечает М. Друскин, «основано на великолепном знании музыки разных эпох и стилей» [5, с. 6]. По мнению Е. Царевой, «именно

с Брамса начинается столь характерная для XX века тенденция к сознательной ретроспекции, обращение к семантически определенным “знакам” выражения, помогающим “читать” музыкально содержательный текст произведения» [12, с. 139].

Исследователь С. Антонова говорит о «контекстуальном диалоге И. Брамса с разными историческими мироощущениями» [1, с. 9]. Контекстуальный диалог И. Брамса, по мнению С. Антоновой, выражается в специфически претворенном композитором стилевом моделировании. Исследователь предлагает собственную классификацию стилевого моделирования в творчестве композитора: ассимилированное моделирование и концентрированное моделирование.

В этой связи ключом к расшифровке брамсовского диалога с «разными историческими мироощущениями» может стать методологический подход с позиций интертекстуальности¹.

По определению Н. Фатеевой, П. Паршина, интертекстуальность (от лат. *inter* – между, *textus* – текст) – термин, обозначающий «общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга» [11, с. 1]².

Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 году французским ученым-семиологом Ю. Кристевой в работе «Бахтин, слово, диалог и роман». Ю. Кристева указывает, что основоположником теории интертекстуальности является русский ученый М. Бахтин (1895-1975), и считает, что он совершил открытие в области литературы, суть которого состоит в следующем: «...любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [7, с. 429]. Ведущим понятием исследовательского процесса русского ученого является понятие «диалог». Процессы, которые М. Бахтин называл понятием «диалог», Ю. Кристева называет термином «интертекстуальность», понимая под ним диалог между текстами. Французский ученый пишет: «Автор может использовать чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом предметный смысл, который оно уже имело. В одном слове оказываются два смысла, оно становится амбивалентным» [Там же, с. 437].

Вопросы интертекстуальности были объектом пристального внимания коллеги Ю. Кристевой – французского семиолога Р. Барта. В контексте идеи статьи для нас важны следующие положения ученого:

- идея о присущей тексту множественности смыслов;
- идея о «прогуливаемом человеке».

По поводу смысловой множественности Р. Барт пишет: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность **неустраняемая**, а не просто допустимая (выделено автором – Т. К.)» [3, с. 417].

Читателя текста, по мнению ученого, можно уподобить человеку, который прогуливается «по склону лощины». «Его восприятия **множественны**, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению – отблески, цветочные пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом; все эти случайные детали наполовину опознаваемы – они отсылают к знакомым кодам, но **сочетание их уникально** <...> Прочтение текста <...> сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; **все это языки культуры**, старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают **мощную стереофонию**» (выделено мною – Т. К.) [Там же, с. 417-418].

Бартовское описание ощущений прогуливающегося человека является очень созвучным тем ощущениям, которые возникают при прослушивании инструментальной музыки И. Брамса (в частности, струнных квартетов и симфоний): уникальное сочетание «отблесков», «отзвуков» и «отсылок».

В статье мы будем пользоваться термином М. Бахтина «диалог».

Термин «диалог» отражает, на наш взгляд, персонификацию процесса, происходящего в музыкальных текстах И. Брамса: диалог композитора с духовно близкими ему в момент создания произведения творцами и их мыслями.

Исследовательские концепции по вопросам классификации интертекстуальных связей в целом группируются вокруг трех основных типов взаимодействий между текстами: цитата, аллюзия, плагиат.

Анализируя инструментальные сочинения И. Брамса, мы столкнулись с **проблемой терминологического порядка**: как обозначить те или иные проявления диалогичности в творчестве композитора? Данную проблему помогла разрешить разработанная А. Шнитке классификация принципов полистилистики³. Композитор выделяет два полистилистических принципа: принцип цитирования и принцип аллюзии.

Принцип цитирования проявляется в использовании: 1) точных цитат, 2) переработанных цитат, 3) техники адаптации и в 4) цитировании техники чужого стиля. Адаптация – это «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком» [14, с. 97].

Принцип аллюзии, как пишет А. Шнитке, «проявляется в тончайших намеках» на тот или иной музыкальный текст [Там же, с. 98]⁴.

Приведем **некоторые примеры** интертекстуальности в творчестве И. Брамса.

Рассмотрим пример из I части Квартета ор. 51, с-мол⁵ (Нотный пример 1).

Нотный пример 1.

И. Брамс. Квартет ор. 51, с-молл (I часть, Г.т.)

The image shows the first system of a musical score for Johannes Brahms' Quartet Op. 51, C minor, first movement. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of four staves. The first staff has a dynamic marking 'p'. The second staff has a dynamic marking 'pp'. The third and fourth staves also have dynamic markings 'p' and 'pp' respectively. The music is in C minor and 3/4 time.

Движение по звукам трезвучия с-молл в сочетании с интервалом уменьшенной септимы вызывает **аллюзию** на темы из произведений И. С. Баха и В. А. Моцарта: «Музыкальное приношение» и Фантазия и Соната с-молл № 14 (KV 475, KV 457), которые в свою очередь также связаны тематической общностью.

В этой связи выстраивается интересная цепочка: Фантазия и Соната с-молл В. А. Моцарта – это аллюзия на тему «Музыкального приношения» И. С. Баха (диалог В. А. Моцарта с И. С. Бахом), а главная тема I части струнного квартета с-молл И. Брамса – аллюзия на темы указанных сочинений И. С. Баха и В. А. Моцарта. Все рассматриваемые музыкальные темы написаны в тональности с-молл.

Речь идет о следующих темах (Нотные примеры 2, 3, 4):

Нотный пример 2.

И. С. Бах. «Музыкальное приношение» (Ричеркар)

The image shows the musical score for J.S. Bach's 'Musical Offering' (Ricercar). It consists of two systems, each with two staves. The music is in C minor. The first system has a dynamic marking 'p'. The second system has a dynamic marking 'pp'.

Нотный пример 3.

В. А. Моцарт. Фантазия KV 475

The image shows the musical score for Mozart's Fantasy KV 475. It consists of two systems, each with two staves. The tempo is marked 'Adagio'. The music is in C minor. The first system has dynamic markings 'f' and 'p'. The second system has dynamic markings 'pp', 'f', and 'p'.

Нотный пример 4.

В. А. Моцарт. Соната KV 457 (I часть, Г.т.)

The image shows the musical score for Mozart's Sonata KV 457, first movement. It consists of two systems, each with two staves. The tempo is marked 'Molto allegro'. The music is in C minor. The first system has dynamic markings 'f' and 'p'. The second system has dynamic markings 'f' and 'p'.

Приведем пример из III части того же квартета. По мнению Е. Царевой, III часть «является смысловым центром произведения и одновременно его романтической “загадкой” и “разгадкой”» [13, с. 187].

Рассмотрим музыкальную тему, открывающую часть (Нотный пример 5).

Нотный пример 5.

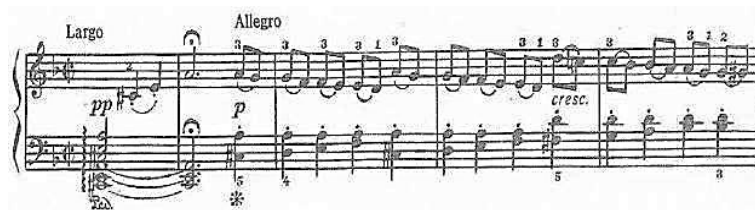
И. Брамс. Квартет оп. 51, с-молл (III часть)



Данная тема интонационно очень близка теме главной партии из первой части сонаты оп. 31, № 2 Л. Бетховена. Выскажем предположение, что перед нами **принцип цитирования, проявляющийся в технике адаптации** (Нотный пример 6).

Нотный пример 6.

Л. Бетховен. Соната оп. 31, № 2 (I часть, Г.т.)



Очевидное родство не вызывает сомнений⁶.

Прокомментируем некоторые особенности композиторского замысла рассматриваемого квартета.

Замысел Первого струнного квартета оп. 51, с-молл относится к периоду творческого становления И. Брамса – пятидесятым годам XIX века (квартет был окончен и опубликован спустя почти двадцать лет – в 1873 году). Душевная неустойчивость, бурные переживания композитора в этот период⁷ были вызваны, в частности, знакомством с семьей Р. Шумана: дружбой композиторов и любовью к К. Шуман: любовью, которую И. Брамс бережно пронес через всю свою жизнь. Г. Галь пишет, что И. Брамс «весьма недвусмысленно» высказался по поводу своего душевного состояния в ту пору, в частности, когда показывал однажды своему другу Г. Дайтерсу фортепианный квартет оп. 60, с-молл, работать над которым он начал тоже в пятидесятые годы. Это сочинение композитор мыслил как навеянное образами романа И. В. Гете «Страдания юного Вертера». Рассматриваемый период творчества И. Брамса (50-е годы XIX века) исследователи называют «вертеровским». Намек на гетевского «Вертера» в фортепианном квартете оп. 60, как пишет Г. Галь, «настолько прозрачен, что не нуждается в дальнейших объяснениях» [4, с. 28].

Выскажем предположение, что Первый струнный квартет оп. 51, с-молл (как «ровесник» фортепианного квартета оп. 60, с-молл и «дитя» пятидесятых годов), представляет «вертеровскую» исповедь композитора. Не случайно Первый струнный квартет И. Брамса адресовал одному из своих лучших друзей – Теодору Бильроту, который, как пишет С. Роговой, «мог сразу постичь нерв произведения» [10, с. 371]. Возможно, особая привязанность и доверие И. Брамса к Т. Бильроту объясняются тем, что друг композитора был врачом и обладал способностью через общение и дружескую поддержку своеобразным образом врачевать композитора. Вероятно, именно врач мог понять, что происходило в душе И. Брамса в период пятидесятых годов.

Диалог с И. С. Бахом, В. А. Моцартом и Л. Бетховеном помогает расшифровать нюансы душевных состояний И. Брамса периода создания квартета: ведь каждое из произведений, примеры которых были приведены, также является знаковым и для И. С. Баха, и для В. А. Моцарта, и для Л. Бетховена (в частности, истории создания сочинений И. С. Баха и В. А. Моцарта вызывают у исследователей много вопросов, вопросы возникают и в связи с замыслами указанных произведений). Общим для всех рассмотренных музыкальных тем является состояние глубокой погруженности в себя, размышления и осмысления.

Рассмотрим пример из II части Квартета оп. 51, a-moll (Нотный пример 7).

Нотный пример 7.

И. Брамс. Квартет оп. 51, a-moll (II часть)



Интонационную основу музыкальной темы образует нисходящая секундовая интонация. Перед нами **аллюзия** на Прелюдию e-moll Ф. Шопена, в которой также настойчиво звучит данная интонация (Нотный пример 8).

Нотный пример 8.

Ф. Шопен. Прелюдия № 4, e-moll



Прокомментируем некоторые особенности композиторского замысла рассматриваемого квартета.

Второй струнный квартет a-moll, op. 51 создавался И. Брамсом одновременно с Первым струнным квартетом в 1873 году, но его замысел, как и замысел квартета № 1, также относится к середине 50-х годов XIX века. Первоначально И. Брамс собирался посвятить квартет Йозефу Иоахиму, который в юные годы был одним из его близких друзей. В скрипаче-виртуозе композитор находил не только незаменимого советчика в вопросах звучания и практического удобства инструментальных произведений, но и духовного друга.

По совету своего друга осенью 1853 года И. Брамс направился в Дюссельдорф к композитору, который вскоре стал его «духовным отцом» – Роберту Шуману. В его семье И. Брамс познакомился с друзьями Р. Шумана и, прежде всего, с его учеником Альбертом Дитрихом. К приезду Й. Иоахима Р. Шуманом, А. Дитрихом и И. Брамсом была написана скрипичная соната a-moll. Эпиграфом к произведению был **юношеский девиз Й. Иоахима: F. A. E. (Frei, Aber Einsam)**. Этот юношеский девиз позже встретится в письменных упражнениях по полифонии И. Брамса. И. Брамс и Й. Иоахим договорились упражняться в контрапункте и раз в две недели высылать друг другу свои работы. Из письма И. Брамса к Й. Иоахиму известно, что один из канонов И. Брамса написан на тему «f – a – e». Композитор так его и назвал: «канон f – a – e» [Там же, с. 52].

Из исследовательских источников известно, что у И. Брамса тоже был свой девиз: **«frei, aber froh» – «свободен, но радостен»** [Там же, с. 100].

Дружба с Й. Иоахимом, наполненная теплотой и сердечностью, нередко нарушалась периодами ссор. Одна из таких размолвок произошла в августе 1873 года, на Шумановском фестивале в Бонне, на котором Й. Иоахим отказался от включения в программу концертов «Немецкого реквиема» И. Брамса. Из-за возникшего конфликта Второй струнный квартет был посвящен Т. Бильроту. Но всю свою жизнь Й. Иоахим, как указывает Г. Галь, «оставался верным поклонником и советчиком своего друга, с бескорыстной радостью следил за его карьерой, активно содействовал ей как исполнитель» [4, с. 61].

Выскажем предположение, что Второй струнный квартет композитора посвящен **размышлениям на темы свободы, одиночества, радости**.

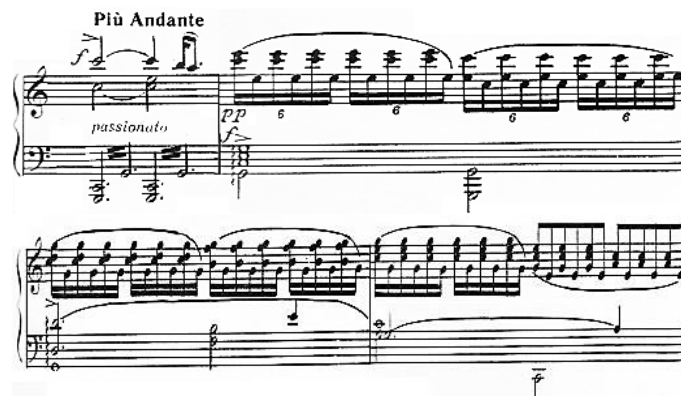
Аллюзия с темой Ф. Шопена – не единственная аллюзия в рассматриваемом квартете (примечательными также являются, в частности, аллюзии на музыку Л. Бетховена и Ф. Шуберта). Приведенный в статье пример (аллюзия на Прелюдию № 4, e-moll Ф. Шопена) позволяет ярче очертить основную образную составляющую этого сочинения: погружение в себя, размышления.

Приведем пример из симфонии И. Брамса.

Во вступлении четвертой части Первой симфонии звучит тема «благой вести» (Нотный пример 9).

Нотный пример 9.

И. Брамс. Симфония № 1, с-moll (Финал, тема «благой вести»)



Как отмечают исследователи (Г. Галь, С. Роговой и Е. Царева), данная тема была сочинена И. Брамсом еще в 1868 году, то есть за восемь лет до окончания работы над симфонией. Тема, имеющая еще название «альпийского привета», была послана К. Шуман в письме 1868 года «в знак примирения после размолвки». С. Роговой пишет: «Серьезные разногласия с К. Шуман в 1868 году, грозившие разрывом отношений, вдруг, как будто по мановению свыше, нормализовались после того, как Брамс послал ей из швейцарских Альп тему альпийского рога. Это письмо было написано в сложной жизненной ситуации, когда вербальная передача информации вряд ли была возможна – слова только усугубляли кризис. Счастливым найденное “разрешающее слово” приобрело свою музыкальную семантику и в той же самой функции через восемь лет нашло свое место в узловом пункте драматургии симфонии» [10, с. 387]. Тема, посланная К. Шуман, имела стихотворную подтекстовку: «С гор и дол, где мрак и свет, шлю стократ тебе привет» [Там же, с. 89]. Приведем пример рассматриваемой темы (Нотный пример 10).

Нотный пример 10.

И. Брамс. Тема «альпийского привета»



Тема альпийского рога интонационно очень близка теме главной партии финала клавирной сонаты В. А. Моцарта В-dur (KV 333). Перед нами **принцип аллюзии** (Нотный пример 11).

Нотный пример 11.

В. А. Моцарт. Соната KV 333, В-dur (Финал, Г.т.)



Важно отметить, что завершение И. Брамсом Первой симфонии op. 68, с-moll совпадает с написанием Третьего струнного квартета op. 67, В-dur в 1876 году. История создания симфонии позволяет провести параллели со струнными квартетами И. Брамса. При прослушивании Первой симфонии возникает ощущение, будто в ней пройден путь всех трех квартетов. Связь квартета op. 67, В-dur с Первой симфонией прослеживается в финале симфонии как на уровне образов (свет и радость), лада, так и в сфере тематизма – диалоге с В. А. Моцартом и Л. Бетховеном (аллюзии на темы этих композиторов есть и в Третьем струнном квартете в целом, и в финале Первой симфонии).

Подведем итоги.

Ретроспективный склад мышления И. Брамса, возможно, был связан с той чертой мышления композитора, о которой С. Роговой пишет так: «Возникающий из писем психологический портрет композитора не оставляет никаких сомнений в том, что по натуре Брамс был психически здоровой личностью, человеком с исключительно позитивным видением мира и подходом к творчеству. В письмах нет ничего, что указывало бы на конфликт внутреннего мира Брамса с реальностью – конфликт как в общих, так и в частных проявлениях. Брамса отличала внутренняя уравновешенность и здоровое отношение к творческому труду. В этом смысле Брамс был нетипичным представителем “нервного” романтического века» [10, с. 331].

В этой связи приведем отрывок из письма И. Брамса – К. Шуман (в нем И. Брамс утешает К. Шуман в связи с переживаниями по поводу смерти Р. Шумана).

Детмольд, 11 октября 1857 г.

«Дорогая Клара, ты всерьез должна стремиться к тому и заботиться о том, чтобы твое мрачное настроение не превышало всякой меры и не сделалось бы постоянным.

Жизнь бесценна, а такое состояние духа сильно разрушает тело.

Не внушай себе, будто в жизни мало смысла. Это неправда, это верно лишь для очень немногих людей.

Если ты целиком отдашься такому настроению, то не сможешь тогда насладиться радостными моментами так, как ты умеешь. **Чем больше ты стремишься и привыкаешь переносить трудные времена уравновешенно и спокойно, тем больше насладишься радостными временами, которое всегда приходит вслед.** К чему же тогда человеку этот небесный дар – надежда?

И тебе нет нужды смотреть в будущее со страхом, ты ведь знаешь, что вслед за этими месяцами, как и за любыми неприятными временами, обязательно настанут приятные.

Не относись к этому легкомысленно, это очень серьезно.

Такому мрачному настроению нельзя предаваться, оно губит тело и душу, его нужно решительно преодолевать или не давать ему возникнуть <...>

Такая вредная душевная пища, как непрестанное уныние, губит тело и душу подобно злейшей чуме.

Ты должна серьезно измениться, моя дорогая Клара. Просто каждое утро совершенно твердо намечай для себя весь день быть более уравновешенной, более радостной. Страсти человеку не свойственны. Они всегда – исключение или пороки.

Тот, у кого они превышают меру, должен считать себя больным и должен позаботиться о своей жизни с помощью лекарств.

Спокоен в радости и спокоен в страдании и горе – таков красивый, настоящий человек» (выделено мною – Т. К.) [Там же, с. 59].

Таким образом, предложенный интертекстуальный подход к изучению музыки И. Брамса должен включать следующие этапы:

1. детальный анализ музыкальной формы, тематизма рассматриваемого сочинения;
2. при обнаружении каких-либо интертекстуальных связей необходимо: а) обозначить их (цитата, аллюзия или др.); б) изучить историю создания сочинений, музыкальные темы которых являются предметом исследования данного диалога;
3. проанализировать обнаруженные интертекстуальные взаимодействия с целью понимания и осмысления их образной взаимосвязи в контексте личности изучаемого композитора.

В заключение подчеркнем, что интертекстуальность при таком подходе может выступать методом изучения и толкования композиторского замысла в непрограммной музыке в целом, открывая возможности более тонкого проникновения в строй замыслов, мыслей и чувств композитора.

Примечания

¹ Вопросам интертекстуальности в творчестве И. Брамса посвящена статья Б. Каца: «Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса». Ученый пишет, что множество исследователей творчества немецкого композитора сходятся во мнении: тема финала Четвертой симфонии «интертекстуально перекликается» с темой 32 вариаций Л. Бетховена и с темой бассо-остинатных вариаций из финала кантаты И. С. Баха № 150. Б. Кац указывает еще на одну интертекстуальную связь – финал оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан», в частности эпизод появления Статуи Командора. Подробно рассматривая и трактуя указанную связь, ученый отмечает: «интертекстуальность брамсовской темы дает простор для гипотез о ее семантике, безусловно, многослойной» [6, с. 106].

² В отечественном музыкознании классификацию интертекстуальных связей в музыкальном тексте разработал М. Арановский.

Интертекстуальные взаимодействия, по мнению исследователя, имеют две формы:

- 1) лексическую (уровень тематизма);
- 2) корпусную (уровень формообразования).

По поводу интертекстуальных взаимодействий М. Арановский пишет: «Интертекстуальность вводит текст в огромный, бесконечный Мир Музыки, границы которого теряются в дали времен, – в мир Великого Взаимообмена между создаваемым и уже созданным, между сказываемым и уже сказанным, между существующими текстами и теми, которым только предстоит появиться на свет. Этот Мир напоминает Космос, в котором движутся непрерывные потоки элементарных частиц, атомов, молекул и даже более крупных объектов; попадая в гравитационное поле той или иной звезды или планеты, они притягиваются ею и входят в состав их вещества, сохраняя в то же время признаки своего космического

происхождения. Нечто подобное происходит и в Мире Музыки. Он тоже пребывает в состоянии непрерывного движения; мигрирующий материал лексем, находящийся в свободном внетекстовом пространстве, также притягивается постоянно рождающимися “новыми” или “сверхновыми” разного масштаба» [2, с. 73].

³ А. Шнитке пишет: «... в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой» [14, с. 99].

⁴ В. Медушевский отмечает, что термин «аллюзия» в отечественное музыкознание ввел именно А. Шнитке [8, с. 37].

⁵ Нотные примеры приводятся по следующим изданиям: Брамс И. Квартеты №№ 1-3: для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. М.: Музыка, 1969. 126 с.; Брамс И. Симфония № 1, ор. 68 / ред. Н. Богданова // Брамс И. Симфонии. Переложение для фортепиано в 2 руки. М.: Музыка, 1984. С. 3-46; Бах И. С. Музыкальное приношение / ред. С. Диденко. М.: Музыка, 1991. 63 с.; Бетховен Л. Соната ор. 31, № 2 / ред. Б. Вальнер // Бетховен Л. 32 сонаты для фортепиано: в 2-х т. М.: Музыка, 1991. Т. 2. С. 32-53; Моцарт В. А. Соната № 13 (KV 333) / под ред. К. Мартинсена и В. Вайсмана // Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано: в 2-х т. Л.: Музыка, 1981. Т. 2. С. 42-61; Моцарт В. А. Соната № 14 б (KV 457) / под ред. К. Мартинсена и В. Вайсмана // Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано: в 2-х т. Л.: Музыка, 1981. Т. 2. С. 72-89; Моцарт В. А. Фантазия № 14 а (KV 475) / под ред. К. Мартинсена и В. Вайсмана // Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано: в 2-х т. Л.: Музыка, 1981. Т. 2. С. 62-71; Шопен Ф. Прелюдия № 4, е-молл / ред. Л. Оборина и Я. Мильштейна // Шопен Ф. Прелюдии для фортепиано ор. 28. М.: Музыка, 2004. С. 7.

⁶ Две рассматриваемые темы И. Брамса и Л. Бетховена имеют интонационную связь с сочинением И. С. Баха «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»: в частности, речь идет об эпизоде, который называется «Всеобщая скорбь друзей».

⁷ В раннем творчестве И. Брамсу была очень близка тема двойничества: композитор отождествлял себя с героем романа Э.-Т.-А. Гофмана – Иоганнесом Крейслером и называл «Иоганнес Крейслер-младший». И. Брамс писал: «Крейслер и Брамс борются во мне» [10, с. 330].

Список литературы

1. Антонова С. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 26 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с франц. С. Н. Зенкина. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.
4. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / пер. с нем. Д. Александрова. М.: Радуга, 1986. 477 с.
5. Друскин М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1970. 111 с.
6. Кац Б. Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса // Выбор и сочетание: открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск – СПб.: Музфонд, 1995. С. 102-108.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427-457.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с франц. Г. Косикова, В. Лукасик, Б. Нарумова. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
10. Роговой С. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 640 с.
11. Фатеева Н., Паршин П. Интертекстуальность [Электронный ресурс]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html?page=0,0 (дата обращения: 12.10.2015).
12. Царева Е. Брамс у истоков нового времени // История и современность: сб. ст. Л.: Советский композитор, 1981. С. 138-149.
13. Царева Е. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 383 с.
14. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 97-101.

INTERTEXTUAL WORLDS OF JOHANNES BRAHMS: ATTEMPT OF THE PROBLEM STATEMENT

Kornelyuk Tat'yana Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Far Eastern State Academy of Art
tatiana_krnk@mail.ru

The article for the first time in domestic musical science considers the methodological bases of intertextual approach to the music of Johannes Brahms. The author proposes to understand intertextuality as a peculiar “key” to the study and interpretation of composer’s intention in the non-program music of the German composer. The paper discusses the problems of terminology and develops the methodological stages of intertextual approach. The researcher concludes that intertextual approach gives opportunities for more subtle penetration into the composer’s intentions.

Key words and phrases: Johannes Brahms; intertextuality; dialogue; quote; allusion; string quartet; symphony.