

The Musical Quotation Phenomenon — Problems of Investigation

В статье рассматриваются общие проблемы, связанные с изучением феномена цитирования в музыкальном искусстве. Среди них — вопросы определения и структурных признаков цитаты, ее типологии, а также функционирования в музыкальном тексте.

The general problems of quotation phenomenon in musical art are considered. Between them — definition of musical quotation, its structural parameters, typology and specific peculiarities of functioning.

Андрей ДЕНИСОВ

Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования

* * *

Явление цитирования — одно из весьма распространенных в музыкальном искусстве — подтверждением может служить фактически вся история музыки Нового времени. Особенно же активный интерес к этому феномену композиторы стали проявлять в XX веке — вполне созвучным ему оказалось и внимание ученых¹. Тем не менее, вопросов, открытых для исследования, до сих пор остается много. Сам музыкальный материал цитат до сих пор не собран и никак не систематизирован. Ценные наблюдения и выводы, сделанные авторами работ, редко получают дальнейшее развитие. Само же явление музыкальной цитаты обычно трактуется как некий частный прием, имеющий локальное значение.

Между тем, представляется, что его полноценный анализ мог бы позволить раскрыть и некие общие механизмы, связанные с функционированием музыкального искусства. Так, обращение к феномену музыкальной цитаты неизбежно связано со столь актуальными проблемами музыкальной науки, как исследование

1) параллелей между музыкой и вербальным художественным языком;

2) организующих принципов, лежащих в основе музыкального текста;

3) общих механизмов межтекстовых взаимодействий, системы отношений между различными смысловыми сферами. Конечно, настоящая статья призвана отнюдь не решить указанные проблемы, но указать перспективы их дальнейшего изучения.

В первую очередь, сложность представляет уже само определение явления «музыкальная цитата», а также установление ее структурных признаков. Если говорить о вербальном тексте, то эти вопросы обычно не возникают. Цитата четко очерчена и заключена в кавычки, на нее дана не менее четкая ссылка. В музыкальном тексте цитата не имеет такой отграниченности. Конечно, автор может специально подчеркнуть границы цитаты за счет стиливого контраста, фактурных, тембровых и динамических средств, но может этого и не делать. Если же границы цитаты и подчеркиваются, то ее атрибуция требует от слушателя определенного слухового опыта. Он должен знать и помнить первоисточник цитаты, чтобы узнать его в произведении. Иначе цитата останется нерасшифрованной, или будет выглядеть как некий инородный фрагмент текста.

Таким образом, *восприятие музыкальной цитаты есть функция слушательского тезауруса*, возможность этого восприятия находится в прямой зависимости от масштаба полученного а priori опыта. От него же, кстати, зависит и характер восприятия семантики цитаты. С одной стороны, сам первоисточник цитаты имеет свои коннотации (как музыкальные, так и немусикальные). Их масштаб будет у слушателя варьироваться в зависимости от степени его компетентности. Например, для человека, знакомого с протестантской культурой² цитата хорала «Ein feste

burg ist unser Gott» будет иметь несравненно более широкий круг ассоциаций, чем для слушателя, просто знающего звучание этого хорала.

С другой стороны, сам тезаурус исторически изменчив и подвижен. Во времена Моцарта оперы «Редкая вещь» Мартина-и-Солера и «Между двумя соперниками выигрывает третий» Сарти пользовались популярностью, было известно их содержание, и потому цитаты из них в финале второго акта «Дон Жуана» имели вполне различимый смысл³. В настоящее время публике они неизвестны, поэтому даже сам факт цитирования для нее обычно остается в тени. Точно также цитата «Марсельезы» в «Орфее в аду» Ж. Оффенбаха в период создания этого сочинения (Третья империя) имела откровенно иронический смысл, в дальнейшем стершийся и потерявший свою остроту. В период же Великой французской революции пародийная трактовка «Марсельезы» вообще вряд ли была бы возможной. Таким образом, исследование цитаты часто предполагает элемент исторической реконструкции — только в этом случае реально ее адекватное понимание.

Сама многомерность музыкальной фактуры допускает и значительную *изменчивость* материала первоисточника. Его мелодия может остаться неизменной, а фактура, тембровое оформление, динамика — претерпеть значительные изменения. Ритмические и ладо-вые трансформации первоисточника сопровождают музыкальное цитирование очень часто. Вообще

¹ См., например: [1; 3; 4; 5; 6].

² Воспитанного в этой религии, знакомого с историей церкви и культовыми традициями протестантизма, читавшего художественную литературу, связанную с образами протестантской церкви.

³ В опере Мартина-и-Солера в финале первого акта недовольные любовники противопоставляются счастливым, у Моцарта в финале — голодный Лепорелло пирующему Дон-Жуану.

абсолютно точная цитата в музыке — явление крайне редкое. Сама смысловая подвижность и изменчивость звукового облика музыкального искусства как будто противостоят буквальному и дословному воспроизведению «чужого слова».

Композиторы часто ссылаются даже не на конкретный текст, а на стиль, определенную традицию, отдельный жанр, воспроизводя его наиболее характерные признаки. Благодаря этому сфера межтекстовых взаимодействий в музыке вообще оказывается крайне широкой. В результате и возникла тенденция расширительной трактовки понятия «музыкальная цитата»⁴, включающего в себя вообще любое заимствование, неважно чего именно и с какой степенью точности. Границы между цитатой и стилизацией теряют свои очертания, и в определении феномена «цитата» попадает необычайно разнородный и широкий круг явлений.

Этого можно избежать, если придерживаться узкого определения цитаты и понимать под ней *воспроизведение в данном тексте фрагмента другого*. Тогда мы неизбежно сталкиваемся с другой проблемой. Во многих произведениях композиторы не просто используют чужую по происхождению тему, но в процессе развития могут достаточно свободно обращаться с ней, развивая и трансформируя, вплоть до полной неузнаваемости. Действительно, правомерно ли тогда говорить о цитировании в вариациях на чужую тему (вспомним более чем известные циклы Моцарта, Бетховена, Брамса, Шумана)? И считать ли цитатами фольклорные темы в сочинениях Глинки, Мусоргского, Чайковского? Судя по всему, нет. Под цитатой следует понимать не просто фрагмент чужого текста, но такой фрагмент, который воплощает сферу *другого смысла*. Цитата — это своеобразный мост, соединяющий данный текст с другим. Поэтому она должна сохранять свое «независимое положение» в тексте, обладать смысловой самостоятельностью⁵. Она должна восприниматься как фрагмент, взятый со стороны, и притом существующий именно на таких правах. Поэтому не являются цитатами и типовые мелодические/фактурные форму-

лы, действующие в стиле классицизма, и риторические обороты эпохи Барокко.

Все вышесказанное, кстати, объясняет, почему само явление цитирования преимущественно связано с текстами, имеющими линейную организацию, то есть, развертывающимися во времени. Тексты пространственной природы (в архитектуре и скульптуре, живописи), склонны к использованию цитат в значительно меньшей степени. Конечно, оно возможно в любом искусстве, но именно Музыка и Слово оказались к нему наиболее склонны. В вербальном языке это связано, в первую очередь, с его знаковой природой, допускающей такую структурную упорядоченность текста, при которой само воспроизведение его фрагмента имеет маркированный характер. Судя по всему, континуальная смысловая природа пластических и изобразительных искусств по самой своей природе не склонна к таким межтекстовым взаимодействиям.

* * *

В целом, вопросы, связанные с изучением цитаты, образуют два

взаимосвязанных аспекта. Во-первых, это *синхронный* аспект, предполагающий определение общей типологии цитат, механизмов их формирования и, соответственно, трансформации материала первоисточника в цитатах, наконец — особенности их семантики и функционирования.

Во-вторых — аспект *диахронный*, связанный с анализом семантики цитат в зависимости от историко-культурного контекста, а также особенностей их трактовки в различных исторических периоды. Частота использования, его характер и сама интерпретация материала цитаты менялись на протяжении веков. Если в эпоху Барокко действовала объективно-внеличностная трактовка цитат (в первую очередь, связанная с цитированием материала церковных хоралов), то в XIX веке оказалось возможным пародийное прочтение первоисточника, или отношение к цитате как к ссылке на традицию, ушедшее Прошлое. У одних композиторов плотность цитирования высока (Чайковский, Шостакович, Шнитке), у других — низкая. Релевантность принципа цитирования, таким образом, здесь выступает в качестве одной из

Adagio *Пример 1. Берг. Концерт для скрипки с оркестром. Ч. 2. Т. 136*

The image shows two systems of musical notation for a piece by Berg. The first system is marked 'Adagio' and includes dynamics like 'mp ma deciso' and 'p doloroso'. The second system includes 'poco rall.' and 'mp dolce'. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

⁴ «... есть основания рассматривать цитату с более широкой точки зрения. Цитировать можно не только чужой художественный текст, но в принципе любое звучащее явление: звуки реальной действительности, бытовую музыку, музыкальный стиль» [2, с. 156].

⁵ Не случайно, в качестве цитаты композиторы предпочитали использовать мелодически рельефный, репрезентативный фрагмент текста (и значительно реже — фактурную формулу сопровождения).

характеристик стиля, одновременно раскрывая и особенности творческой психологии того или иного автора. Композитор использует цитаты отнюдь не причине бедности фантазии, неумения самостоятельно придумать новый материал. Чужое слово служит его собственным художественным заданиям, смыслы цитаты вступают в причудливый диалог с пространством авторского слова.

Конечно, оба аспекта тесно взаимосвязаны. Изучение механизмов формирования цитаты подчас требует обращения к широкой временной перспективе, учитывающей исторический диалог далеко отстоящих явлений. Об этом особенно наглядно говорит ситуация *цепного цитирования*, при которой происходит заимствование материала, в основе которого уже лежит цитата. Такова цитата во второй части Концерта для скрипки с оркестром А. Баха хорала из Кантаты № 60 И. Баха «О Ewigkeit du Donner wort» (примеры 1, 2) — сама по себе мелодия этого хорала была создана И. Алле еще в XVII веке. Цепное цитирование можно сравнить с ситуацией, когда автор пересказывает «своими словами» первоисточник, и этот пересказ далее становится основой для цитат у других композиторов. В результате рождается эффект палимпсеста — сквозь цитату «просвечивает» ее древний первоисточник, скрытый под покровом изменений, но тем не менее более или менее явственно ощутимый⁶.

И все же, именно синхронный аспект следует признать ведущим, основополагающим в изучении цитаты. Именно он образует фундамент для историко-стилевого исследования феномена цитирования, поэтому он и будет рассмотрен далее подробнее. Так, если говорить о *структурной типологии* цитат, то она должна учитывать особенности:

- 1) текста-первоисточника (или текста-донора);
- 2) текста произведения, где цитата звучит (текст-реципиент);
- 3) взаимоотношений текста-донора и текста-реципиента.

Текст-донор может быть как чужим, так и принадлежать тому же автору (автоцитата). В то же время, он может цитироваться как точно, так и с изменениями (цитата точная/неточная). Текст-реци-

пиент часто бывает единичным (интратекстуальная цитата, используемая только в одном произведении), а иногда — образует множество текстов (интертекстуальная цитата, повторяющаяся в нескольких произведениях — Dies Irae, кондак «Со святыми упокой», например). Наконец, текст-донор и текст-реципиент иногда контрастируют, находясь в оппозиции друг к другу (оппозитивная цитата — тема главной партии увертюры «Севильского цирюльника» Россини в балете «Игра в карты» Стравинского — пример 3), или оказываются близкими по стилю (неоппозитивная цитата — тема фолли в арии сопрано из «Крестьянской кантаты» Баха — пример 4).

Функции, которые выполняет цитата, можно разделить на две группы — *общие* и *специальные*. Общие функции происходят из самой сущности цитаты как элемента *другого* текста, не зависят от того, в какой именно ситуации используется цитата. Действие специальных функций связано с конкретным контекстом, в который помещается цитата и, следовательно, определяется особыми художественными заданиями автора. Например, цитата может акцентировать кульминационный раздел формы, или выполнять роль эпиграфа сочинения.

Общие функции цитаты позволяют репрезентировать внетекстовую сферу, связанную с ее перво-

Пример 2. Бах. Кантата BWV60. Заключительный хорал

Пример 3. Стравинский. Игра в карты. Ц. 153

⁶ Цепное цитирование, как правило, возникает при использовании авторами мелодий хоралов, старинных песен и танцев, обычно знакомых им по относительно поздним версиям.

источником. Вообще любая цитата — зона актуализации внетекстовых связей, повышенной смысловой активности. Поэтому текст, в котором есть цитаты всегда имеет усложненную структуру. Но если в случае стилизации текст имеет несколько измерений, воплощающих другой стиль и авторское отношение к нему, то в ситуации цитирования текст в определенных участках имеет «окна», проводники в другие тексты. При этом, хотя цитата и занимает строго локальное положение в структуре текста, она воздействует на него в целом. В частности, это воздействие зависит от масштаба и природы внетекстовых связей первоисточника. Так, они могут иметь:

1) **музыкальную** природу, репрезентируя либо конкретное произведение (цитата из интродукции оперы Моцарта «Дон-Жуан» в «Сказках Гофмана» Оффенбаха), либо стиль той или иной эпохи в целом (цитата из произведений Моцарта в пасторали «Искренность пастушки» во втором акте «Пиковой дамы» Чайковского);

2) **немузыкальную** природу, репрезентируя семантику словесного текста цитаты (Dies Irae), особенности функционирования первоисточника (в том числе, связанные с его жанром — церковные произведения, танцевальная и бытовая музыка), и даже культуру в целом того или иного исторического периода (цитата французской песни «Vive Henri IV» — пример 5 — в финале оперы Россини «Путешествие в Реймс»).

Таким образом, семантика цитаты почти всегда имеет многомерный характер, ее образует несколько слоев. Но, естественно, ее формирование зависит не только от самого первоисточника, но и характера взаимодействия цитаты и контекста. Оно всегда имеет двусторонний характер, и обретает следующие конкретные формы:

1) нейтральное — семантика цитаты и контекста не оказывают активного воздействия друг на друга, сохраняются в относительной неизменности;

2) динамическое — семантика цитаты и контекста сталкиваются, обычно испытывая взаимную трансформацию, и даже деформацию;

3) управляющее (или доминирующее) — семантика цитаты или контекста имеет преобладающее, трансформирующее воздействие.

Вид взаимодействия зависит от разных причин (в том числе — от

вида цитаты⁷), но особенно существенной следует признать масштаб и характер внетекстовых связей материала и контекста, и самой цитаты⁸: (см. схему в конце статьи). В результате ока-

Пример 4. Бах. Крестьянская кантата. Ария сопрано

Пример 5. Французская песня «Vive Henri IV»

⁷ Так, форма взаимодействия будет зависеть от того, является ли цитата интер- или интратекстуальной, находится ли она в оппозиции с контекстом или нет, и т. д.

⁸ Сам по себе масштаб этих связей может определяться различными обстоятельствами, например - наличием немзыкальных значений (в вокальной и программной музыке).

зываются возможными следующими вариантами (см. таблицу).

Пример управляющего воздействия семантики цитаты на контекст — тема «Марсельезы» в увертюре Чайковского «1812 год», образующая знак французской культуры в целом и, одновременно дополнительно расшифровывающая программное содержание этого произведения. Управляющее воздействие контекста на цитату происходит в начале песни Брамса «Непреодолимо» («Unüberwindlich», op. 72, № 5) — там цитируется тема из Сонаты D-dur (№ 223) Скарлатти. Сама по себе эта цитата задает «серьезный» смысловой тон, откровенно ссылаясь на стиль барокко. Но содержание текста (фактически, представляющее признание пьяницы), да и сама музыка тут же разрушают это впечатление, и цитата обретает пародийно-комический смысл (пример 6).

Нейтральное взаимодействие нередко возникает в случаях автоцитирования. Здесь можно вспомнить автоцитаты в симфонической поэме Р. Штрауса «Жизнь героя». Это темы из «Дон Жуана», «Смерти и просветления», «Дон Кихота», «Тилиа Эйленшпигеля», то есть, всех наиболее значимых и известных публике произведений, написанных в течении десяти лет до самой «Жизни героя» — своеобразной музыкальной автобиографии композитора. Наконец, динамическое взаимодействие происходит обычно в таких ситуациях, когда внетекстовые связи цитаты и контекста имеют ярко выраженный рассогласованный вид. Один из наиболее ярких и известных примеров — цитата арии Орфея из оперы Глюка во втором акте оперетты Оффенбаха «Орфей в аду» (пример 7). Всем известно содержание этой арии на первый взгляд соответствует сценической ситуации — главный герой просит вернуть ему Эвридику. В действительности, все обстоит прямо противоположным образом, и цитата предстает откровенно гротескной пародией, как и вся оперетта.

Все приведенные примеры показывают, что воплощение семантики цитаты может варьироваться в довольно широких пределах и зависит от конкретной ситуации ее использования. В этом плане саму цитату можно рассматривать как инструмент, позволяющий гибко и активно управлять семантическим измерением музыкального текста, усиливая его и обогащая.

Vivace Пример 6. Брамс. Непреодолимо

Пример 7. Оффенбах. «Орфей в аду». Второй акт. Финал

Orphee L'opinion publique

Orphee

Diane, Cupidone et Venus

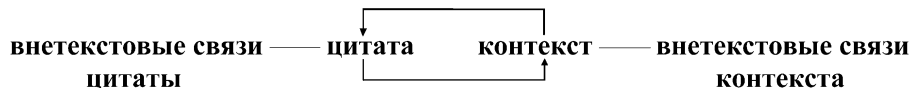
* * *

Итак, даже представленный краткий обзор основных проблем, связанных с феноменом цитирования, показывает их значительный масштаб и сложность. В заключение же отметим, что этот феномен, судя по всему, следует рассматривать и более широко, а именно — как проявление определенного типа творческого мышления. Можно сказать, что цитирование воплощает два

важных принципа — включения чужой точки зрения и обратимости. Благодаря цитате автор обретает возможность включить в свою систему ценностей иную смысловую позицию, подтверждающую или дополняющую его собственную. Одновременно, обращаясь к чужому слову, он допускает существование другого взгляда. Композитор не просто признает его, он сам встает на чужую точку зрения, смотрит на свое произведение «со стороны».

Очевидно, что оба принципа являются достоянием письменного типа культуры, сформировавшего концепцию текста как законченной и зафиксированной данности и, одновременно воплощающего область индивидуально-личностного смысла. Таким образом, дальнейшее изучение цитирования, возможно, будет способствовать более полноценному пониманию общих закономерностей творчества, сложившихся в музыкальном искусстве.

Схема



Таблица

	Контекст имеет богатый спектр внетекстовых связей	Контекст имеет узкий спектр внетекстовых связей
Цитата имеет богатый спектр внетекстовых связей	Взаимодействие динамическое	Цитата оказывает управляющее воздействие на семантику контекста
Цитата имеет узкий спектр внетекстовых связей	Контекст оказывает управляющее воздействие на семантику цитаты	Взаимодействие нейтральное

Список литературы

1. **Арановский М.** Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. — Л., 1977. — С. 55–94.
 2. **Арановский М.** Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. — Л., 1979. — 287 с.
 3. **Крылова Л.** Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. — 1975. — № 8. — С. 92–97.

4. **Лаврова С.** Цитирование в творчестве современных композиторов: Издание второе, дополненное. — СПб., 2007. — 128 с.
 5. **Gruber G.** Das Zitat als historisches und semantisches Problem // Musicologica Austriaca. — 1977. — № 1. — S. 121–135
 6. **Lissa Z.** Aesthetische Functionen des musikalischen Zitats // Die Musikforschung. — 1966. Heft 4. — S. 364–378.

Elena MIKHAILOVA

‘Voices of the people’ in Mussorgsky’s opera ‘Boris Godunov’
(according to the claviers manuscript)

<p>При создании оперы «Борис Годунов» Мусоргский вносил ряд изменений в распределение отдельных фраз «голосов из народа». В рукописном клавире можно увидеть путь этих изменений, варианты, не отразившиеся ни в одном другом документе. Автограф Мусоргского позволяет приоткрыть завесу тайны над творческим процессом композитора в отношении формирования тщательно продуманной системы персонажей образа народа.</p>	<p>Mussorgsky has made some changes in the distribution of separate phrases of ‘voices of the people’ while creating the opera ‘Boris Godunov’. We can see the way of this changes and the versions that have never been mentioned in any document only in handwritten claviers. The Mussorgsky’s autograph lets us see the creation process in the formation of elaborate system of characters of the people.</p>
---	--

Елена МИХАЙЛОВА

«Голоса в народе»
в опере «Борис Годунов» Мусоргского
(по рукописи клавира)

Создание логично выстроенного, цельного произведения такого сложного жанра,

как опера, всегда связано с поисками определенных музыкальных форм и средств, которые могли бы

адекватно воплотить мысль композитора. Путь от первоначального замысла до окончательного варианта