



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

## Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.053-065



### Функция-автор в поэтике современной музыки\*

Юлия Николаевна Пантелеева

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,  
yulia\_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

**Аннотация.** Термин «функция-автор», заимствованный из известной работы Мишеля Фуко «Что такое автор?», проецируется в данной работе на ряд сочинений современных отечественных и зарубежных композиторов. Речь идёт о музыке «Звучащие буквы» Альфреда Шнитке, «Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)» Сергея Загния, «Мосты к Баху» Гии Канчели, Квартет *Fragmente-Stille, an Diotima* Луиджи Ноно и «Анаморфозы» Сальваторе Шаррино. Проблема авторства входит в русло актуальных проблем, связанных с изучением и толкованием смысла современных музыкальных композиций. В некоторых из них фигура автора маркирована в самом нотном тексте, в других, напротив, она подчёркивает своё отсутствие. Многообразные способы функционирования авторского голоса нередко возникают в интертекстуальном пространстве, позволяющем реципиенту уловить дистанцию между разными произведениями и авторскими стилями. В поле зрения оказывается и композиторское слово, посвящённое проблеме авторства.

**Ключевые слова:** авторство, функция-автор, Фуко, современная музыка, поэтика, интертекстуальность, Сергей Загний, Альфред Шнитке, Луиджи Ноно, Гия Канчели, Сальваторе Шаррино

**Для цитирования:** Пантелеева Ю. Н. Функция-автор в поэтике современной музыки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 53–65.  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.053-065

**Благодарности:** Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 16-04-50134-ОГН(ф) «Русский музыкальный минимализм».

\* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.

## Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

### Author Function in the Poetics of Contemporary Music

Yuliya N. Panteleeva

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,  
yulia\_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

**Abstract.** The term “author function,” derived from the famous work of Michel Foucault *What is an author?*, is projected in this work on a number of works by contemporary composers in Russia and other countries. The theme of discussion is music: *Sounding Letters* by Alfred Schnittke, *Clavier Music by J. S. Bach (The Zagny Collection)* by Sergei Zagny, *Bridges to Bach* by Giya Kancheli, *Quartet Fragmente-Stille, an Diotima* by Luigi Nono and *Anamorphosi* by Salvatore Sciarrino. The problem of authorship is included in the mainstream of urgent issues associated with the study and interpretation of the meaning of contemporary musical compositions. In some of them, the composer’s figure is marked in the music itself, while in others, on the contrary, it marks its absence. Various diverse ways of functioning of the composer’s voice often arise in the intertextual space, which makes it possible to capture the distance between different works and composers’ styles. Our field of vision also includes the composer’s words dedicated to the problem of authorship.

**Keywords:** authorship, “author function,” Foucault, contemporary music, poetics, intertextuality, Sergei Zagny, Alfred Schnittke, Giya Kancheli, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino

**For citation:** Panteleeva Yu. N. Author Function in the Poetics of Contemporary Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 53–65. (In Russ.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.053-065

**Acknowledgements:** The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 16-04-50134-ОГН(ф) “Russian Musical Minimalism.”

Термин «функция-автор» (фр. *la fonction auteur, la fonction “auteur”, la fonction-auteur*) прозвучал в докладе Мишеля Фуко «Что такое автор?» на заседании французского философского общества в Коллеж де Франс в 1969 году. Эта речь учёного заняла прочное место в истории гуманитарной мысли и, не утратив актуальности по сей день, продолжает притягивать к себе внимание довольно широкого круга исследователей. Подчёркивая поисковую

направленность своей концепции, Фуко отмечал, что высказанные им идеи являются скорее «планом работы» и «разметкой стройплощадки», чем законченной теорией. И, возможно, благодаря такой своего рода «открытой форме» данное высказывание с его понятийным составом по-прежнему воспринимается если не как поле для острых дискуссий, то как важный повод для осмысления вопросов, связанных с проблемой авторства [1; 2; 3].

Прежде чем рассмотреть возможность применения термина «функция-автор» к произведениям композиторов XX–XXI веков, а это и есть основная задача настоящей работы, попытаемся кратко очертить содержательный объём термина, приняв во внимание, что пояснения к нему можно встретить и в другой инаугурационной лекции Фуко – «Порядок дискурса» (1970). Данный термин фигурирует в ней наряду с формулировками «роль автора» и «принцип автора», что косвенно раскрывает общий смысл понятия: «Я полагаю, что существует и другой принцип разрежения дискурса <...> Речь идёт об авторе – понимаемом, конечно, не как говорящий индивид, который произнёс или написал текст, но как принцип группировки дискурсов, как единство и источник их значений, как центр их связности»<sup>1</sup>.

О том, что понятия «автор» и «функция-автор» выступают у Фуко практически как тождественные, свидетельствует, в частности, следующая фраза: «*Автор, или то, что я пытался описать как функцию-автор...* [курсив мой. – Ю. П.]»<sup>2</sup>. Такое уточнение понятия обусловлено тем, что речь у Фуко идёт не о конкретной личности или «реальном индивиде», а о некоем механизме, действующем в тексте: «Я анализировал функцию, внутри которой нечто такое, как автор [курсив мой. – Ю. П.], может существовать»<sup>3</sup>.

Исследуя проявление данной функции в научных и литературных дискурсах различных эпох, Фуко отмечал присутствующий ей исторически изменчивый, а не универсальный характер: «Если взглянуть на модификации, имевшие место в истории, то не кажется необходимым... чтобы функция-автор оставалась постоянной по своей форме, сложности, так и

даже – в самом своём существовании»<sup>4</sup>. Проводя водораздел между текстами, наделёнными функцией «автор», и текстами, которые её лишены, Фуко сравнивает дискурсы разного типа – анонимные и маркированные авторским именем, принадлежащие к области науки и, напротив, относящиеся к миру художественного творчества. И всё это с целью выявить «систему функционирования» такой действующей внутри текста инстанции, как автор.

Поясняя действие «функции-автор» на абстрактном примере текста математического трактата, где авторское «я» представлено несколькими отличными друг от друга способами, соответствующими той или иной части книги и определённой повествовательной стратегии, Фуко констатирует: «На самом деле, все дискурсы, наделённые функцией-автор, содержат эту множественность Эго»<sup>5</sup>. (Приведённые здесь высказывания философа отнюдь не исчерпывают собой всё содержание понятия «функция-автор», но даже их достаточно для того, чтобы представить, насколько релевантными они могут стать в отношении музыкального дискурса. Подробнее об этом речь пойдёт далее.)

Проблемы, занимавшие Фуко, и вводимая им для этого терминология нашли продолжение в различных областях научного знания. Перечислим лишь некоторые исследования, где предложенная французским учёным терминологика не только подвергается дальнейшему осмыслению, но и проецируется на иные культурные явления – вербальные и невербальные.

В первую очередь назовём коллективную монографию «История функции-автор, возможна ли она?»<sup>6</sup>, подготовленную в Университете г. Сент-Этьена. Вся

проблематика книги сосредоточена вокруг титульного термина. Среди собранных в ней материалов выделим статью Нильса Бух-Йепсена «Имя собственное и собственно автор. Что такое “функция-автор?”», развивающую линию рассуждений Фуко о том, какую роль играет в дискурсе авторское имя<sup>7</sup>.

Закономерным обращением к понятию авторской функции отмечена монография Роже Шартье «Письменная культура и общество», в одной из глав которой («Автор в системе книгопечатания») особо подчёркивается методологическая значимость идей Фуко: «Авторская функция, заключённая в структуре самих книг... отныне стоит в центре каждого исследования, где рассматривается связь производства текстов с их формами и способами их прочтения»<sup>8</sup>.

Примечательно, что понятие «авторской функции» оказывается востребованным и в работах, посвящённых изучению старинных нотных изданий, о чём свидетельствует статья Кирстен Гибсон «Насколько трудно это дело: Авторский образ в печатных книгах Джона Доуленда»<sup>9</sup>. Исследователь задействует термин «функция-автор», анализируя возрастание социокультурного статуса музыканта в позднеренессансную эпоху. О том, насколько репрезентативным с точки зрения общих установлений эпохи является авторское имя, указанное на титульном листе книги (нотной книги в том числе), можно судить по разным примерам. Один из них, в частности, описывает Эдвард Ловинский в своей статье о культуре Ренессанса: «Сильвестро Ганасси, автор самого раннего трактата об игре на флейте, опубликованного в Венеции в 1535 году, именовал себя на обложке своей книги “музыкант Прославленной Венецианской Синьории”

(sonator d(e) Ill(ustrissi)-ma S(ignori)a d(i) V(enezi)a)»<sup>10</sup>. Сошлёмся также на замечательное с точки зрения способов репрезентации авторского имени описание обложки первого издания «Дон Кихота» Сервантеса (1605), сделанное в упомянутой выше книге Р. Шартье<sup>11</sup>.

Роль авторского начала рассматривается учёными и на остросовременном материале – название статьи Эмита Рея и Эрхарда Грефа «Пересматривая функцию-автор в эпоху Википедии» говорит само за себя<sup>12</sup>. Популярный в глобальном масштабе информационный ресурс рассматривается авторами статьи как динамичное пространство, участники которого в процессе непрерывного сотрудничества создают и редактируют контент энциклопедии, и определяется весьма оригинально – как «цифровой палимпсест, задействующий сеть мультифункциональных пользователей»<sup>13</sup>.

В исследованиях литературных памятников тоже нередки обращения к понятию «функция-автор»: назовём диссертацию Сьюзен А. Падден «Концепции функции автор во французской эпистолярной литературе XVII века: Случай графа Гильрга и мадам де Вильдьё»<sup>14</sup>. Терминология Фуко и стоящий за ней понятийный пласт равным образом востребованы и в работах, изучающих язык и структуру кинопроизведений. Об этом написана статья Лорен Дюграф «Что такое диджитальный автор? Фолкнеровская авторская функция в “Киносоциализме” Жан-Люка Годара»<sup>15</sup>, в названии которой безошибочно угадывается заголовок знаменитой работы Фуко.

Жизнь термина «функция-автор» в научной традиции сопровождается и полемическими высказываниями. Такова, например, статья Адриана Уилсона «“Проблема автора” Фуко: критическая



экзегеза»<sup>16</sup>, придирчиво рассматривающая позицию Фуко в вопросах авторства. Несмотря на то, что философу ставится в упрёк неопределённость вводимого понятия «функция-автор», критик удачно интерпретирует его суть: «Фуко предлагает рассматривать автора “как функцию дискурса”, заменяя общепринятую фигуру “автора” тем, что он называет “авторской функцией,” – понятием, стремящимся ухватить дискурсивную роль, которую играет эта фигура. Можно перефразировать его аргумент, сказав, что именно “авторская функция” авторизовала саму идею автора»<sup>17</sup>.

Тема авторства – волнующая проблема, привлекающая к себе особое внимание не только современных учёных, но и творцов. В качестве примера, иллюстрирующего этот особый интерес к названной теме, приведём публикацию Германа Данузера и Маттиаса Касселя, обобщившую материалы Международного симпозиума «Чьи звуки? Интерпретация и авторство в новой музыке» (*Wessen Klänge? Interpretation und Autorschaft in neuer Musik*), организованного Фондом Пауля Захера в апреле 2011 года в Базеле<sup>18</sup>. Участниками этого симпозиума были не только музыковеды, но и известные композиторы, в частности Пьер Булез, Винко Глобокар, Джордж Бенджамин и др.

Традиции российской науки в изучении проблем авторства представляют собой отдельный пласт исследований, поэтому ограничимся лишь ссылкой на труды С. Аверинцева, М. Бахтина, Б. Успенского и др. Назовём также созданную по материалам культурологического конгресса в Петербурге (2010) книгу «Проблема автора в искусстве – прошлое и настоящее» (2012)<sup>19</sup>. В ней представлен широкий диапазон художе-

ственных явлений (литература, поэзия, кино, архитектура), осмысленных с точки зрения роли автора в произведении.

Как показывает практика «музыкального сегодня», – а в границах того, что называется современной музыкой, оказывается не только нынешний век, но и, по-прежнему, век минувший, – проявление авторской функции в художественном дискурсе оказывается всё более и более многозначным. Более того, подчас именно вокруг фигуры автора (эксплицитной или имплицитной) выстраивается замысел всей композиции. Ярким примером своеобразной художественной стратегии, связанной со множественностью авторской позиции, является фортепианный цикл Антона Батагова (р. 1965) «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013), о чём уже имелась возможность высказаться отдельно<sup>20</sup>.

Современные музыкальные феномены дают богатую пищу для размышлений в заданном направлении; представим небольшую мозаику из произведений отечественных и зарубежных композиторов с тем, чтобы показать разнообразие способов реализации «функции-автор».

Какую роль в музыкальных композициях играет авторский голос, его наличие либо «исчезновение»? Какое место при этом отводится письму («Письмо теперь – это добровольное стирание», «стирание индивидуальных характеристик пишущего субъекта»<sup>21</sup>)? Имеет ли отношение к современному музыкальному дискурсу следующая мысль философа: «Всевозможными уловками, которые пишущий субъект устанавливает между собой и тем, что он пишет, он запутывает все следы, все знаки особой индивидуальности; маркер писателя теперь – это не более чем своеобразие его отсутствия»<sup>22</sup>?

Если пойти от обратного, иначе говоря, рассмотреть случай, демонстрирующий присутствие фигуры автора в тексте, то весьма показательным примером может оказаться произведение Альфреда Шнитке «Звучащие буквы» (*Klingende Buchstaben*) для виолончели соло (1988). Титульное обозначение, ярко манифестирующее основную композиционную идею, напрямую связано с маркированием фигуры автора в самом музыкальном тексте. Шнитке выступает здесь не только в роли создателя, творца, но также в роли одного из «персонажей» сжатого (произведение уместается на двух страницах) и событийно насыщенного музыкального повествования. Другим героем криптофонической пьесы (если говорить о её технологической стороне) является виолончелист Александр Ивашкин, на монограмме которого (AIEhAnDEr IvAASCHkin) вместе с монограммой композитора (ASCH) базируется существенная часть музыкального материала.

Насквозь пронизанное буквенной и числовой символикой, произведение получило благодаря Ивашкину не только блестящую исполнительскую интерпретацию (в пьесе имеется титульное посвящение этому виолончелисту), но и уникальное музыковедческое истолкование. Речь идёт о статье «Код Шнитке» (русское издание 2011 года, английское – 2017 [4]), где были пронизательно раскрыты глубинные смыслы, сознательно или бессознательно зашифрованные композитором в произведении. Обнаруженный исследователем в музыкальном повествовании «биографический сюжет» не только дополнил новыми гранями многозначность художественного образа, но и рельефно высветил фигуру автора, имя которого функционирует

в тексте как одна из важнейших повествовательных инстанций.

Иное проявление «функции-автор» можно увидеть в Квартете *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979–1980) Луиджи Ноно (1924–1990). Чтобы подчеркнуть связь своего сочинения с бетховенской музыкой, – а заказ на создание квартета исходил от боннского «Бетховенфеста», – Ноно воспроизвёл специальный композиционный приём, который венский классик использовал в Квартете op. 132.

В звуковысотную идею медленной части указанного квартета Бетховен привнёс модальный колорит, о чём сообщил в неожиданно развёрнутом торжественном подзаголовке: «Благодарственная песнь Богу от выздоровевшего, в лидийском ладу» (“Canzona di ringraziamento afferta alla Divinità da un guarito, in modo lidico”). Ноно последовал примеру великого предшественника, но обратился к богатым ресурсам своей национальной традиции – итальянской музыке. Речь идёт об оригинальном в конструктивном отношении авторском модуле – *scala enigmatica*, который Дж. Верди использовал в своём хоровом сочинении *Ave Maria* («Четыре духовных песнопения»). Своеобразием звуковысотных конструкций квартета Ноно во многом определяется идеями, почерпнутыми именно из этой «загадочной гаммы», в эффектной гармонизации которой заключался подход Верди.

Процитируем слова композитора: «Гораздо более важной для меня была бетховенская идея использования для его благодарственной песни особого материала, лидийского лада. Так и я использовал специальный материал – энигматическую шкалу Верди для того, чтобы особым образом поблагодарить разных людей»<sup>23</sup>. Как уточняет Карола Нилинджер-Вакил, автор книги о Ноно,



персоналии, о которых идёт речь, – это Герман Шерхен и Бруно Мадерна. Обращение к заимствованному авторскому ладу, что характерно, не было единичным событием: вердиевский звукоряд, только данный в двенадцати «серийных» транспозициях, Ноно задействовал и в другом своём произведении – *Prometeo*.

Приведённый пример ярко показывает, что авторское начало может проявляться на пересечении «своего» и «чужого» слова, в сочетании композиционных приёмов музыки прошлого и музыки настоящего.

Обратимся к сочинению ныне живущего российского композитора Сергея Загния (р. 1960) *Klaviermusik von J. S. Bach (Zagny-Sammlung) / «Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)»* (2002) для органа / клавесина. Этоopus, уже само название которого выглядит весьма энигматично. Кроме того, нельзя не заметить аллитерации в словах *Sammlung* и *Zagny*, что, по-видимому, тоже является частью концептуального замысла. Фамилия автора, хотя и данная в скобках, указывает на его специфическую роль – не создателя, а составителя, коллекционера.

Сборник включает двадцать пять пьес, жанровая принадлежность которых не отличается от жанровых форм барочной и раннеклассической музыки (хорал, канон, соната, фугетта, цикл прелюдии и фуга). Впрочем, некоторые названия, если посмотреть на то, как они представлены в таблице, приводимой в предисловии, отнюдь не лишены черт постмодернистской иронии: *Fuga in d* (без прелюдии) и *Praeludium in d* (без фуги) и др. Относительно происхождения этих двух пьес, идущих в собрании под номером 25, Загний высказывает следующую «гипотезу», скорее добавляющую

загадочности, чем проясняющую суть неизвестных пьес Баха: «Возможно, обе пьесы – фрагмент из неосуществлённого третьего тома ХТК»<sup>24</sup>.

История появления целой коллекции «баховских» пьес раскрывается Загнием в предисловии, выдержанном в стиле обстоятельного научного комментария, где, в частности, говорится: «В состав данного собрания входят произведения, созданные предположительно Иоганном Себастьяном Бахом или его современниками. Это произведения, которые в оригинальном виде, скорее всего, не сохранились – они были утеряны, либо не записаны, либо созданы после 1750 года. Их текст был обретен особым образом – произведения были в разное время “услышаны” мною. Хотя эта музыка всегда так или иначе связывалась для меня с именем Баха, авторство некоторых пьес представляется мне всё же спорным»<sup>25</sup>.

Так реципиент узнаёт не только детали хронологии, всевозможные текстологические подробности, но даже способ фиксации нотного текста в рукописи, будь то тушь, шариковая ручка или компьютер, чем, как правило, снабжены архивные документы. Однако центральное внимание во вступительном комментарии, конечно, уделяется вопросу авторства той или иной пьесы – предполагаемого или подлинного. Провести различие между этими определениями, разумеется, можно, лишь приняв всю условность того контекста, в который помещён как музыкальный текст, так и сопровождающий его комментарий.

Исходя из особенностей стиля каждой пьесы, Загний выдвигает гипотезы о возможности приписать авторство сразу нескольким композиторам – И. С. Баху, Д. Скарлатти, старшим современникам либо ученикам Баха. Вот что,

например, говорит обладатель неизвестной коллекции клавирных пьес об их предполагаемой атрибуции: «Авторство остальных произведений данного собрания представляется мне вполне достоверным – настолько, насколько можно говорить о достоверности в ситуации, когда вещественные свидетельства недоступны или отсутствуют и когда единственный довод – собственный субъективный опыт»<sup>26</sup>. Эти весьма парадоксальные утверждения, высказанные убедительным научным тоном, пожалуй, еще больше затрудняют возможность идентифицировать подлинную фигуру автора.

Основной приём, которым пользуется Загний, описывая своё «особым образом» обретенное собрание, состоит не только в противоречивости выдвигаемых гипотез, но и в сознательном умножении загадок, окружающих источник происхождения пьес, например: «*Andante* (№ 10), возможно, баховская транскрипция инструментальной арии или части сонаты или концерта итальянского автора»<sup>27</sup>.

Истинность таких высказываний – а комментарий, по сути, является неотъемлемой частью художественного замысла, – величина относительная и зависит от избранной точки зрения, поскольку они одновременно как истинны, так и ложны. Намеренная мистификация, к которой прибегает Загний, состоит в том, чтобы придать «поискам автора» (вспомним здесь название пьесы Л. Пирранделло «Шесть персонажей в поисках автора») неизвестным образом «услышанных» и «записанных» музыкальных текстов максимально правдоподобный вид. Псевдодокументальность как комментарий, так и самих музыкальных

текстов объясняется единством лежащего в их основе единого концептуального замысла. Впрочем, то, что действительно совпадает с баховскими произведениями, так это названия хоралов и хоральных обработок, которые также даны в Собрании Загния на немецком языке: *Aus der Tiefe rufe ich, Nun Komm' der Heiden Heiland, Dies sind die heil'gen zehn Gebot* и т. д. Приведём один из таких примеров (пример № 1).

Пример № 1 *O Lamm Gottes, unschuldig*. Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)

Example No. 1 *O Lamm Gottes, unschuldig*. Clavier Music by J. S. Bach (The Zagny Collection)



Свой взгляд на проблему взаимодействия автора и произведения Загний подробно излагает в докладе «Об авторстве», сделанном в октябре 2008 года в Форосе, а спустя год, в марте 2009, повторённом в Московской консерватории. Образую вместе с исполнением «Клавирной музыки И. С. Баха (Собрание Загния)» и других произведений единый перформанс, доклад начинается с волнующего вопроса: «Если я пишу то, что я пишу, то кто автор?»

Последовательно рассматривая проблему взаимоотношения между автором и возникшим из-под его пера текстом, композитор вспоминает ряд наиболее известных примеров: «Дон Кихот» Сервантеса, главы из которого пишет борхесовский персонаж Пьер Менар, картины Вермеера,



написанные художником Ханом ван Мейгереном, известная коллизия Бах – Вивальди, Бизе – Щедрин, транскрипции Листа, вариации Брамса, Рахманинова и т. д. В итоге Загний приходит к выводу, что ни один из критериев – материальный, духовный, юридический – не является достаточным для определения авторства. Вопрос, прозвучавший в начале доклада, в его финале приобретает ещё большую остроту, умножаясь в серии новых вопросов, которые, по сути, оставляют выдвинутую в начале проблему неразрешённой. В итоге ставится под сомнение уже реальность говорящего субъекта-докладчика.

«В духовном плане проблема авторства не решается и решена быть не может, – говорит композитор, – поскольку в духовном плане само понятие авторства, похоже, не имеет смысла. Ибо я, как и моё произведение, – это неисчислимое множество самых разнообразных сущностей, сил и влияний. Как выяснить, где среди всего этого я? *что* тут в моём произведении именно от меня, от меня – без всяких примесей?»<sup>28</sup> В этих словах можно уловить продолжение мысли Фуко о том, что «функция-автор осуществляется в самом расщеплении – в этом разделении и в этой дистанции»<sup>29</sup>. В данном случае имеется в виду дистанция между «реальным писателем» и «фиктивным говорящим».

Осмысливая роль автора сразу в двух своих высказываниях – музыкальном и словесном, – Загний создаёт пространство широких интертекстуальных взаимодействий как с конкретным классическим текстом, так и с самим способом музыкального письма, характерного для стиля ушедшей эпохи.

Сочинение «Мосты к Баху» / *Bridges to Bach* (2010) для скрипки и малого оркестра грузинского композитора Гии Канчели (1935–2019) представляет со-

бой ещё один яркий пример активного интертекстуального диалога между двумя художественными мирами, двумя авторскими индивидуальностями. Концепция CD-альбома *Art of Instrumentation: Homage to Glenn Gould* / «Искусство инструментовки: Дань уважения Глену Гульд» (2012), куда входит данная композиция, заключается в том, что клавирные произведения И. С. Баха из репертуара канадского пианиста представлены в инструментовках, выполненных рядом современных композиторов. Это широко известны мастера Александр Раскатов (р. 1953), Александр Вустин (1943–2020), Виктория Полевая (р. 1962), Леонид Десятников (р. 1955), Георгс Пелецис (р. 1947) и др. Две композиции в этом альбоме, состоящем из десяти наименований (идея создания коллективного приношения в честь 80-летия Гульда принадлежит Гидону Кремеру), представляют собой не оркестровки, но самостоятельные сочинения. Помимо пьесы Канчели, авторской композицией, созданной на основе баховских тем, является «Посвящение И. С. Баху» Валентина Сильвестрова (р. 1937).

«Мосты к Баху» Канчели суть некое размышление о музыке великого классика. Темы и интонации из семи сочинений Баха – среди них тема Фуги *ре минор* из I тома ХТК, Прелюдии *фа минор* из II тома ХТК, тема Ричеркара из «Музыкального приношения» – органично сочетаются с интонациями, гармониями, фактурой, особым оркестровым колоритом, которые позволяют безошибочно идентифицировать композиторский идиолект Канчели. Речь здесь скорее идёт не о сопоставлении двух стилей, разделённых многовековой дистанцией, но об их сближении, о музыке Баха, остающейся всегда современной. «Функция-автор»

обнаруживает своё действие в данной композиции на грани, подчас неуловимой, между двумя стилями, соединёнными прочными мостами.

Фортепианное сочинение «Анаморфозы» (1980) Сальваторе Шаррино (р. 1947) демонстрирует такой творческий подход к заимствованному, то есть не авторскому материалу, технология которого, пожалуй, наилучшим образом выражена в самом названии. Анаморфоз (от греч. *anamorphōsis* – искажение формы) – известный приём создания особых оптических эффектов в живописи и пластических видах искусства. Вот одно из толкований, раскрывающих значение термина: «Изменённое изображение какого-либо объекта, полученное с помощью оптических систем или наклонном плоскостей объекта или экрана...»<sup>30</sup>.

Эффект музыкального анаморфоза у Сальваторе Шаррино достигается путём симультанного объединения двух стилистически различных планов. Внешне однородная фактура (композитор берёт за основу две фортепианные пьесы Мориса Равеля «Игра воды» и «Лодка в океане» из цикла с символическим для данного контекста названием «Отражения») включает в себе едва различимый, скрытый в подвижной звуковой среде мелодический голос. Это не что иное, как тема известной песни *Singin' in the Rain* («Поющий под дождём») Н. Х. Брауна, которая и создаёт оригинальный «оптический» эффект, позволяющий уловить дополнительную плоскость в звуковой картине. Образ воды, безусловно, выступает здесь в роли некоего общего смыслового знаменателя для стилистически разных тем (пример № 2).

Пример № 2  
Example No. 2

С. Шаррино. «Анаморфозы»  
Salvatore Sciarrino. *Anamorfofi*

Несмотря на то, что текстурное полотно в начале пьесы точно воспроизводит дизайн равелевской «Игры воды», исходная тональность (*Re мажор* вместо *Mi мажора*) и дальнейшая гармоническая прогрессия отличаются от оригинала. Мелодия популярной песни искусно вписана в равелевскую арпеджированную фактуру, поэтому для её обнаружения реципиенту необходимо несколько изменить привычный «угол слышания». В данном музыкальном дискурсе «функция-автор» реализуется опосредованно – через согласование разных стилей, которые Шаррино преобразует в новое, органичное звуковое единство. Этот оригинальный опыт создания в музыке специфического иллюзорного эффекта найдёт продолжение и в последующих произведениях Шаррино. «Композиция *Anamorfofi*, – отмечает С. Лаврова в своей монографии о современной итальянской музыке, – стала одной из первых реализаций оптического концепта, артикулированной в названии. После этого сочинения приём приобрёл статус авторского концепта»<sup>31</sup>.

Действие «функции-автор», рассмотренное на нескольких избранных приме-



рах (произведения А. Шнитке, С. Загния, Г. Канчели, Л. Ноно, С. Шаррино), позволяет сделать вывод о том, насколько гибким и творчески многообразным оказывается её проявление в музыкальном тексте. Эта функция, как можно убедиться, реализуется через обращение к «чужому» слову (звуковысотной конструкции, жанру, конкретному произведению и даже

точному авторскому имени), через идею музыкальных символов (монограмма как знак авторского присутствия), через вербальную составляющую (авторский комментарий, словесное оформление текста).

Изучение других «музыкальных фактов» современности с учётом избранного методологического подхода – дальнейшая задача.

### Примечания

<sup>1</sup> Фуко М. Порядок дискурса. Инаугурационная лекция в Коллеж де Франс, прочитанная 2 декабря 1970 года // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь. 1996. С. 62.

<sup>2</sup> Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь. 1996. С. 40.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.

<sup>4</sup> Там же. С. 40.

<sup>5</sup> Там же. С. 29.

<sup>6</sup> Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible? Actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir) 11–13 Mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Sous la directions scientifique de Nicole Jacques-Lefèvre, avec la colaboration de Frédéric Regard. Saint-Étienne: l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 17–52.

DOI: 10.1515/9783110725339-002

<sup>7</sup> Buch-Jepsen N. Le Nom propre et le propre auteur. Qu’est-ce qu’une “fonction-auteur?” // Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible? Saint-Étienne: l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 49–64.

<sup>8</sup> Шартье Р. Письменная культура и общество / пер. с фр. и послесл. И. К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. С. 71.

<sup>9</sup> Gibson K. How Hard an Enterprise it is: Authorial Self-fashioning in John Dowland’s Printed Books // Early Music History. 2007. Vol. 26. P. 68.

<sup>10</sup> Lowinsky E. Music in the Culture of the Renaissance // Journal of the History of Ideas. 1954. Vol. 15, No. 4. P. 519.

<sup>11</sup> Шартье Р. Указ. соч. С. 60–61.

<sup>12</sup> Ray A., Graeff E. Reviewing the Author-Function in the Age of Wikipedia. Ed. C. Eisner, M. Vicinus // Originality, Imitation, and Plagiarism: Teaching Writing in the Digital Age. University of Michigan Press, 2008, pp. 39–47. DOI: 10.3998/dcbooks.5653382.0001.001

<sup>13</sup> Заключительный вывод статьи: «В пытливом вопросе Фуко к Барту анализ семантической путаницы об умирающем авторе предполагает потенциальную возможность для wikis действовать подобно развивающимся видам (species) литературы, использующим находящееся под рукой объединённое сообщество пользователей. Цифровое явление кажется хрупким и чреватым изменениями, но wikis обеспечивает пространство, для которого характерно динамичное сотрудничество (редакция), непрерывность (дискуссия) и постоянство (история). И мы видим этот диджитальный палимпсест, задействующий сеть

мультифункциональных пользователей Сети. По существу, наша Википедия – эта новая медиа-институция процесса письма (wiki writing process) – формирует инстанцию авторских границ, которой противостоит критика Барта, предпринятая Фуко». См.: Ray A., Graeff E. Ibid. P. 45.

<sup>14</sup> Padden S. A. Conceptions of the Function of the Author in Seventeenth-Century French Epistolary Literature: The Cases of the Comte de Guilleragues and Mme de Villegaignon. The University of North Carolina at Chapel Hill. ProQuest Dissertations Publishing, 2010.

<sup>15</sup> Du Graf L. What Is a Digital Author? The Faulknerian Author Function in Jean-Luc Godard's Film Socialisme // Comparative Literature Studies. 2014. Vol. 51, Issue 4, pp. 533–556. DOI: 10.5325/complitstudies.51.4.0533

<sup>16</sup> Wilson A. Foucault on the “Question of the Author”: A Critical Exegesis // The Modern Language Review. 2004. Vol. 99, No. 2, pp. 339–363.

<sup>17</sup> Ibid. P. 341.

<sup>18</sup> Wessen Klänge? Über Autorischaft in neuer Musik. Ed. H. Danuser, M. Kassel. Mainz: Schott, 2017. S. 271.

<sup>19</sup> Проблема автора в искусстве – прошлое и настоящее» / отв. ред. Е. Э. Овчарова, В. С. Трофимова. СПб.: Эйдос, 2012. 248 с.

<sup>20</sup> Пантелеева Ю. Н. «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова: к проблеме «функция-автор» в современном музыкальном дискурсе // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 4. С. 166–194.

<sup>21</sup> Фуко М. Что такое автор?.. С. 14.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Nielinger-Vakil C. Luigi Nono: A Composer in Context. Cambridge: Cambridge University Press. 2015. P. 153.

<sup>24</sup> Загний С. Предисловие к сочинению «Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)». М.: Zagny Edition. 2002, 2008. С. 4.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Загний С. Об авторстве // Тексты о музыке, 1995–2009. М.: Zagny Edition, 2009. С. 85.

<sup>29</sup> Фуко М. Что такое автор?.. С. 29.

<sup>30</sup> Словарь иностранных слов. М.: Сирин, 1996. С. 36.

<sup>31</sup> Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие: очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 16.

## Список источников

1. Долгорукова Н. М. Автор в эпоху смерти автора: Юлия Кристева в поисках Михаила Бахтина // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2019. Т. 2, № 3. С. 48–58. DOI: 10.17323/2658-5413-2019-2-3-48-58

2. Крюкова Е. Б., Коваль О. А. Шесть мыслителей в поисках автора // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 3. С. 44–67. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67

3. Шоломова Т. В. Восприятие, хранение и трансляция произведений искусства: смерть автора без метафор // Научное мнение. 2019. № 7–8. С. 18–23. DOI: 10.25807/PVN.22224378.2019.7-8.18.23



4. Ivashkin A. The Schnittke Code // Schnittke Studies / Ed. By Gavin Dixon. New York, NY: Routledge, 2017, pp. 197–207. DOI: 10.4324/9781315607702-12

*Информация об авторе:*

**Ю. Н. Пантелеева** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

## References

1. Dolgorukova N. M. The Author in the Era of the Death of the Author: Julia Kristeva in Search of Mikhail Bakhtin. *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*. 2019. Vol. 2, No. 3, pp. 48–58. (In Russ.) DOI: 10.17323/2658-5413-2019-2-3-48-58

2. Kriukova E. B., Koval O. A. Six Thinkers in Search of the Author. *Studia Litterarum*. 2020. Vol. 5, No. 3, pp. 44–67. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67

3. Sholomova T. V. Perception, Storage and Transmission of Works of Art: The Author's Death Without Metaphors. *Nauchnoe mnenie – Scientific Opinion*. 2019. No. 7–8, pp. 18–23. (In Russ.) DOI: 10.25807/PBH.22224378.2019.7-8.18.23

4. Ivashkin A. The Schnittke Code. *Schnittke Studies*. Ed. By Gavin Dixon. New York, NY: Routledge, 2017, pp. 197–207. DOI: 10.4324/9781315607702-12

*Information about the author:*

**Yuliya N. Panteleeva** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022

