

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137>

EDN: NLUSJI



Смысловой и структурный потенциал автореферентности в музыке Бента Сёренсена

Екатерина Гурьевна Окунева

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Российская Федерация,
okunevaeg@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Аннотация. В центре внимания статьи — феномен автореферентности и формы её смысловой и структурной реализации в музыке датского композитора Бента Сёренсена (р. 1958). На основе классификации, предложенной М. Романец, рассмотрению подвергаются два типа межтекстовых взаимодействий — корпусный (заимствование материала всего произведения) и лексический (автоцитирование). Материалом для анализа служат сочинения, созданные Сёренсеном в последнее двадцатилетие: концерт для аккордеона *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* (2010), тройной концерт *L'Isola della città* (2015), оркестровые пьесы *Exit Music* (2007) и *Evening Land* (2017), пьеса для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* (2008), трилогия *Papillons* (2013–2014), «Страсти по Матфею» (2021). В ходе анализа раскрывается специфика автоцитатного материала, которая связывается с его неоднозначностью, обусловленной балансированием между оригинальным авторским высказыванием и апеллированием к «чужому» стилю. Благодаря этому выявляются ключевые семантические сферы (роль прошлого и традиций, распад культуры, мотивы ухода, утраты), характерные для позднего творчества композитора. В произведениях, целиком созданных на основе ранее написанных, отмечаются процессы жанровых трансформаций, определяемые, среди прочего, потребностью исследовать материал в новых условиях и желанием обновить стратегии музыкального нарратива. В целом автореферентность у Сёренсена становится важным механизмом культурной рефлексии и саморефлексии.

Ключевые слова: датская музыка, Бент Сёренсен, автореферентность, самозаимствование, автоцитирование

Для цитирования: Окунева Е. Г. Смысловой и структурный потенциал автореферентности в музыке Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 122–137. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137>

Contemporary Musical Art

Original article

Semantic and Structural Potential of Autoreferentiality in the Music of Bent Sørensen

Ekaterina G. Okuneva

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory,
Petrozavodsk, Russian Federation,
okunevaeg@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Abstract. The article focuses on the phenomenon of autoreferentiality and the forms of its semantic and structural realization in the music of the Danish composer Bent Sørensen (b. 1958). Based on the classification proposed by Maria Romanets, two types of intertextual interactions are considered — the corpus type (featuring self-derivation of the material of the entire work) and the lexical type (featuring self-quotation). The material for the analysis was formed by the musical compositions written by Sørensen during the last twenty years: the Concerto for Accordion *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* (2010), the triple concerto *L'Isola della città* (2015), the orchestral works *Exit Music* (2007) and *Evening Land* (2017), the composition for orchestra, chorus, actors and audience, *Sounds Like You* (2008), the trilogy *Papillons* (2013–2014), and the *St. Matthew Passion* (2021). Analysis of this music discloses the specificity of the self-quoted material, which is associated with its ambiguity stipulated by a balancing between the original authorial utterance and appealing to an “alien” style. As a result of this, the crucial semantic spheres (the role of the past and traditions, the disintegration of culture, the motives of departure and loss) that are characteristic of the composer’s late work are revealed. In the works composed entirely on the basis of previously written musical material, the processes of genre transformations are noted, which are determined, among other things, by the need to explore the musical material in new conditions and the wish to renew the strategies of the musical narrative. Overall, Sørensen’s autoreferentiality becomes an important mechanism of cultural reflection and self-reflection.

Keywords: Danish music, Bent Sørensen, autoreferentiality, self-derivation, autoquoting

For citation: Okuneva E. G. Semantic and Structural Potential of Autoreferentiality in the Music of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 122–137. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137>

Введение

Феномен автореферентности получил широкое распространение в XX веке в различных областях знания. Данное понятие используется в лингвистике, литературо-

ведении, искусствоведении, социологии, философии. При этом зачастую оно имеет различные смысловые трактовки и, кроме того, разные номинации.

В философии — точнее, в логике — применяется термин «автореференция»,

который подразумевает ссылку объекта на самого себя. Этот принцип нередко приводит к логическим парадоксам («парадокс лжеца», «парадокс брадобрея» и проч.), так как обусловлен совпадением в выражении функции и её аргумента. В социологии более популярен термин «самореференция». В теории Н. Лумана данное понятие трактуется как направленность системы к самой себе, к своей внутренней стороне. Оппозитивной парой к нему выступает инореференция как ориентация системы к внешним параметрам [1]. В лингвистике автореференция понимается двояко. С одной стороны, она означает отсылку знака к самому знаку или высказыванию, а с другой — отсылку к говорящему. Для различения этих смыслов В. Фещенко вводит понятия эго-референции (связь с адресантом) и собственно автореференции (связь с сообщением) [2, с. 15]. На языковом уровне последняя соотносится с такими понятиями, как повторение, самоподобие, редупликация, рекурсия и проч. В литературоведении чаще фигурирует термин «автореференциальность», означающий отсылки текста к самому себе. Её выражением выступают такие приёмы, как автоцитирование и автореминисценции [3].

В музыкознании феномен автореферентности тесно сопряжён с понятием самозаимствования. Этой проблеме посвящена кандидатская диссертация М. Романец. Исследователь определяет самозаимствование как «особый творческий метод, предполагающий включение в новое сочинение созданного ранее авторского материала, входившего в какой-либо уже существующий собственный текст» [4, с. 25]. Рассматривая способы функционирования данного феномена в исторической ретроспек-

тиве, М. Романец классифицирует формы его реализации в художественной практике, выделяя два уровня композиторской работы с текстом: произведения, созданные на основе ранее написанного материала (редакции, транскрипции, переложения и проч.), и автоцитаты. Первую группу исследователь также дифференцирует на три вида в зависимости от методов преобразования первоисточника: редакция (*opus-rileggere*), вариант (*opus-opzione*), трансформация (*opus-trasformazione*).

Предложенная классификация представляется достаточно универсальной, и последующее изложение будет выстраиваться в опоре на неё. В то же время в настоящей статье термин «автореферентность» оказывается более предпочтительным, поскольку, в отличие от самозаимствования, он акцентирует самоотносимость объекта и в этом отношении может рассматриваться как механизм (авто)рефлексивности, ведущий к «установлению межтекстовых связей внутри собственной идеостилевой системы» [5, с. 12], то есть к автоинтертекстуальности.

В музыкальном искусстве в различные культурно-исторические периоды автореферентность проявляла себя по-разному и была обусловлена различными причинами. В эпоху Возрождения и барокко, когда авторский материал носил во многом «внеличностный характер» [4, с. 22], самозаимствование позволяло оптимизировать композиторскую работу, поэтому обращение к собственной ранее написанной музыке широко применялось для создания пародий, пастиччо, обработок и транскрипций. В XIX веке мотивы композиторов изменились. Текстовые пересечения возникали, среди прочего, из стремле-

ния популяризовать своё творчество¹. В этот же период наметилась тенденция индивидуализированного подхода к задействованному ранее материалу, получившая свою кульминацию в XX веке. Повышенная роль автореферентности во второй половине столетия связана с ориентацией постмодернистской культуры на самокритическое сознание, а также с потребностью к «договариванию» как «своего», так и «чужого» [6]. Высокая степень рефлексивности музыкального искусства отличает XX век от предыдущих эпох и, как следствие, изменяет функции самозаимствования. Автореферентность порождает феномен автоинтертекстуальности, то есть связи текстов одного автора, которые взаимно интегрируют смысл друг друга. Приведём ряд примеров.

Текстовые пересечения довольно часто помогают современному композитору конкретизировать художественную идею. Так, в своей четырёхактной опере *Facing Goya* («Встреча с Гойей», 2000) Майкл Найман использует ранее написанную музыку к видеофильму Пола Ричардса *The Kiss* («Поцелуй», 1985), к картине Эндрю Никкола *Gattaca* («Гаттака», 1997), а также фрагменты из одноактной оперы *Vital Statistics* («Демографическая статистика», 1987). Обращение к «вторичному» материалу определяется ключевой темой оперы, связанной с проблемой клонирования. В первом акте автореферентность

функционирует как «пояснительный “жест”, придающий произведению... генеалогическую глубину» [7, p. 209]. Во втором акте заимствованные темы начинают подвергаться фрагментации и преобразованию, выступая «музыкальным эквивалентом генной инженерии». Затем они исчезают, уступая место новому материалу, что служит сигналом о произошедшем изменении музыкального «генома» (подробнее см.: [8]).

Обращение к ранее созданному произведению позволяет выявить смысловое сходство текстов, кажущихся на первый взгляд достаточно далёкими друг от друга. Например, идентичными музыкальными темами Андре Превен завершает два своих театральные опуса — пьесу для актёров и оркестра *Every Good Boy Deserves Favour*² (1977) и оперу *A Streetcar Named Desire* («Трамвай „Желание“», 1995). Первая основана на одноимённой пьесе Т. Стоппарда и посвящена судьбе русских диссидентов [9], вторая базируется на знаменитой пьесе Т. Уильямса, которая повествует о крушении человеческой мечты [10]. Превен находит в них общие черты: противостояние двух миров — духовного и материального, истинного и ложного, индивидуального и общего. Траурный марш, которым завершаются оба сочинения, символизирует моральный крах героев, их душевную сломленность и бессилие в попытках противостоять грубой силе, власти, обществу.

¹ Многочисленные примеры миграции музыкального материала из одного сочинения в другое представлены М. Романец в специальной таблице, поэтому мы отсылаем заинтересованного читателя к её диссертации [4].

² В буквальном переводе: «Каждый хороший мальчик заслуживает милости» или «Каждый хороший парень заслуживает доброго отношения». В адаптированном переводе О. Варшавер — «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси».

Принцип автореферентности получает индивидуально-авторскую реализацию в творчестве датского композитора Бента Сёренсена (Bent Sørensen, р. 1958), становясь эффективным средством воплощения художественного смысла в его музыке. Стиль датского мастера отмечен печатью оригинальности и всегда опознаваем на слух. Его музыкальный мир определяет поэтика невыразимого и отсутствующего. Композитор тяготеет к неясным, ускользающим образам, обнаруживает красоту в процессах распада, находится в постоянном диалоге с прошлым. Его сочинения при всём разнообразии их художественных идей довольно часто имеют единую смысловую основу, которую можно определить как фокусирование на отсутствующем, что проявляется в поисках гармонии, утраченной навсегда, событий, оставшихся в прошлом, музыки, прекратившей своё звучание.

Сёренсен довольно часто апеллирует в новых композициях к собственному ранее созданному музыкальному материалу. При этом автореферентность получает выражение как в формате целостного текста произведения, так и в рамках автоцитирования. Попытаемся в ходе дальнейшего исследования показать оригинальность композиторского подхода к данному феномену, а также раскрыть его смысловой и структурный потенциал.

Автоцитирование

Специфику музыкального языка Сёренсена определяет балансирование между двумя типами высказывания — между то-

нальностью и атональностью, тоновыми и шумовыми элементами, кантиленой и сонористическими комплексами. Взаимная координация этих противоположных компонентов приводит к особому эффекту размытых контуров, будто на предмет смотрят сквозь туман или запотевшие стёкла. Данный эффект достигается также посредством искусного моделирования классико-романтических идиом, стоящих на грани оригинального авторского высказывания и аллюзии к хорошо известным сочинениям. Отсюда знаменитая фраза Арне Нордхейма, отражающая парадоксальную суть музыки Сёренсена: «Это напоминает мне то, чего я никогда не слышал!»³ Именно подобные темы, обладающие яркими репрезентативными качествами, становятся источником самоцитирования у композитора. Например, II часть тройного концерта *L'Isola della città* («Остров в городе», 2015) начинается с фуги (пример № 1), тема которой по своим интонационным контурам напоминает тему фуги из финала Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена. Этот же материал (пример № 2) композитор позднее процитирует в завершении оркестрового сочинения *Evening Land* («Вечерняя земля», 2017), и он же (пример № 3) ляжет в основу хорового фугато, открывающего № 7 «Мрак» из «Страстей по Матфею» (2021). Во всех случаях музыка как бы апеллирует к бетховенскому миру идей, но трансплантация темы в новую контекстуальную плоскость задаёт новые ракурсы в её смысловом прочтении, и в итоге автоцитата приобретает семантическую многослойность.

³ Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (accessed: 02.04.2024).

Пример № 1
Example No. 1

Б. Сёренсен. *L'Isola della città*. Начало II части
Bent Sørensen. *L'Isola della città*. The beginning of the 2nd Movement

Пример № 2
Example No. 2

Б. Сёренсен. *Evening Land*. Тема гобоя, т. 256–261
Bent Sørensen. *Evening Land*. The theme of the oboe, mm. 256–261

Пример № 3
Example No. 3

Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 7. «Мрак». Партия первого хора, т. 3–7
Bent Sørensen. *St. Matthew Passion*. No. 7. *Darkness*. Part of the first choir, mm. 3–7

II часть *L'Isola della città* выстраивается на собственном оригинальном материале, но в своеобразной «полюемике» с архитектурной конструкцией финала бетховенской сонаты op. 110. Фуга Бетховена относится к категории рассредоточенных. Ей предшествует медленный раздел *Arioso dolente*. При своём повторном появлении он разъединяет свободную часть фуги на два раздела. В финале бетховенской сонаты находит отражение типичная для немецкого композитора героика борьбы, следующая драматургической логике «от мрака к свету», ибо чередование краткого ариозо и масштабной фуги заканчивается торжеством последней.

II часть концерта Сёренсена переосмысливает данную конструкцию. Датский композитор также выстраивает форму на чередовании ариозо и фуги, но изменяет характер их взаимоотношения и инвертирует форму. Во-первых, он увеличивает масштабы *Arioso dolente*, а во-вторых, меняет последовательность разделов местами, начиная часть с фуги. В итоге форма оказывается направлена от *ratio* к *emotion*, от регламентированного устройства к свободному, от порядка к хаосу. Апофеоз фуги у Бетховена служит утверждением силы человеческого духа и его устремлений. У Сёренсена часть завершается скользкими глиссандо солистов, в которых едва

угадываются основные интонации *Arioso dolente*. Подобным образом композитор провозглашает всевластие природы и времени, разрушающих всё, что было создано человеческими усилиями.

В оркестровой пьесе *Evening Land* тема фуги звучит в заключительном соло гобоя (пример № 2). Автоцитата здесь приобретает более личностный тон. Сама пьеса проникнута элементами автобиографичности. В программных заметках композитор указывал, что импульсом к её сочинению стали детское воспоминание о тихом вечернем свете, разливающимся над полями Зеландии, и впечатление, которое на него произвёл обозреваемый с высоты небоскрёба сияющий огнями шумный Нью-Йорк. В названии сочинения крылся также символический подтекст, поскольку под вечером подразумевался и «вечер жизни», её завершение. Заключительное соло гобоя было написано для Фредерика Гислинге (Frederik Gislunge), тестя Сёренсена, умершего в 2017 году.

Композитор видоизменяет цитированную тему, исключая из неё начальную квартовую интонацию и заменяя ровные четвертные синкопой. В отличие от тройного концерта здесь не ощущается прямой связи с сонатой Бетховена (прежде всего потому, что материал не связывается с фугированным изложением). Семантическая функция автоцитаты расширяется, заимствованный фрагмент становится некой ссылкой на бетховенскую музыку в целом. Тембр гобоя апеллирует к иному бетховенскому сочинению, заставляя вспомнить о знаменитом соло гобоя из I части Пятой симфонии, появляющемся перед репризой побочной партии. В исследовательской литературе оно трактуется обычно как проявление субъективного начала, ассоциирующегося

со страданиями человека, угасающего под натиском жизненных обстоятельств и невзгод. Однако если в бетховенской музыке это всего лишь передышка перед следующим этапом борьбы, у Сёренсена тема завершает оркестровое сочинение, то есть символизирует невозможность сопротивления, отрешённость от жизненной борьбы.

Новыми смысловыми обертонами наделяется заимствованный материал в седьмом номере из «Страстей по Матфею». Отметим необычность трактовки жанра пассионов у Сёренсена. Библейская история получает у композитора сугубо индивидуальное прочтение. Либретто сочинения опирается, с одной стороны, на религиозные тексты (фрагменты из «Евангелия от Матфея», «Евангелия от Иоанна», «Книги пророка Исаяи», «Псалтиря царя Давида», «Символа веры»), а с другой — на светские источники (стихотворения поэтов XIX и XX веков Сёрена Ульрика Томсена, Эмили Дикинсон, Анны Ахматовой, Эдит Сёдергран, Оле Сарвига и Франка Йегера). Между этими текстами возникают образные параллели и взаимопересечения [11]. При этом композитор провозглашает единство любви религиозной (духовной) и чувственной.

Евангельские события осмысливаются в сочинении сквозь призму многоуровневого диалога — диалога прошлого и настоящего, «своего» и «чужого». Именно поэтому в либретто объединяются различные текстовые фрагменты (религиозные и светские, канонические и поэтические, на латинском и английском языках), а в музыке синтезируются различные стилистические пласты. В «Страстях» присутствует немало цитат и аллюзий на чужой стиль и одновременно автоцитатат, образующих множественное смысловое поле сочинения.

Хоровое фугато из седьмого номера основывается на строках из «Евангелия от Матфея»: «From the sixth hour there was darkness over the land» («От шестого же часа тьма была по всей земле», 27:45). Композитор задействует только мужские голоса (тенора и басы в двух хорах), причём вторая тема-ответная пара полностью дублирует первую, то есть не меняет регистрового положения голосов (пример № 3). В итоге отчётливость восприятия темы снижается и как бы растворяется в тесситурной однородности и фактурной плотности. Сонористической звучности способствует также неравномерное распределение *crescendo* и *diminuendo* во всех голосах. Фуигированная форма здесь служит эффективным «изобразительным» средством, помогающим создать впечатление напалзающего мрака. Преобразованная подобным образом автоцитата одновременно становится и неким семантическим кодом, переводящим смысловое пространство сочинения в плоскость интроспективных размышлений. Апелляция к бетховенской музыке, а также к собственному концерту, в котором инвертировалась концепция «от мрака к свету», в контексте страстных событий,

а точнее — смерти Христа, заставляет задуматься над тем, к чему привело торжество человеческого духа⁴.

В пятом номере «Страстей», названном *Crucifixus*, появляется ещё одна автоцитата (пример № 4) — тема из пьесы для аккордеона и струнных *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010). Художественный замысел концерта связывается с идеей распада, рассогласования, невозможности высказывания из-за пропасти, существующей между миром настоящего, которое наполнено горечью одиночества, и миром прошлого, к которому хочется вернуться. Этой идее подчинены все аспекты сочинения — и драматургическая логика, отдалённо напоминающая о «Прощальной симфонии» Гайдна (в конце пьесы музыканты постепенно покидают зал), и сценическая диспозиция солистов, символизирующая их разъединённость (помимо аккордеона, важную роль в пьесе играет скрипка соло, размещённая за кулисами), и тембровая трансформация оркестрового звучания (переход от струнного тембра к пению закрытым ртом, а затем к игре на мелодиках), приводящая

Пример № 4

Б. Сёренсен. *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall*.
Тема аккордеона, т. 177–184

Example No. 4

Bent Sørensen. *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall*.
The theme of the accordion, mm. 177–184

♩ = 36

⁴ Подчеркнём, что в концепции пассионов Сёренсена нашли отражение черты лютеранского вероучения, согласно которому возвышение человека ведёт к его отдалению от Бога.

— пьесы для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* («Звуки, подобные тебе», 2008) и трилогии *Papillons* («Бабочки», 2013–2014).

Пьеса *Sounds Like You* была написана композитором по заказу Датской телерадиокомпании. Её содержание концентрировалось на истории любовных взаимоотношений Мужчины и Женщины. Сюжет, придуманный датским драматургом Петером Асмуссеном, позволял в то же время затронуть и вопросы иного рода, касающиеся роли музыки и её воздействия на человека.

Обращение к ранее созданному материалу было обусловлено требованием заказчика, пожелавшего, чтобы новая пьеса основывалась на оркестровом произведении Сёренсена *Exit Music* («Уходящая музыка», 2007). Необходимость заимствования композитор и либреттист обыграли сюжетно: первая встреча Мужчины и Женщины происходила на концерте во время исполнения *Exit Music*.

Композиционная структура пьесы складывается из 8 сцен (частей). Материал заимствуется целиком, но он реорганизуется Сёренсеном, распределяется по разным частям. Степень вмешательства в текст-первоисточник в каждой сцене индивидуальна. В одних случаях материал полностью сохраняется. Например, пер-

вая сцена фактически целиком совпадает с началом *Exit Music* — музыкальный текст литер А–Н в обеих партитурах полностью идентичен. В большинстве же сцен материал подвергается преобразованию. Так, вторая сцена начинается как продолжение *Exit Music*, музыка оркестрового сочинения возобновляется с того места, на котором была оборвана в первой сцене. Однако если поначалу композитор оставляет материал неизменным (литеры J–O в *Exit Music* и А–Е во второй части *Sounds Like You* идентичны), то в дальнейшем подвергает его преобразованию — в частности, исключает тему труб и тромбонов, а в партии струнных вводит шумовой приём — музыкантам предписывается при медленном ведении смычка с силой давить на него до образования треска (ср. литеру Р и литеры F и G соответственно). Четвёртая и пятая сцены опираются на тему любви (по определению самого Сёренсена), которой завершается *Exit Music* (пример № 6, литеры T–V). При этом если в четвёртой сцене материал воспроизводится относительно точно (изменения касаются лишь перекombинации некоторых фрагментов), то в пятой он получает новую разработку. Композитор подвергает «тему любви» своего рода «коррозии»: после её полного проведения он разделяет её на сегменты, прерывает паузами, внедряет глиссандо.

Пример № 6
Example No. 6

Б. Сёренсен. *Sounds Like You*. Сцена V, т. 3–17, тема любви
Bent Sørensen. *Sounds Like You*. Scene 5, mm. 3–17, the theme of love

Vn I, II (Ton-wolf)

Подобное разрушение символизирует крах отношений героев.

Шестая сцена выстраивается на материале литер I и K *Exit Music* (то есть частично совпадает со второй частью), но существенно преобразованном. Специфический сонористический тип звучности определяется здесь фактурной формой «звукового дождя» (по терминологии И. Остромогильского [12]), основанной на пульсации быстро повторяющихся тонов и их постепенном замедлении. Сёренсен изменяет динамический вектор фактурных фигур. Если во второй части динамика в каждом фактурном слое двигалась от *ff* к *ppp*, то теперь наоборот — от *ppp* к *mf* и *fff*. Подобная разновекторность кардинально меняет характер музыки и, кроме того, подчёркивает смысловую инверсию: в начале взаимоотношений герои готовы к тому, что любовь может разрушить их, но не опасаются этого, потому что они одиноки и хотят ощущать полноту жизни, при расставании же они испытывают страх потери, понимая, что любовь полностью опустошит их жизнь.

В некоторых случаях Сёренсен на основе заимствованного материала сочиняет новый. Так происходит прежде всего с колыбельной (обозначение самого композитора), представляющей аллюзию на главную тему Сонаты для фортепиано

A dur (К. 331) Моцарта (пример № 7). Этот материал открывает и завершает *Exit Music*. В *Sounds Like You* колыбельная появляется в I, III, VI, VII и VIII сценах. Почти во всех них, за исключением третьей, она звучит фрагментарно, всплывая на поверхности сонорных комплексов и заглушаясь нервными глассандо, быстрыми репетициями звуков или аккордов. На материале данной темы Сёренсен как бы заново сочиняет третью часть, которая имеет наиболее светлый и вдохновенный характер (в своём монологе в этой сцене Женщина вспоминает, как Мужчина впервые признался ей в любви).

Моцартовская аллюзия вводит в содержание *Sounds Like You* тему памяти, прошлого культуры, музыкальных традиций, их исчезновения, ностальгии. Этот смысловой план соприкасается с идеей исчезновения музыки, которая получает свою кульминацию в сцене VIII. В ней на фоне аудиозаписи начала *Exit Music* звучат фрагменты едва слышимой колыбельной, исполняемой пианистом за сценой. Подобная трансформация оказывается логическим итогом пьесы, в ходе которой заимствованный материал сначала воспроизводится точно, а затем подвергается значительным видоизменениям. Аудиозапись становится своеобразным символическим жестом,

Пример № 7

Example No. 7

Б. Сёренсен. *Sounds Like You*. Сцена I, т. 8–16, тема колыбельной

Bent Sørensen. *Sounds Like You*. Scene 1, mm. 8–16, the lullaby theme

Tr. in Do

The musical score consists of two staves of music in treble clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a 'Tr. in Do' label. It contains four measures of music, each starting with a triplet of eighth notes. The first measure is marked *ppp* *lontano*. The second measure is marked *mp* *>* *pp*. The third measure is marked *mp*. The fourth measure is marked *mp*. The second staff contains four measures of music. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *mp* *>* *ppp*. The third measure is marked *mp* *>* *ppp* *<* *p*. The fourth measure is marked *ppp*.

поскольку она воспринимается как единственная возможность противостоять разрушительному воздействию времени.

Сёренсен подчёркивал, что *Sounds Like You* — это прежде всего сочинение о музыке, «сочинение о сочинении. Сочинение о концерте. Пьеса, которая стала оркестровым произведением, и наоборот»⁵. На основе ранее созданного текста композитор сформировал новую драматургическую целостность. Стратегия автореферентности позволила ему ввести параллельно любовной истории линию культурной рефлексии, связав оба смысловых плана чувством глубокой тоски по утраченному.

В соответствии с вышеприведённой типологией приёмов самозаимствования, предложенной М. Романец, *Sounds Like You* относится к категории опусов-трансформаций, основанных на трансплантации ранее написанного материала в иную жанровую среду и его кардинальной переработке (например, перевоплощение оперной музыки в симфоническую, камерной — в балетную и т. п.). Подчёркивая оригинальность подхода датского мастера, отметим, во-первых, редкость превращения в музыкальной практике симфонической музыки в театральную, во-вторых, жанровую неоднозначность *Sounds Like You*, в которой в одно целое объединились драматический спектакль и оркестровая пьеса, в-третьих, драматургическую двуплановость сочинения.

Не меньшим своеобразием отличается и «транскрипторская» деятельность Сёренсена, приводящая к созданию

опусов-вариантов. По классификации М. Романец в эту категорию попадают прежде всего фортепианные переложения и транскрипции симфонических и оперных сочинений, оркестровые версии камерных произведений или оркестровые сюиты на материале театральной музыки. Основной посыл подобной переработки — желание «популяризировать своё сочинение, адаптировать его для публики» [4, с. 27]. Сёренсен, как представляется, задал совершенно новое измерение данному виду деятельности.

Обратимся к трилогии *Papillons*. Она включает концерт для фортепиано и струнных *Mignon — Papillons*, фортепианный квинтет *Rosenbad — Papillons* и цикл *Pantomime — Papillons* для камерного ансамбля. Сочинения написаны в 2013–2014 годах и объединяются общим музыкальным материалом. По сути, они представляют три версии одной музыки, написанной для разных инструментальных составов. Ключевую роль играет солирующее фортепиано. Его партия во всех произведениях трилогии остаётся идентичной, композитор не меняет в ней ни ноты. Но фортепиано каждый раз помещается в новый инструментальный контекст, причём степень изменения «окружающего» материала довольно различна. В одних случаях наблюдается его тембро-фактурное переинтонирование при относительно точном воспроизведении, в других — материал фактически пересочиняется заново, но сохраняются общие фактурные формы или приёмы звукоизвлечения; иногда Сёренсен

⁵ Sørensen B. *Sounds Like You*. Programme Note // Wise Music Classical.

URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37023/Sounds-Like-You--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 02.04.2024).

соединяет оба принципа. Например, сравнение части *Calmo con delicatezza* в *Mignon* (VII часть) и в *Pantomime* (VI часть) показывает, что материал инструментального окружения в обоих сочинениях разный, однако общность звуковой ауры обеспечивают приёмы тремоло, глиссандо, а также тишайшая нюансировка. Сходна и драматургическая логика развития, основанная на звуковой трансформации, связанной с переходом от определённого звукоизвлечения к шумовому эффекту (трение наждачной бумаги о дерево) в *Mignon* и с растворением общего звучания в тишине в *Pantomime*.

Как справедливо отмечает Эндрю Меллор, трилогия Сёренсена, по существу, оказывается масштабным исследованием — «исследованием того, как различные инструменты или инструментальные группы могут... влиять друг на друга, и проверкой того, какая конфигурация может наилучшим образом раскрепостить или ограничить материал»⁶. Добавим, что исследование это затрагивает и возможности слушательского восприятия. Так, одни и те же мелодические линии оказываются в одном сочинении «размытыми» и неопределёнными, а в другом — отчётливыми и ясными (не в последнюю очередь благодаря тембровой специфике инструментов). Например, в основе части *Andante* лежит синкопированный мотив, интонационная характерность которого связана с секстовым скачком и последующей

ниспадающей секундой. В *Pantomime* (III часть) он повторяется несколько раз у гобоя и фагота на фоне удара колокола, а в *Mignon* (I часть) звучит сначала у засурдиненных скрипок первого квартета на фоне глиссандо двух солирующих скрипок, после чего ему эхом вторит второй квартет. В первом случае возникают элементы пасторальности, во втором из-за глиссандо и пространственного расположения квартетов звуковая аура предстаёт расплывчатой, словно в тумане или дымке.

Pantomime, *Mignon* и *Rosenbad* содержат по семь частей, но Сёренсен изменяет их последовательность в каждом сочинении. Части, хотя и отличаются в темповом отношении (*Andante*, *Moderato cantabile molto espressivo*, *Allegretto*, *Fluente*, *Scherzando*, *Calmo con delicatezza*), но, по сути, мало контрастны друг другу, поэтому цикл оказывается выдержан в едином настроении. Музыка наполнена светло-печальными образами, полётными и хрупкими, порой заглушаемыми тревожными импульсами. В связи с этим изменение порядка частей кардинально не влияет на драматургию цикла. Так, *Pantomime* начинается частью, которой завершился *Rosenbad*, а заканчивается частью, с которой он начинался. Алеаторика формы, по словам композитора, позволяет, с одной стороны, трактовать трилогию как «историю, рассказанную тремя разными способами», а с другой, представить её как «три истории, рассказанные одним и тем же человеком (пианистом)»⁷.

⁶ Mellor A. Clues to the Exit // Bent Sørensen. *Rosenbad. Pantomime*. CD. Copenhagen: Dacapo Records, 2018. P. 6.

⁷ Из программных заметок к *Pantomime — Papillons*. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/49378/Pantomime---Papillons--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 02.04.2024).

Отмечая кинематографичность подобной формы, Сёренсен, однако, воздержался от дальнейших подробных пояснений на этот счёт. Между тем совершенно очевидно, что его трилогия построена на так называемом «эффекте Расёмона», подразумевающим множественную интерпретацию событий и подчёркивающим субъективность восприятия и ненадёжность памяти. Данный приём впервые был использован А. Куросавой в фильме «Расёмон» (1950), основанном на рассказе Р. Акутагавы «В чаще». Картина японского режиссёра оказала большое влияние на кинематографическую культуру, заложив фундамент нового вида повествования и породив особый жанр, в котором события воспроизводятся с разных точек зрения. Таковы, например, фильмы Пита Трэвиса «Точка обстрела» (2008), Ридли Скотта «Последняя дуэль» (2021), Чжана Имоу «Герой» (2022) и др. Обращаясь к «эффекту Расёмона», Сёренсен, по существу, также создаёт новый вид музыкального нарратива.

Трилогия не случайно названа «Бабочки». Образ бабочки в искусстве наделён многообразным символическим значением. В трилогии Сёренсена она становится олицетворением грации и красоты, но в то же время их недолговечности и хрупкости. Мотив исчезновения, ухода, пронизывающий творчество композитора начиная с 2000-х годов, подчёркивается особым драматургическим приёмом темброво-звуковой трансформации, действующим вне зависимости от того, какая часть завершает цикл. Так, в заключительных частях *Mignon* и *Rosenbad* тремолирующее звучание струнных незаметно переходит в трение наждачной бумаги о дерево, создающее звук, напоминающий порхание крыльев бабочек. В *Pantomime* к этому шумовому приёму

добавляется *col legno battuto* у струнных и звучание реку-реку.

Заключение

Таким образом, автореферентность становится у Сёренсена особым творческим методом, закладывающим основу для смыслообразования и способствующим формированию новых жанровых структур. Анализ показал, что автоцитатный материал у датского мастера весьма специфичен. Как правило, он апеллирует к «чужому» стилю, а подчас и к конкретному сочинению. Такая направленность свидетельствует о важности для Сёренсена прошлого и культурных традиций. Композитор, впрочем, всегда даёт понять, что говорит на языке исчезающем. Тесное переплетение «своего» и «чужого» формирует в его творчестве единую семантическую сферу, связанную с мотивами ухода, утраты, прощания. Автоцитаты по большей части конкретизируют авторский замысел, но также, создавая поле межтекстовых взаимодействий, выявляют смысловую связь разных опусов.

Адаптация сочинения к иной исполнительской среде или трансформация произведения у Сёренсена перерастают рамки традиционных переложений, транскрипций и прочего, а соответственно и лишаются своей прикладной функции. Они становятся одним из способов исследования материала и важнейшим инструментом создания новых нарративных стратегий в музыке.

Принцип «договаривания своего» наделяет пространство художественных текстов Сёренсена мощными токами рефлексии и саморефлексии. Автореферентность как метод определяет специфическую целостность его творчества.

Список источников

1. Севастов К. В. Теория социальных систем Никласа Лумана: постмодернистский характер дескрипторов общества // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. 2022. № 4. С. 42–47. <https://doi.org/10.33581/2521-6821-2022-4-42-47>
2. Фещенко В. В. Автореференция как проявление языковой рефлексии (в обыденном языке и в поэтическом эксперименте) // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2023. № 2. С. 13–25. <https://doi.org/10.31912/pvrli-2023.2.1>
3. Чекалов К. А. Автоцитата и автореминисценция в романах Гастона Леру // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 2. С. 186–190.
4. Романец М. С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 191 с.
5. Филиппова А. К. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя (на материале фикциональных и нефикциональных текстов Томаса Манна): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2013. 200 с.
6. Соколов А. С. «Post scriptum» как модус композиторского высказывания // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13, вып. 2. С. 354–367. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>
7. Siôn P. ap. The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. 232 p.
8. Окунева Е. Г. Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>
9. Окунева Е. Г., Дубова А. Ю. Идея тоталитаризма и принципы её музыкального воплощения в *Every good boy deserves favour* Тома Стоппарда и Андре Превена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3. С. 1–25. <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.31.3.1-25>
10. Дубова А. Ю. Опера «Трамвай Желание» Андре Превина в аспекте антагонизма музыкальных культур // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство. Сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции. Краснодар: КГИК, 2020. С. 61–72.
11. Дудолодова С. В., Окунева Е. Г. Сквозь призму времени: «Страсти по Матфею» Бенга Сёренсена // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 2. С. 20–32.
12. Остромогильский И. В. Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 317 с.

References

1. Sevastov K. V. Niklas Luhmann's Theory of Social Systems: the Postmodern Character of Society's Descriptors. *Journal of the Belarusian State University. Sociology*. 2022. No. 4, pp. 42–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.33581/2521-6821-2022-4-42-47>
2. Feshchenko V. V. Self-Reference as Manifestation of Language Reflexivity (in Ordinary Language and in Poetic Experiment). *Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute*. 2023. No. 2, pp. 13–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.31912/pvrli-2023.2.1>
3. Chekalov K. A. Self-quote and Self-remembrance in Gaston Leroux's Novels. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*. 2016. Vol. 16, Issue 2, pp. 186–190. (In Russ.)

4. Romanets M. S. *Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Self-borrowing in the Works of 20th Century Composers: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts)]. Rostov-on-Don, 2020. 191 p.

5. Filippova A. K. *Avtointertekstual'nost' kak sostavlyayushchaya kontseptual'no-yazykovoï kartiny mira pisatelya (na materiale fiktsional'nykh i nefiktsional'nykh tekstov Tomasa Manna): dis. ... kand. filol. nauk* [Autointertextuality as a Component of the Conceptual and Linguistic Picture of the Writer's World (Based on the Material of Fictional and Non-fictional Texts by Thomas Mann): Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Philology)]. St. Petersburg, 2013. 200 p.

6. Sokolov A. S. "Post Scriptum" as a Mode of Composer's Utterance. *Journal of Moscow Conservatory*. 2022. Vol. 13, Issue 2, pp. 354–367. (In Russ.)

<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>

7. Siôn P. ap. *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. 232 p.

8. Okuneva E. G. Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 92–107. (In Russ.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>

9. Okuneva E. G., Dubova A. Yu. The Concept of Totalitarianism and the Principles of its Musical Embodiment in *Every Good Boy Deserves Favour* by Tom Stoppard and André Previn. *Music Journal of Northern Europe*. 2022. No. 3, pp. 1–25. (In Russ.)

<https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.31.3.1-25>

10. Dubova A. Yu. Opera "Tramvai Zhelanie" Andre Previna v aspekte antagonizma muzykal'nykh kul'tur [Opera *A Streetcar Named Desire* by Andre Previn in the Aspect of Antagonism of Musical Cultures]. *Muzykovedenie v XXI veke: teoriya, istoriya, ispolnitel'stvo. Sbornik statei po materialam II Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Musicology in the XXI Century: Theory, History, Performance. Collection of Articles Based on the Materials of the 2nd All-Russian Scientific and Practical Conference]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2020, pp. 61–72.

11. Dudoladova S. V., Okuneva E. G. Through the Prism of Time: the Matthew Passion by Bent Sørensen. *ARTE: Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo* [ARTE. Scientific Research Journal]. 2023. No. 2, pp. 20–32. (In Russ.)

12. Ostromogil'skiy I. V. *Tembro-zvukovye i vizual'nye aspekty faktury proizvedenii D. Ligeti 1960–80-kh godov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Timbrosonic and Visual Aspects of the Texture of D. Ligeti's Works of the 1960s-80s: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts)]. St. Petersburg, 2013. 317 p.

Информация об авторе:

Е. Г. Окунева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 28.03.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.04.2024

Принята к публикации / Accepted: 17.04.2024