

М. С. ВЫСОЦКАЯ  
Московская государственная консерватория  
им. П. И. Чайковского

## АНАГРАММИРОВАНИЕ КАК СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВОЙ ЭЛЕМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СОЧИНЕНИЙ ФАРАДЖА КАРАЕВА)

УДК 78.045

В системе парадигматики искусства, возможно, именно музыка наиболее близка *праобразу* универсального языка, в лоне которого элементы иных знаковых образований, удивительным образом сцепляясь и переплавляясь, обретают свойства музыкального «слова». Утверждение абсолютности, самодостаточности «чистой» музыки, находящей обоснование исключительно в звуке и отношениях между звуками, – с одной стороны, и движение музыки к смысловой понятности речи, конкретике жеста, визуальной определённости архитектурной конструкции и живописи, – с другой: в истории эти взаимоисключающие тенденции развивались параллельно. Образно-символическая суть музыкальных знаков во все времена являлась стимулом для изобретения разного рода кодов, шифров, загадок и шарад: от мотивно-числовых формул средневековья и барокко эта линия ведёт к музыкальной композиции XX века, в которой конструктивный замысел и его символический смысл порой не отделимы друг от друга, – идёт ли речь об акциональности концептуализма, музыкальной криптофонии, отражении ритма числа в пропорциях формы, символике тембра, лада и способов звукоизвлечения.

Практика анаграммирования, имеющая в истории культуры столь же древние основания, что и цитирование текстов, связана с номинативной функцией звуковой тайнописи. В диалогическом пространстве современного стиля это – один из способов построения вертикали смысла с выходами в иные тексты, иные знаковые системы искусства. Наряду с локальной трактовкой, подразумевающей воссоздание в звуковой структуре текста имени, анаграммирование может быть понято и более широко – как реализация в пространстве сочинения свойств и закономерностей некоего текста, жанра, формы или стиля (часто – не называемого, внеположенного). В такой расширительной трактовке, подразумевающей наследование и претворение в авторском тексте стилевой атрибутики прошлого, анаграммирование смыкается с понятиями стилизации и аллюзии. В любом из искусств подобные семантические процессы представлены достаточно разносторонне, являясь базовой установкой исторического сознания и проводником интертекстуальных тенденций.

Ассимилируя совокупный исторический опыт, вновь создаваемый художественный текст, вне зависимости от желания автора, оказывается своего рода «гетероглоссией», бесконечным континуумом ассоциаций, трансформаций, переплетений и наслоений слов, лексем и смыслов, пришедших из недр языковой памяти, – реминисценции мотивов, жанровые парафразы, устойчивая иконография, весь разнообразный аллюзийный потенциал, раскрываемый посредством системы субкодов и межтекстовых связей, обнажает факт существования культурного *пред-текста*, во многом ответственного за процесс знако- и текстообразования нового опуса.

Теория *интертекстуальности* получила разработку в контексте общетеоретических концепций постструктурализма и, прежде всего, в исследованиях Ю. Кристевой, впервые использовавшей новый термин в эссе «Слово, диалог и роман» (1967), в котором понятие интертекстуальности сформулировано на основе переосмысления диалогической концепции М. Бахтина: «Диалогизм Бахтина идентифицирует письмо одновременно как субъективизм и коммуникацию, или, лучше сказать, интертекстуальность» [3, с. 68]. Более детальное обоснование данная система получает в сборнике статей 1969 года «Semeiotiké. Исследования по семанализу» («Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse»).

Структурная разработка теории анаграммирования ведёт свою генеалогию от исследований Ф. де Соссюра, впервые обратившего внимание на фонематические закономерности древних индоевропейских гимнов и выдвинувшего гипотезу об универсальности принципа по отношению к поэтике более позднего времени<sup>1</sup>. Отталкиваясь от модели Соссюра, Ю. Кристева выстраивает свою *теорию параграмматизма* как объединения в тексте (в данном случае, литературном) потенциального множества других текстовых образований и несомых ими смыслов: «Литературный текст включается в ансамбль текстов в облике письма-реплики, представляющей или отрицающей другой (другие) текст (тексты). Благодаря особой манере письма, возникающего из чтения всего корпуса предшествующей и современной литературы, автор живёт в истории, а общество вписано в авторский текст. Параграммати-

ческая наука должна принять во внимание тот факт, что поэтический язык представляет собой диалог двух дискурсов. Чужой текст входит в пространство письма и поглощается им, в соответствии с закономерностями, которые только предстоит обнаружить. Так в текстовой параграмме функционируют все тексты, прочитанные писателем» [2, с. 181]<sup>2</sup>.

На исходе XX столетия понятие интертекстуальности выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства, став, по сути, концептом художественного текста и методологической основой его интерпретации. Среди зарубежных и отечественных исследователей феномена – М. Риффатерр, Ш. Гривель, Ж. Женетт, Л. Женни, З. Бен-Порат, И. Смирнов, М. Ямпольский, А. Жолковский. В музыковедении проблематика межтекстового взаимодействия (включая и рассмотрение принципов моно- и анаграммирования) получила отражение в монографиях и статьях А. Шеринга, К. Корсина, Й. Страуса, М. Э. Бондса, К. Герингера, Е. Самса, Е. Веллеца, А. Шнитке, А. Меркулова, Я. Гиршмана, Л. Дьячковой, М. Арановского, Л. Шаймухаметовой, Ю. Векслер, М. Раку, Д. Тибы, И. Снитковой, А. Денисова, О. Юферовой<sup>3</sup>.

В музыке анаграммирование традиционно связано с идеей буквенной звуковой символики, в XX веке нередко предстающей в облике анаграмматического вычленения букв фамилии композитора как основы тематического строительства, а в ряде случаев и музыкальной темы с устойчивой семантикой, – например, DECH Д. Шостаковича или EDEs Э. Денисова. Столь же богатая в плане *смыслопроизводства*, сколь и конструктивная, эта идея одухотворяет множество оригинальных музыкальных композиций, в ряду которых – Лирическая сюита и Камерный концерт А. Берга, «O King» Л. Берно, «Anagrama» М. Кареля, «Variazioni» и «Echoes of Time and the River» Дж. Крама, Третья и Седьмая симфонии, «Канон памяти И. Ф. Стравинского», Септет А. Шнитке, гепталогия «Свет» К. Штокхаузена, «Répons», «Messagesquise», «Incises» и «Sur Incises» П. Булеза, «Четыре стены» Дж. Кейджа, Третий струнный квартет С. Губайдулиной, «Реквием» Э. Денисова, струнное трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» Н. Корндорфа, «Монограмма», «Элегия», «Прощальная песнь» и Шестой струнный квартет Д. Смирнова и другие сочинения.

В музыке Фараджа Караева анаграмма имени – это звуковой объект и знак метафорической отсылки к *persona incognita* или *persona d'eterna memoria*, рождающий внемузыкальные ассоциации символ и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. Подобный приём применен в трёх сочинениях: фортепианной Сонате для двух исполнителей (1976), сюите для струнного квартета «In memoria...» памяти А. Берга (1984) и фортепианной Постлюдии (1990)<sup>4</sup> – во всех случаях из букв имени рождается главная музыкальная тематическая микросерия, становящаяся основой звуковысотной

организации, интонационно-гармонических и формообразующих процессов<sup>5</sup>.

В сонорно-алеаторическом пространстве четырёхчастной *Сонаты для двух исполнителей*<sup>6</sup> драматургия анаграммы женского имени (EADHA) составляет один из главных векторов музыкального развития. Впервые появляясь во II части в виде разрозненных «точек», расплывённых в диатонике аккордики, тема-символ обретает целостный облик в созвучии, открывающем III часть. Именно в двух последних разделах сочинения анаграмма инкорпорирована в музыкальную ткань во всём многообразии приёмов: от использования звуков в качестве средства «тропирования» материала (ц. 18) – до оптической репрезентации в виде силуэтов букв, проступающих из графического текста (ц. 16-18).

Так, пример № 1 демонстрирует фрагмент III части (ц. 15), в котором каждой из инструментальных линий одной фортепианной партии ( $A_1$  и  $B_1 - y I pf$ ) соответствует линия другой ( $A_2$  и  $B_2 - y II pf$ ), таким образом, что и внутри партий, и между ними формируется зеркальный бесконечный канон ( $A_1 = B_2$  и  $B_1 = A_2$ ), — «парящую» мелодическую надстройку образуют вынесенные в крайние регистры ферматные звуки E, A, D, H. В примере № 2, иллюстрирующем один из фрагментов IV части (ц. 20), в каждом из графических кругов расположены многократно воспроизводимые звуковысотные образования — производные основного серийного ряда Сонаты в транспозиции от звуков анаграммы.

В *Постлюдии* тот же анаграмматический комплекс участвует в структурировании серийного ряда (пример № 3), образуемого сцеплением двух диатонических микрорядов – белоклавишного (7 тонов) и чёрноклавишного (5 тонов), — одновременно представляя один из трёх сегментов, выстроенных по единому интонационному образцу:  $\downarrow 7 - \uparrow 5 - \uparrow 5(9)$ , — где цифра обозначает количество полутонов. Общая последовательность составляющих ряд интервалов основана на принципе их взаимообратимости:  $[\downarrow 5 - \uparrow 4] - [\uparrow 6 - \downarrow 3] - [\downarrow 5 - \uparrow 4] - [\uparrow 4 - \downarrow 5] - [\downarrow 5 - \uparrow 4] - [\uparrow 4 - (\downarrow 5)]$ , а диатоническая природа сегментов становится основанием для выделения местных центров *a*, *b* и *ges*, что сообщает гармоническому целому свойства модальности.

12-тоновая мелодия, как и мелодия имени в Сонате, формируется не сразу, обретая свой окончательный облик лишь к ц. 3 партитуры. Вплоть до этого момента звуковая «россыпь» из звуков анаграммы воспроизводится репетитивным методом, наподобие минималистского паттерна – путём накопления микроизменений осуществляется количественный и качественный рост структуры.

В оригинальной версии Постлюдии фортепиано с помощью специальных исполнительских приёмов, высвобождающих шкалу призвуков, достигает эффекта *эхо* в границах собственного тембра. В ряде инструментальных редакций<sup>7</sup> в качестве вибрирующего фона развёртываемой мелодии композитор использует клас-

тер, последовательная деструкция которого подчинена определённой логике: начальный хроматический комплекс в масштабе двух с половиной октав постепенно перетекает в свою диатоническую разновидность, а затем сужается до чистой квинты. Структура интервалов, образующихся между верхним и нижним основаниями кластера в процессе его движения (квинта, октава), как и итоговая точка этого движения – акустическая квинта *a-e*, позволяют рассмотреть лейтинтервалику и моноинтональность пьесы с позиции закономерностей, обусловленных интонационной природой серии и анаграмматического сегмента как её части.

В сюите «*In memoriam...*» анаграмма имени Альбана Берга (АВАБЕГ), являясь скрытой программой цикла, в буквальном смысле строит форму – воплощая оригинальную конструктивную концепцию, от первой к шестой части буквы зашифрованного имени последовательно суммируются, в итоге складываясь в целостную музыкальную тему – *santus firmus* финала. Параллельно процессу звуковой аддиции осуществляется буквенный «рост» анаграммы как составной части титров частей: I A(l) – *Инвенция на одну ноту*; II A(l)B – *Первая интерлюдия на две ноты*; III A(l)BA(n) – *Интермеццо на три ноты*; IV A(l)BA(n)B – *Вторая интерлюдия на четыре ноты*; V E(r)G + 8 – *Похоронный марш на двух нотах с Trio на десяти нотах*; VI A(l)BA(n)BE(r)G – *Cantus firmus и кода с цитатами на двенадцати нотах*.

Караевское сочинение содержит целый комплекс ассоциативных отсылок к стилю Берга, являясь в этом отношении образцом многопараметровой интертекстуальности. Помимо анаграммы имени композитора, в сочинении цитируется его музыка (Скрипичный и Камерный концерты), воссозданы принципы техники и формообразования, а также разрабатывается и варьируется характерная авторская ритмоформула: вся сюита представляет собой моноритмическую композицию, в основе которой лежит формула «ритма судьбы» из оперы «Лулу» (♩♩♩). Процесс «собрания» звуковой анаграммы происходит в контексте ритмических преобразований *Hauptrhythmus*. Так, во II части появление второй буквы анаграммы (b) осуществляется на фоне пропорционального уменьшения ритмического модуля: ♩♩♩ – у скрипки I и ♩♩♩ – у скрипки II. Полифоническая структура III части представляет собой канон, в котором виолончель и скрипка I проводят тему в прямом, а альт и скрипка II – в ракоходном движении; при этом по вертикали объединяются три версии главного ритма: ♩♩♩, ♩♩♩, и ♩♩♩, – а сама тема, формируемая сцеплением нескольких комбинаций *a-b-a*, зеркально симметрична и со второй половины изложена в ракоходе с частичным обращением интервалов. Десять тактов IV части – следующая фаза становления именной формулы – ознаменованы сворачиванием мелодической линии в созвучие. Впрочем, логика полифонических преобразований сохраняется и

здесь: звуковой комплекс данного раздела объединяет основную и ракоходную формы анаграмматической конструкции, сопоставляемые как по вертикали (т. 1-4), так и по горизонтали (т. 1-2 и т. 3-4).

Все линии драматургического развития сюиты сходятся в финале, где мелодия имени становится основой 12-тонового ряда, структурирующего додекафонную вертикаль. Растворённый в серийной звуковой ткани, *santus firmus* анаграммы поочередно звучит у второй скрипки, альтя и виолончели, оплетаясь полифонией голосов или становясь частью гармонической вертикали (пример № 4).

В детально разработанной композиционной структуре квартета отсутствует понятие «закадрового пространства», «заднего плана», здесь нет импульсов, оставшихся нереализованными, как нет и «лишних» элементов, не вписанных в драматургию, всё – главное и всё есть тема. Шесть частей «*In memoriam...*» прочно спаяны системой внутренних связей, имеющих чисто музыкальную природу, и это свойство композиции обеспечивает ей цельность, вне зависимости от параллельно развивающейся «фабулы» в облике становящейся анаграммы. В ассоциативном комплексе композиции разные «срезы» интертекстуальности видятся один сквозь другой: «вдвойне» мемориальное заглавие, жанровые реминисценции, воспроизведение композиционной техники Берга (имитационная полифония, ритмические каноны, свободная додекафония, техника *santus firmus*), использование темы-анаграммы, ритмическое и тематическое цитирование. Музыка интерпретируется музыкой, и путь интерпретации пролегает не только от явного к тайному, но и в обратном направлении – от анаграммируемой стилистики к теме-имени и посвящению.

Интертекстуальность как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника обретает значение методологии. У каждого творца – свои коды, приёмы, своя технология выстраивания межтекстовых взаимосвязей. В отношении творчества Фараджа Караева правомерна постановка вопроса об интертекстуальном методе как универсалии, определяющей характер прекомпозиционной работы и композиционную структуру сочинений. Наряду с иными формами – аллюзийно-цитатной техникой, жанровым «переинтонированием», транскрипцией чужой музыки и созданием редакций собственных произведений как разновидностью автокомментария, или автогерменевтики, – анаграммирование составляет важнейший компонент поэтики караевской композиции, одновременно выступая в качестве генератора текстовой *смыслопродуктивности* (термин Ю. Кристевой) современного художественного творчества в целом. Ибо, говоря словами героя одного из самых эзотерических романов XX века, «истина – это анаграмма анаграммы. *Anagrams = ars magna*. То есть великое искусство» [1, с. 629].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., в частности: Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. В. Иванова // Соссюр. Ф. де. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – С. 639-647.

<sup>2</sup> М. Риффатерр, со своей стороны, описывая модель лексической реализации параграммы, уподобляет её принципу развёртывания некоей матрицы и подчёркивает значение в этом процессе косвенных, метафорических и метонимических текстовых дериваций: «Заслуга гения Соссюра, по меньшей мере, раннего Соссюра, – в понимании того, что подлинный центр текста лежит за пределами текста, *снаружи*, а не скрыт *под* или за текстом, как полагают критики, считающие намерение автора более важным, чем сам текст. Подлинная значимость текста – в сцеплении отсылки от формы к форме и в том факте, что текст всегда повторяет то, о чём он говорит, вопреки непрерывным вариациям манеры и способа говорения. Соссюр понял, что *глубинный смысл* текста и есть эта система, запечатлённая в структуре отсылки и повторений, а вовсе не содержание повторяемого» [4, с. 76].

<sup>3</sup> См., к примеру: Schering A. Bach und das Symbol // Bach-Jahrbuch, Jahrg. 22. – Leipzig, 1925; Geiringer K. Symbolism in the music of Bach // Lectures on the History and Art of Music. – N. Y., 1968. – P. 123–137; Wellesz E. Schumann and the cipher // The Musical Times. – London, 1965. – №10. – P. 767-771; Sams E. Did Schumann use Ciphers? // Musical Times. – CVI (1965). – P. 584–591; Sams E. Elgar's Enigmas: a Past Script and a Postscript // Musical Times. – CXI (1970). – P. 692–694; Korsyn K. Towards a New Poetics of Musical Influence // Music Analysis. – 1991. – Vol. 10. – P. 3-72; Straus J. Remaking the Past. – Harvard Univ. Press, 1990; Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой (интонационные символы и музыкальные шифры в фортепианном творчестве Шумана: к 175-летию композитора) // Советская музыка. – 1985. – № 8. – С. 92-96; Гиршман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. – Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 1993; Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 129. – С. 17-40; Векслер Ю. За гранью музыкального... Размыш-

ления о символике в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 178-183; Векслер Ю. Символика в музыке Альбана Берга: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998; Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998; Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998; Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999; Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9-21; Сниткова И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1999. – Сб. 25. – С.98-109; Денисов А. К проблеме семиотики музыки // Музыкальная академия. – 2000. – № 1. – С. 211-217; Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. – М.: Композитор, 2004. – С. 97-101; Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берио // Там же. – С. 88-91; Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – М.: Композитор, 2004; Носина В. Символика музыки И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2006; Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XХ веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006.

<sup>4</sup> На протяжении 1991-2004 годов Караевым было создано ещё 10 версий Постлюдии для различных инструментальных составов, с точки зрения музыкальной формы и музыкального материала, в целом, идентичных фортепианному оригиналу.

<sup>5</sup> В концерте для оркестра «Vingt ans après – nostalgie...» (2009), посвящённого памяти А.(е)SCH. и Ed(e)S.D. [Альфреда Шнитке и Эдисона Денисова. – М. В.], анаграммирование структурирует название, не участвуя в собственно музыкальном строительстве.

<sup>6</sup> Полный инструментальный состав сочинения включает два фортепиано, препарированное фортепиано, колокола, вибрафон. В партитуру также введена магнитная запись детского плача.

<sup>7</sup> В частности, в Постлюдии VIII для фортепиано, кларнета и струнного квартета за сценой (2001) и Постлюдии IX для вибратона/колокольчиков и органа (2003).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Маятник Фуко: роман / пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 1998.

2. Kristeva J. Pour une sémiologie des paragrammes // Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. – Paris: Éditions du Seuil, 1969. – P. 174-207.

3. Kristeva J. Word, Dialogue, and Novel // Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art by

Julia Kristeva / Ed. by L.S. Roudiez. – N. Y.: Columbia University Press, 1980. – P. 64-91.

4. Riffaterre M. Paragramme et signifiante VII // Riffaterre M. La production du texte. – Paris: Éditions du Seuil, 1979. – P. 75-88.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Ф. Караев. Соната для двух исполнителей. Ч. III, ц. 15

The musical score is divided into two main sections, I and II, each marked *pf* (piano forte). Section I (A<sub>1</sub>) begins with a tempo marking of  $4_p = 72$  and a duration of  $2' - 2'30''$ . It features complex rhythmic patterns with time signatures of 5:4 and 7:6. Pedal markings include *Ped. II sempre* and *Ped. I* with specific instructions like *ppp dolce*. Section II (A<sub>2</sub>) also starts with  $4_p = 72$  and includes time signatures of 5:4, 7:6, and 3:2. It is marked *ad lib.* and includes *Ped. II sempre* and *Ped. I* markings. Both sections include boxed-in details (B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub>) showing specific piano passages with *pp* dynamics and *Ped. I* markings.

Пример № 2

Ф. Караев. Соната для двух исполнителей. Ч. IV, ц. 20

Example 2 shows two circular diagrams of musical notation. The left diagram is labeled 'I pf' and contains two staves of music with the tempo marking '♩ = 116 (♩ = 1")' and 'legatissimo'. It includes dynamic markings 'pp sempre' and 'p sempre'. The right diagram is labeled 'ca 40"' and contains two staves of music with dynamic markings 'PPP' and 'quasi p'. Between the diagrams is the text 'ca 40"' and '(4 удара)'. Below the diagrams is a staff labeled 'смп' with the dynamic marking 'p sempre'.

Пример № 3

Ф. Караев. Постлюдия.  
Основной ряд (серия)

Example 3 shows a single staff of music with a sequence of notes, likely representing a series or row.

Пример № 4

Ф. Караев. «In memoriam...». Ч. VI, т. 8-16

Example 4 shows a musical score for four instruments: V-no I, V-no II, V-la, and Vc. The score includes tempo markings 'Poco piu mosso (♩ = ca 120)' and 'Con emozione (♩ = ca 96)'. It also includes dynamic markings 'pp', 'p', and 'ppp', and performance instructions like 'rit.', 'senza sord.', and 'molto'. Chord symbols like 'A(l)', 'B', 'A(n)', 'E(r)', and 'G' are present.

**Высоцкая Марианна Сергеевна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры современной музыки  
Московской государственной  
консерватории им. П. И. Чайковского

