

Andrey DENISOV
About semantic transformation
of musical quotations

The article analyzes the individual methods in semantic transformation of quotations — situation when the meaning of a quotation changes in comparison with the primary source. These methods form two groups: one of them is connected with the intonation solution of the composition, and the other depends on its extra-musical substantial plan. The important role of semantic transformation of the musical quotation in 20th-century music is being analyzed also in the context of the general features proper to composers' thinking of the times.
Key words: quotation, transformation, semantics, structure, text, context.

Андрей ДЕНИСОВ
О семантической
трансформации
музыкальной цитаты

В работе анализируются приемы трансформации семантики цитаты — ситуации смены ее значения по сравнению с первоисточником. Они образуют две группы: связанные с интонационным решением сочинения, обусловленные его внемузыкальным содержательным планом. Значительная роль семантической трансформации цитаты в музыке XX века рассматривается также в контексте общих особенностей композиторского мышления данной эпохи.
Ключевые слова: цитата, трансформация, семантика, структура, текст, контекст.

Явление цитирования получило значительное распространение в музыкальном искусстве разных эпох — к нему обращались композиторы, имеющие довольно многообразные стилевые и эстетические ориентиры. Поэтому естественным образом возникает вопрос о том, существуют ли универсальные механизмы, которые определяют специфику его действия. Очевидно, что любая цитата, представляя область повышенной смысловой активности текста, всегда выполняет вполне определенные художественные задачи¹. В то же время, цитирование имеет и общие закономерности, связанные с особенностями трактовки структурных параметров цитаты, ее функционирования в музыкальном тексте, наконец, — семантики. Предмет внимания настоящей работы — явление *семантической трансформации*

цитаты, когда в произведении она меняет свое значение по сравнению с первоисточником.

Строго говоря, подобное изменение неизбежно для любой цитаты — представляя собой фрагмент другого текста, в новых условиях существования значение цитаты почти всегда будет обновляться. Оно обретает смещенный характер уже потому, что фрагмент цитируемого текста вовлекается в диалогические отношения с контекстом произведения.

Конечно, возможны ситуации, когда цитата в произведении обозначает «саму себя» — как это происходит, например, с хоральными органными прелюдиями И. С. Баха в «Музыкальном приношении» Р. Щедрина. Впрочем, такие ситуации — относительно редки. Во многих случаях в новом контексте центральное значение

¹ Конечно, это касается не только цитирования, но и любого введения инотекстовых структур: «Подобно тому как инородное тело, попадая в перенасыщенный раствор, вызывает выпадение кристаллов, то есть выявляет собственную структуру растворенного вещества, „чужое слово“ своей несовместимостью со структурой текста активизирует эту структуру» [5, с. 112].

первоисточника сохраняется, но подвергается конкретизации, не меняющей его кардинально. Нас же будут интересовать только те примеры, когда семантика цитаты испытывает *радикальные* изменения — то есть, обретает принципиально новый смысловой ракурс, вплоть до инверсии. В этом последнем случае семантика цитаты получает «противоположный знак», нередко имеющий гротескно-пародийную окраску.

Отметим, что подобная трансформация обычно происходит с цитатами, первоисточники которых имеют в слушательском сознании устойчивое значение, закрепленное в памяти. Только на подобном исходном смысловом фоне возможно формирование нового значения. Это цитаты, использовавшиеся композиторами многократно на протяжении длительного исторического времени (например, *Dies Irae*), или репрезентирующие сочинения, пользующиеся значительной известностью (в том числе — темы популярных песен, гимнов, и т. д.).

Сама трансформация семантики оказывается возможной в следующих вариантах:

- I. За счет изменений в самом материале цитаты, и/или
- II. Организации специфического контекста, в котором она помещается.

В свою очередь, оба варианта связаны с

- 1) музыкальным решением произведения, и/или его
- 2) внемузыкальным содержательным планом.

Все эти варианты нередко действуют совместно, но, как правило, один из них преобладает. Поэтому далее они будут рассмотрены по отдельности.

При изменениях *интонационного материала* цитаты чаще всего трансформируются его наиболее репрезентативные признаки — темп, темброво-регистровое решение, гармония и фактура сопровождения, артикуляция. Они преподносятся в диаметрально противоположном варианте, способствуя резкому нарушению инерции восприятия. Хорошо знакомый материал предстает в узнаваемом, но деформированном облике. В результате нередко происходят жанровые модификации первоисточника, обычно трактованные в откровенно сниженном ключе.

Яркие примеры такой семантической инверсии обнаруживаются в «Карнавале животных» К. Сен-Санса — в частности, это смена темпа (№ 4, «Черепашки», — цитируется канкан из «Орфея в аду» Ж. Оффенбаха в темпе *Andante maestoso*), тембра и регистра (№ 5, «Слон», — у контрабаса звучит «Танец сильфов» из «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза и Скерцо из музыки к «Сну в летнюю ночь» Ф. Мендельсона)². Подобных ситуаций можно встретить немало, среди них — цитата *Dies Irae* в «Афоризмах» Д. Шостаковича, звучащая на фоне подчеркнуто примитивного вальсообразного аккомпанемента (пример 1). Здесь возникает эффект пародии не столько

на материал средневековой секвенции, сколько на сложившуюся в XIX в. традицию его использования в сочинениях, связанных с известным еще со Средних веков сюжетом о пляшущей смерти.

Не менее выразительной выглядит цитата начала вокальной партии куплетов Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст» в № 1 из фортепианного цикла Э. Сати «Старые цехины и старые кирасы» (пример 2). Ее появление мотивировано названием номера, ссылающимся на содержание первоисточника: «У торговца золотом». Подобная внемузыкальная ссылка здесь создает лишь скрытый программный ориентир для восприятия цитаты — темп ее звучания, артикуляция, гармония и фактура сопровождения здесь сами по себе рождают эффект ироничного пересказа оригинала.

Пример 1



Пример 2



Трансформация семантики цитаты за счет интонационного контекста чаще всего связана со столкновением элементов разных стилистических рядов, или же жанровых «несоответствий». Например, в № 6, «Кукольный кейк-уок», из «Детского уголка» К. Дебюсси цитируется лейтмотив томления из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера (пример 3). Здесь жанровое решение номера (как и содержание всего цикла в целом) образует резкий контраст по сравнению с цитируемым материалом³, создавая мощный смысловой диссонанс, имеющий к тому же скрытый иронический подтекст. Он оказывается вполне объяснимым, если вспомнить, например, следующее высказывание К. Дебюсси: «Вагнер оставил нам разные рецепты приспособления музыки к театру, бесполезность которых будет в один прекрасный день обнаружена. То, что по особым соображениям он основал „лейтмотив-путеводитель“ для тех, кто не умеет разобраться

² Вспомним также про метроритмическую модификацию *Dies Irae* в «Пляске смерти» К. Сен-Санса, где она звучит в облике вальса.

³ Характерно, что К. Дебюсси дает лишь начало лейтмотива — он предстает здесь как завуалированный намек на первоисточник, а не как «прямая речь» (точно также выглядит и цитата «Марсельезы» в конце фортепианной прелюдии № 24). В то же время, введение цитаты акцентировано в тексте — за счет контраста фактурных и артикуляционных средств.

в партитуре, — прекрасно, и позволило ему скорее добиться успеха...» [2, с. 28].

Трансформация семантики цитаты за счет изменений во *внемusикальном содержательном плане* произведения также имеет разные версии, среди наиболее характерных — использование нового вербального текста в цитате (если первоисточник — вокальное сочинение), и/или нового внемusикального содержания в контексте, где она помещается. В заключительном номере вокального цикла Б. Тищенко «Апельсинка» (№ 10, «Ты умчи меня», — *пример 4*) цитируется песня Дмитрия и Даниила Покрассов «Москва майская»⁴.

Пример 3

Cedez
avec une grande emotion
p
a tempo
pp

Пример 4

Moderato
mf
S. Вы . ше . пло . ща . . . ди Ма . неж . ной . вы . ше
B. Вы . ше . вы . ше . пло . ща . ли Ма . неж . ной . вы . ше . пло . ща . ли Ма .
p
древ . не . го Крем . ля .
неж . ной . вы . ше . вы . ше . вы . ше . древ . не . го Крем . ля .
cresc.
f

Само использование цитаты мотивировано очевидным параллелизмом между текстом песни и стихотворением И. Иртеньева, ставшим основой этого номера, ср.: «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля / просыпается с рассветом вся советская земля» и «Выше площади Манежной, / Выше древнего Кремля, / Чтоб исчезла в дымке нежной / Эта грешная земля». Очевидно, что

у И. Иртеньева слова песни пересказаны в откровенно сниженном плане. Это подчеркивается не только смысловой инверсией (ср. — «просыпается...» — «чтоб исчезла...», «вся советская земля» — «эта грешная земля»), но и столкновением элементов разной стилистики — ср. сентиментально-романтический пассаж: «Слезы горькие, не лейтесь, / Сердце бедное, молчи» и окончание стихотворения с использованием нецензурной лексики, или сочетание возвышенного пафоса и обыденности в начале: «Весь объят тоской вселенской / И покорностью судьбе, / Возле площади Смоленской / Я в троллейбус сяду „Б“».

Благодаря этому и цитата предстает с противоположным смыслом. Она превращается в пародию, и не только на исходный текст, но и на советскую эпоху в целом⁵. В известном смысле, можно говорить, что она подвергается здесь своего рода демифологизации, развенчанию — по сравнению с ее идеализированным образом, в создании которого принимали участие фактически все компоненты художественной культуры 1930-х годов.

Несколько иная ситуация — использование цитаты, ссылающейся на содержание первоисточника и трансформирующей его *в целом*. Так, в хоре из пятой сцены третьего акта «Нюрнбергских мастерзингеров» Р. Вагнера (*пример 5*) автор цитирует начало каватины Танкреда из первого акта одноименной оперы Дж. Россини («Di tanti palpiti» — *пример 6*)⁶. В самом хоре описывается история о том, как один портной спас Нюрнберг от осады, надев козлиную шкуру и напугав врагов. Здесь введение цитаты объясняется и откровенно пародийными аллюзиями на содержание всей оперы Россини (главный герой — рыцарь — тайно возвращается в Сиракузы, побеждает сарацин и спасает свою возлюбленную Аменаиду, выступив на турнире), и отношением Р. Вагнера к его творчеству⁷.

При этом следует заметить, что и опера Россини, и особенно каватина Танкреда пользовались огромной известностью в XIX веке, поэтому использование ее в качестве цитаты представляло безошибочный «адрес» для аудитории. У Вагнера она выступает в качестве собирательного образа оперы Россини, концентрируя в себе все ее содержание, но представленное уже с противоположным знаком — благодаря накладываемому на нее новому «сюжету»⁸.

Наконец, семантическая трансформация цитаты, достигаемая только за счет внемusикального контекста, — комический эффект, который обретает звучание мотива судьбы из Пятой симфонии Л. Бетховена в балете М. Фалы «Треуголка» (*пример 7*). Сценическая ситуация здесь

⁴ Вряд ли нужно напоминать о том, что эта песня пользовалась огромной популярностью, став одним из музыкальных символов Москвы советского периода.

⁵ Сходная ситуация семантической трансформации цитаты у Тищенко обнаруживается также в оперетте «Тараканище» — звери желают провалиться «злодею проклятому» на мотив песни «Сулико».

⁶ Партитура содержит выразительную ремарку «все трели должны исполняться „по козлиному“».

⁷ См., например: «Найдя форму самую простую, сухую и незатейливую, он наполнил ее зато вполне последовательным содержанием, которого ей единственно и не хватало, — наркотически опьяняющей мелодией. Оставив форму ненарушенной, потому что он совершенно о ней не заботился, Россини направил весь свой гений исключительно на забавное фигурство и проделывал это в пределах тех же форм» [1, с. 288].

⁸ См. также об этой цитате: [8].

Пример 5

war nicht ein Schnei . der, ein Schnei . der, ein Schnei . der sur Hand.
der viel Mut hat und Ver - stand.

Пример 6

Moderato
Di tan - ti pal - pi - ti, di tan - te pe - ne

заключается в том, что крестьяне празднуют начало летнего равноденствия, и Мельник исполняет танец, который внезапно прерывается *стуком в дверь* — явились альгвасилы, чтобы забрать героя в тюрьму, из которой он в итоге сбегает. В результате приписываемое Бетховену апокрифическое высказывание относительно значения этой темы получает конкретный смысл. Метафора превращается в буквальное действие. Само же содержание балета, как и этой сцены, приводят к восприятию бетховенской темы в буффонном ключе, вполне отвечающем празднично-карнавальному тону всего сочинения⁹.

Вновь подчеркнем, что описанные выше приемы трансформации нередко действуют совместно, позволяя добиться эффекта *многомерных* смысловых изменений в цитате. В третьей части «Российских фотографий» Р. Щедрина звучит песня «Очи черные» — в медленном темпе, на фоне тянущихся диссонирующих созвучий струнных и проведения в низком регистре виолончелей темы кантаты о Сталине А. Александрова (пример 9). За счет этих изменений она обретает новый смысл, так как в оригинале идет в довольно оживленном темпе и в среднем регистре¹⁰. Сочетание же с темой «Очи

черные», а до этого — еще и с «Маршем энтузиастов» И. Дунаевского и здесь приводит к эффекту полного развенчания исторической эпохи, в которую были созданы первоисточники цитат. Особенно, если вспомнить гротескное название всего номера — «Сталин-коктейль».

Пример 7

Le doppio più mosso
ff marciss. p

По-своему уникальный пример многомерной семантической трансформации цитируемого материала демонстрирует Recital I (for Cathy) Л. Беріо — своего рода моноопера, построенная на более чем сорока (!) цитатах. Довольно экстравагантно содержание произведения: певица, выйдя на сцену, не находит пианиста, который должен ей аккомпанировать. Она начинает исполнять «Жалобу нимфы» К. Монтеверди, но внезапно обрывает пение, вновь пытаясь найти пианиста. Далее следует разговорный монолог, в который инкрустированы цитаты из произведений самых разных исторических эпох — от Г. Перселла и И. Баха до Д. Мийо и самого Л. Беріо. В итоге певица «сходит с ума» — под звучание цитат из оперных сцен сумасшествия («Лючия де Ламмермур» Г. Доницетти и «Динора» Дж. Мейербера)¹¹.

Это сочинение, образующее «театр музыкальных цитат», представляет не просто эффектный и причудливый калейдоскоп стилей. В известном смысле его можно трактовать как собирательный образ современного человека, сталкивающегося с безграничной перспективой музыкального мира. Сознание дробится в бесконечной веренице чужих тем, будучи не в состоянии найти выход из звукового лабиринта.

Пример 8

Tenore
all da sie sci-nen Fa-mu-lum, den Wag-ner ge-fun-den
C.i. Sax. alt. 2 F.g. mp p
Sax.bar.

⁹ Еще один выразительный пример контекстуальной семантической инверсии — цитата лейтмотива томления в «Истории доктора Иоганна Фауста» — он появляется на словах Рассказчика «где был приспешник доктора, слуга его Вагнер» (пример 8). Имя слуги лишь внешне, фонетически созвучно имени композитора, музыкальным символом которого и выступает цитата.

¹⁰ В. Холопова трактует ее как своего рода реквием по всем погибшим в годы правления Сталина [7, с. 238].

¹¹ Подробнее об этом сочинении см.: [9].

Пример 9

Sostenuto

VI.1 solo
p

VI. II, Vla
ppp flautando

VI. I
pizz. vibr. (Jazz pizz.)

Vc. I
pp

Cb.
pp

Vc. 2
pp

Vc. 3

В заключение отметим, что семантическая трансформация цитаты особенно часто стала использоваться в музыке XIX–XX веков. Этому обстоятельству не приходится удивляться, если вспомнить о том, что в это время отношение к «чужому слову» постепенно модулирует — от осознания его смысловой незыблемости к пониманию возможности его крайне свободной интерпретации. При этом, как стало видно из приведенных примеров, трансформация обычно связана с развенчивающим отношением к исходному материалу — нередко в довольно широком культурно-историческом измерении. Композиторы смотрят на него с дистанции — подчас окрашивая цитату в откровенно ироничные тона¹². При этом последняя может концентрировать в себе разный масштаб обобщения — от ссылки на конкретный текст — до символического обозначения творчества автора в целом, и даже определенной исторической эпохи.

Характеризуя функции литературного творчества, Дж. Каллер писал: «...все ортодоксальные представления, всякое убеждение, всякая ценность могут быть высмеяны, спародированы в литературном произведении, представлены в ином, иногда устрашающем свете. Литература всегда ставила под сомнение прежние представления и содержание ранее созданных текстов, прибегала к художественному преувеличению» [4, с. 47]. С известными оговорками то же самое касается и композиторского творчества. Отличие касается конкретных методов, с помощью которых этот эффект достигается. Если до XIX века они были связаны, преимущественно, со стилизацией, то позже помимо нее все чаще используется цитирование. Композиторам необходима ссылка именно на конкретный текст как репрезентант другого стиля, авторского имени, целостной эпохи. В результате, в плане самого использования принципа цитирования

происходит то, что Б. Томашевский называл «обнажением приема»¹³. Композиторы стремятся подчеркнуть уже сам факт использования чужого текста, вне зависимости от того, сохраняет ли он свои исходные репрезентативные качества или нет.

Вследствие этого, явление семантической трансформации цитаты ставит особенно остро проблему узнаваемости материала, его связей с уже существующими текстами. Очевидно, что это проблема актуальна и для музыкального искусства XX–XXI веков в целом, вопрос лишь в стратегиях ее воплощения. Иногда степень узнаваемости оказывается высокой, иногда — минимальной.

В случае с феноменом цитирования ситуация особенно сложна. Именно цитата представляет ту структурную единицу музыкального текста, которая обладает устойчивым значением a priori. Поэтому по самой своей природе ее репрезентативные качества необычайно высоки. Но и они в XX веке все чаще минимизируются, и в результате сама идея цитирования оборачивается своей противоположностью. Можно говорить о том, что семантическая трансформация цитаты отчасти связана со столь значимым для культуры XX века явлением, как *децентрация*. Став концептуальной основой деконструктивизма, она воплотилась, как отмечал Ж. Деррида, в идее критического пересмотра традиционного западно-европейского мышления с его «логоцентрической традицией» [3, с. 39]. Этот пересмотр затрагивал, в первую очередь, сами основы умственной деятельности, связанной с рациоцентризмом, господством дискурсивно-логического типа сознания.

Конечно, в отношении музыкального искусства законы мыслительной деятельности обладают своей спецификой, далеко не сводимой к этому типу сознания. В то же время, судя по всему, децентрация коснулась глубинных основ композиторского творчества, складывавшихся в течение многих веков и представлявших его незыблемым фундаментом.

Отказываясь от привычного восприятия цитаты как репрезентанта сферы чужого смысла, композиторы превращают ее в способ декларации нового содержания. Естественно, это происходит не всегда — и композиторское творчество XX–XXI веков демонстрирует также вполне традиционные версии применения цитирования. Но они все чаще уступают место приемам, воплощающим принципиально новое отношение авторов и к проблеме традиции, и к своему собственному положению в историческом процессе.

¹² Показательно, что противоположная ситуация — возвышение и идеализация цитируемого материала, изначально имеющего пародийную окраску, — не встречается!

¹³ «Источник обнажения приема лежит в том, что осязаемый прием является художественно оправданным лишь тогда, когда он сознательно сделан заметным» [6, с. 206].

Литература

1. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 262–493.
2. Дебюсси К. Оперы: «Король Парижа» г-на Ж.Ю. «Ураган» г-на А. Брюно // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 26–30.
3. Децентрация // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1999. С. 39–41.
4. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. М.: Астрель, 2006. 158 с.
5. Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 18–252.
6. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
7. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
8. Keppeler Ph. Some Comments on Musical Quotation // The Musical Quarterly. 1979, Vol. XLII, № 4. P. 473–485.
9. Metzger D. Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 240 P.

Irene STOGNIY
**Modes of intertextual relations
 in Music**

The paper studies the problem of intertextual interactions in music, manifested in a variety of borrowings — quotations, allusions, stylistic connections between texts. The penetration of intonation vocabulary and principles of working with the material, proper to one style into the field of another style enriches itself from within, forming a broad semantic field, deep subtext. Using the mechanisms of “foreign words” became in the 20th century not only the method of composition, but at the same time the instrument for knowledge of “polyphonic” and genetically complex reality. The poetics of intertextual relations is being considered, using the examples from works of such “multilingual” composers as R. Strauss, P. Hindemith, V. Ryabov. All of them applied the “alien word” in their compositions differently — the fact that determined the difference between their intertextual modes.

Key words: intertextual relations, quotation, allusion, music of the 20th century.

Ирина СТОГНИЙ
**Модусы интертекстуальности
 в музыке**

Статья посвящена изучению проблемы интертекстуальных взаимодействий в музыке, проявляющихся в различных заимствованиях — цитатах, аллюзиях, стилевых связях между текстами. Проникновение интонационной лексики и принципов работы с материалом одного стиля в другой обогащает его изнутри, образуя широкое смысловое поле, глубокий подтекст. Использование механизмов «чужого слова» в XX веке стало не только методом композиции, но в то же время — инструментом познания «полифоничной» и генетически сложной действительности. Поэтика интертекстуальности рассматривается на примере творчества таких «многоязычных» композиторов, как Р. Штраус, П. Хиндемит, В. Рябов. Все они по-разному применяли «чужое слово» в своих сочинениях, что и определило различие модусов.

Ключевые слова: интертекстуальность, цитата, аллюзия, музыка XX века.

Как известно, ни один текст не может обойтись без заимствований и реминисценций — явных и скрытых, осознанных и неосознаваемых. Разного рода заимствования образуют широкое поле интертекстуальности. В данной статье проблема интертекстуальности

рассматривается с позиций ее роли в создании скрытого смысла, подтекста в музыке. Опираясь на цитаты, аллюзии, реминисценции, интертекст служит задачам расширения и углубления художественного смысла. В XX веке интертекст стал главным способом организации про-