

## СПЕЦИАЛЬНОСТЬ ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ

Ляшова Светлана Александровна

### **Интертекстуальные связи как художественный способ актуализации культурно-исторической памяти (на примере «Партизанского реквиема» Х. Соммерро)**

Уважаемые коллеги, друзья!

Для меня большая честь выступить на заседании лаборатории и поделиться некоторыми научными наблюдениями по поводу современных способов актуализации материала, обращенного к военному прошлому.

С вашего разрешения, начну с нескольких слов об актуальности темы в целом. Развитие элитарной и массовой культуры привело к тому, что для актуализации придуманного и созданного в наши дни приходится сопоставлять это с тем, что уже было сказано ранее. Интертекст, как одно из главных понятий постмодернизма удачно реализует идею смешения в тексте своего и чужого, утверждая, что есть единое пространство языкового мышления. Примеры интертекста можно найти и в классическом искусстве. Одно из таких произведений – «Партизанский реквием» современного норвежского композитора Х. Соммерро, о котором пойдет речь.

Несмотря на то, что, как полагают исследователи, целостной теории интертекстуальности еще не разработано, большое количество научных работ посвящено изучению взаимодействия между текстами. Интересное нам практическое применение интертекстуального анализа, выводы и обобщения по проблеме интертекстуальности содержит работа Э. Выбыванец (2021); также важно отметить работы А. Климовицкого (1998), М. Раку (1999), Л. Дьячковой (1994), Н. Гуляницкой (2015). Однако «Партизанский реквием» Соммерро не изучен вовсе.

Несколько слов о нем. Реквием написан в 2000 году. Произведение посвящено партизанскому движению на Севере Норвегии в годы Второй мировой и холодной войны, написано для солистов, хора и симфонического оркестра и включает в себя семь частей. Наряду с традиционной структурой и латинским текстом, реквием включает также норвежские тексты, повествующие о подвиге норвежских партизан. Их автор-современный же поэт Р. Ольсен.

В докладе в центре внимания с точки зрения интертекстуальности находится исследование вопросов специфики стиля Х. Соммерро и его «Партизанского реквиема», идейно-образного содержания последнего в культурном контексте эпохи и в диалоге с иными эпохами и творцами, а также выявлению его истоков в плане культурно-исторической преемственности или переосмысления традиций.

Под интертекстуальностью при этом подразумевается вкрапления других текстов, «обрывков культурных кодов, формул, ритмических структур» [Барт, 207], знаков, символов в «Партизанский реквием» ради понимания того, насколько они актуализируют материал, углубляют и конкретизируют восприятие и понимание художественного произведения, раскрывают смыслы и грани, отвечающие запросам сегодняшнего времени.

Начнем с общих моментов. Интертекстуальность художественной манеры письма Х. Соммерро проявляется в двух аспектах – сочетанием текстов вербальных и текстов музыкальных.

Объемность материала заставила обратиться к музыкальному тексту.

- Как выявило исследование, он дает возможность выявить ряд интертекстуальных музыкальных отсылок, связанных с идеей изображения войны, подобно Судному дню и концу времен, а также насыщению партитуры произведения ренессансно-барочными риторическими фигурами. Однако, эти вопросы требуют отдельного исследования и отдельного доклада.
- Поговорим подробнее о связи «Партизанского реквиема» с конкретными музыкальными текстами, о *цитатах*.

- Особо выразительно выглядит сокращенная цитата подлинного григорианского распева, секвенции *Dies Irae* (Судный день). Мы находим ее в первой части («Requiem») в партии кларнета (30); это невольно отсылает к средневековым образцам этого жанра и настраивает на необходимый трагический, скорбный лад (см. ниже).

- «*Dies irae*» в стандартной (принятой во всех певческих книгах) квадратной нотации (показана первая строфа)



Эта секвенция самая популярная, ее часто заимствуют композиторы в значении общепризнанного образа смерти (Ф. Лист «Пляска смерти», М. Мусоргский «Песни и пляски смерти», К. Сен-Санс «Пляска смерти» и многие другие). Кроме того, отголоски секвенции можно найти в «Партизанском реквиеме» Соммерро в вокализе солирующего сопрано в части «*Lacrimosa*», что также служит определенной установкой для слушателя.

- здесь же, в первой части (т. 60), которая является экспозицией с точки зрения драматургии произведения, присутствует фрагмент хоровой темы «Обнимитесь, миллионы» на текст «Оды к радости» Ф. Шиллера из финала 9 симфонии Л. Бетховена. Отсылка интересна идеей объединения народа перед лицом врага.

- вторая часть произведения («*Dies Irae*»), которая в «Партизанском реквиеме» олицетворяет начало военных действий, содержит отсылки к тематическому образованию знаменитого эпизода нашествия из Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. Это фрагмент в партии хора части «*Dies Irae*» (тт. 4-5 ц.1, тт. 62-63 ц. 11)— нисходящее и восходящее движение с характерным «обрубленным» завершением двумя повторяющимися звуками.

- цитата-отсылка к «*Hostias*» из Реквиема Моцарта обнаруживается в коде пятой части – «*Offertorium*». В светлом хорале «*Hostias*» звуки цитируемой хоровой темы воспроизводятся Соммерро с варьированием, но основные тоны слышны.

- Наконец, еще одна подлинная мелодия из григорианского Реквиема – это *In paradisum* («В раю»), исполняемая в конце литургии. Подлинную мелодию в квадратной нотации Соммерро цитирует без изменений (см. ниже).

Ant.  
7.  
I

N pa-ra-dí-sum: dedúcant te Ange-li: in tu-o  
advéntu suscí-pi-ant te Mártý-res, et perdúcant  
te in ci-vi-tá-tem sanctam Je-rú-sa-lem. Cho-rus  
Ange-ló-rum te su- scí-pi- at, et cum Lá-za-ro  
quondam páupe-re aetérnam hábe-as réqui-em.

Напомним, в своих произведениях эту мелодию использовали Г. Форэ, Джозеф-Гай Ропарц, М. Дюрюфле; Соммерро наиболее близок к соответствующей части (часть № 9) Реквиема Дюрюфле (1947). Первые 12 тактов совпадают целиком, далее материал мелодии у Соммерро отчасти повторяет подлинную григорианскую мелодию (пример см. выше). Композитор также сохраняет местоположение InParadisum, помещает ее в конец последней части реквиема (№ 7, Agnus Dei), подчеркивая тем самым идею просветления, освобождения от страданий.<sup>1</sup>

- Как показало исследование, моделью для создания «Партизанского реквиема» послужил композитору «Военный реквием» Бриттена. Сходство сочинений становится ясным с первого прослушивания. «Цитаты» присутствуют в основном в частях «Dies Irae» и «Sanctus», но возникают уже в первых тактах: оба сочинения начинаются хорovým речитативом – parlando на одной высоте. Общий эффект различается (чувство оцепенения, сосредоточенности у Бриттена, мрачная, сосредоточенная молитва у Соммерро), похоже, что у норвежского композитора есть свои задачи, но при этом он создает заглавные страницы своего произведения, намеренно переинтонируя музыку английского предшественника.

Вот несколько ярких случаев такого переинтонирования:

- отличительная интонация тритона в частях «Dies Irae» «Recordare» «Offertorium» «Sanctus» «Agnus Dei»; в данном случае воспринимается как напоминание о жертвах второй мировой войны
- общий характер нежной молитвы «Recordare»
- сходство в драматургии частей «Lacrimosa». Несмотря на различие ладового наклонения (у Бриттена - тональность b-moll, у Соммерро сопоставление

<sup>1</sup>Пусть ангелы ведут тебя в рай;  
пусть мученики примут тебя по прибытии  
и введут в святой город Иерусалим.

параллельных тональностей C-Dur / a-moll), и у Бриттена, у Соммерро вырастает красивая и выразительная кантилена. При этом оба композитора делают ставку на женские голоса: музыкальная идея Бриттена состоит в парящем над звуками оркестра и смешанного хора [солирующего] сопрано [Выбыванец], у Соммерро сопрано выступает корифеем смешанного хора.

- Значительным сходством обладают аккомпанемент и фактура в целом частей «Dies Irae» и «Sanctus». В «*Dies Irae*» заметен параллелизм двух реквиемов и с точки зрения метрических особенностей (сочетание четырехдольности и семидольности). Большим сходством обладает музыкальный материал частей «*Sanctus*». Обращают на себя внимание следующие параллели: аналогичные приемы оркестрового сопровождения (обилие фермат в конце построений, разделяющих возгласы «sanctus»); почти буквальное интонационное тождество возгласа «Sanctus» (в обоих случаях возглас поручен солирующему сопрано) и фразы «Dominus Deus Sabaoth».
- Роднят реквиемы общий кантиленный характер молитвы «Benedictus», а также заключительное молитвенное обращение «Dona nobis pacem» (Даруй нам мир) из «Agnus Dei», взятое Соммерро вслед за Бриттеном из обычной евхаристической службы: дуэт солистов озвучивает фрагмент богослужебного текста- молитву не о мертвых, а о живых.

Цитирование явно ставит целью культурное и духовное напоминание о реквиеме Бриттена, «указание» на непрошедшее в «Партизанском реквиеме»; возникает музыкальная интертекстуальность в виде сочетания разных цитат, объединенных смысловым сюжетом в рамках единого текста, подчиненного художественному заданию.

*Подводя итог*, подчеркнем, что феномен интертекстуальности актуализирует произведение для слушателя. Но он же актуализирует проблему традиционного и новаторского в творческом процессе. Он вовлекает в процесс смыслообразования все пространственно-временные области культурного опыта, выступая средством единения культурных эпох.

Выявленное в процессе исследования широкое во временном, географическом и эстетико-стилевом отношении интертекстуальное пространство «Партизанского реквиема», его анализ позволяет шире и глубже проникнуть в тексты и смыслы, их наполняющие, а также подметить индивидуально-особенное в изучаемом сочинении Х. Соммерро, который вслед за Б. Бриттеном взглянул по-новому на оваянный традицией жанр реквиема.

Каждый план, помимо исполнительского состава, наделен своей вербальной и музыкальной лексикой и семантикой. И вот здесь мы открываем особое качество творческого мышления и, как следствие, индивидуального композиторского стиля Х. Соммерро, которое заключается в разнообразии и обилии источников влияния.

Благодарю за внимание.