

ЭПИГРАФ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Как известно, эпитаф особенно широко распространен в литературном жанре и трактуется как изречение (или цитата), предпосланное произведению (или его части, главе), сосредоточивающее мысль на его идее (С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова). Эпитаф может быть как завершенным текстом, так и его незавершенным фрагментом, выступающим как «символ-заместитель» полного текста источника. Минимальной его синтаксической единицей является предложение. Основной функцией эпитафа в художественном произведении является *информативная* – проспективно сообщающая о его основных тематических, сюжетных и концептуальных моментах, а также о самом творческом субъекте, авторе, поскольку уже сам выбор эпитафа говорит о его вкусах и литературных предпочтениях. Тесно связана с ней *диалогизирующая* функция, включающая сформированную в эпитафе главную мысль произведения в последующий текст.

Целью данного исследования явилось установление функций и содержания вербального эпитафа в письменном музыкальном произведении, использующем иной, невербальный код.

Применение эпитафа, предваряющего текст музыкального произведения, связывают с программной музыкой, восходящей корнями к древним культурам Индии и Египта. В Европе эпитаф коренился в период барокко (1600–1750 гг.) (А. Вивальди, И. С. Бах и др.), а затем и широко распространился в эпоху романтизма в XIX в., который провозгласил обновление музыки с помощью ее соединения с поэзией. Именно программная музыка, пытавшаяся музыкальными средствами передать внемusical сюжет, характеры, эмоции и др., способствовала широкому использованию эпитафа, который, вместе с названием произведения и вербальной ремаркой, формирующими *вербальный комментарий*, оказался для музыки важной вербальной точкой опоры.

К использованию эпитафа прибегали многие композиторы европейских стран: Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, И. Брамс и др. Активно использовали эпитаф русские композиторы: Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, С. Рахманинов, Н. Метнер и др.

На фоне европейских музыкантов в привлечении к партитурам много-словного текста эпитафа особо выделялись французские композиторы: К. Дебюсси (например, каждая часть его сюиты для двух фортепиано «По белому и черному» предваряется стихами французских поэтов), О. Мессиа́н (использовал, например, религиозные тексты «Откровение Иоанна Богослова», к произведениям «Квартет на конец времени» (1941), «Образы слова Аминь» (1945), «Цвета небесного города» (1964) и др., а также создавал собственные эпитафы ко многим своим произведениям), М. Равель (композитор тщательно подходил к выбору тематики и литературного источника в зависимости от музыки, которую он замышлял) и др.

Эпиграфы в литературном и музыкальном произведениях по своим структурным, содержательным и функциональным характеристикам весьма похожи, однако, вместе с тем, имеется и ряд значимых *различий*.

Эти различия обусловлены тем, что в литературном произведении за программным вербальным эпиграфом следует вербальный текст, раскрывающий все его основные моменты средствами того же коммуникативного кода. В музыкальном же произведении за вербальным эпиграфом следует нотная запись, партитура, не способная раскрыть в силу природы своего кода многие содержательные моменты эпиграфа, но обладающая особой способностью воссоздать до мельчайших деталей характерные перцептивно воспринимаемые, главным образом слухом, свойства предметов и участников ситуации, ее эмотивный фон.

В этой связи особенность *информирующей* функции музыкального эпиграфа обусловлена задачей композитора быстро и эффективно инсталлировать читателя (музыканта, а затем слушателя) в нужное ментальное пространство с его героями, событиями, ассоциативно возбуждающими сильные эмоции, реминисценции, чтобы затем их еще более усилить при помощи музыки.

Диалогизирующая функция эпиграфа в музыкальном произведении также отличается своеобразием, вызванным его поликодовым характером.

Рассмотрим характер взаимодействия эпиграфа и нотного текста на примере фортепианной сюиты «Ночной Гаспар» Мориса Равеля (1908 г.), написанной под воздействием кончины отца композитора как иллюстрация к стихотворениям в прозе Алоизия Бертрана в сборнике «Гаспар из Тьмы».

Впечатляющими по силе воздействия, выступают развернутые тексты поэта А. Бертрана, которые предвосхищают мрачную музыку трех пьес фортепианного цикла «Ночной Гаспар». Эпиграф к первой пьесе «Ундина» (аналог славянской русалки) – «Слышишь? Слышишь? Это я, Ундина, роняю капли воды на звенящие ромбы твоего окна, озаренного унылыми лучами лунного света <...> Каждая струйка течения – водяной, плывущий в потоке, каждый поток – извилистая тропинка, ведущая к моему дворцу, а мой невесомый дворец возведен на дне озера, между огнем, землей и воздухом...». Получив отказ земного человека поселиться в ее водяных чертогах, Ундина плачет, потом хохочет, «...стекая по синим стеклам моего окна».

Грустную и завораживающую песню Ундины М. Равель передает на фоне неравномерно падающих капель. Эффект достигается при помощи изощренной техники варьирования фактуры, что наблюдается уже в фигуре первого такта, где повторность мажорного трезвучия осложняется сменой ритма. Звук *a* («ля») переносятся на октаву выше, пассаж распределяется между двумя руками двойными нотами, используются сложные аккорды; нестандартно расположены интервалы; позиции рук не совпадают и др. Вначале спокойное *legato* переносится на октаву выше, мелодия звучит в сложных аккордах. Эти и другие приемы позволяют передать тяжелое эмоциональное состояние ундины.

Музыка двух остальных пьес окрашена еще в более мрачные тона, а эпитафии, предваряющие эти пьесы, исполнены трагизма при помощи использования соответствующей лексики. Для усиления воздействия мрачных текстов А. Бертрана композитор использует также тексты И. Гёте и Э. Гоффмана.

Еще одно, неспецифическое, различие между эпитафиями в музыкальном и литературном произведениях наблюдается в том, что текст музыкального эпитафия может быть значительно длиннее литературного.

Примером распространенных эпитафий могут служить *обширные прозаические тексты*, написанные Г. Берлиозом к его «Фантастической симфонии» (1830 г.). Их содержание совпадает с драматургией музыкального произведения и адресовано исполнителям, которые должны моделировать в сознании определенные образы и доносить их до слушателей. Здесь, между многословным эпитафией и нотным текстом, особо осознается функциональная важность ассоциативного поля в его богатой совокупности ассоциатов – реакций на слова-стимулы эпитафия.

Так тематическое, смысловое, эмоциональное, содержательное пространство эпитафия в сознании читателя переплетается с эмоциональным, смысловым и тематическим пространством текста музыкального произведения, образуя поликодовый дискурс.