

Andrey DENISOV Principle of quotation in musical art of the 17th and 18th centuries

Андрей ДЕНИСОВ Принцип цитирования в музыкальном искусстве XVII–XVIII вв.

Исследование принципа цитирования в музыке связано со многими сложностями. Одна из наиболее существенных заключается в крайнем многообразии его конкретных проявлений, их гибкости, подвижности и изменчивости. Внезаковый характер интонационного материала музыкального искусства, свобода парадигматического и синтагматического уровней в системе его языка приводят к тому, что уже поиск однозначных критериев структурных признаков цитаты нередко оказывается весьма затруднительным. Использование же цитирования в музыке только в художественной функции ставит перед исследователями другую проблему — установления границы между своей и чужой смысловыми сферами, представляющей необходимое условие для действия этого принципа. В частности, важное отличие цитирования от заимствования заключается в организации *семантики*. В цитате сохраняется ее исходный семантический план (или же ощущается как исходный фон — при ее трансформации), в заимствовании — сливается с контекстом¹. Таким образом, цитата предполагает *двуплановость* семантики — ее исходный уровень + семантика, которую она обретает.

Установление отличий между цитированием как обращением к сфере чужого смысла и другими видами межтекстовых взаимодействий при анализе конкретного материала неизбежно вызывает трудноразрешимые вопросы. В одних ситуациях заимствованный материал имеет четкие синтаксические параметры, в других — нет. Иногда он проводится однократно, иногда — многократно повторяется, причем в различных модификаци-

The article presents the specific features of the principle of quotation in music during the baroque and classicism eras. The author examines the correlation between the quotation patterns and certain musical genres (secular vs. liturgical) as well as the forms of quotations, their possible transformations and connections with other structures of interactions between the texts.

Key words: quotation, loan, Baroque era, Classical era, musical semantics.

В работе рассматриваются специфические особенности трактовки принципа цитирования в музыкальном искусстве эпохи Барокко и Классицизма — его корреляция с определенными жанрами (светскими/литургическими), конкретные формы воплощения, приемы преобразования материала, соотношение с другими формами межтекстовых взаимодействий.

Ключевые слова: цитата, заимствование, Барокко, Классицизм, семантика.

ях, а подчас становится объектом развития, переставая в результате быть областью чужих смыслов. Сама степень изменчивости цитируемого материала оказывается подчас очень высокой, нередко максимально затрудняя однозначную атрибуцию цитаты.

Представляется, что решение ряда проблем, связанных с общей теорией цитаты необходимо искать с помощью исторического исследования². Конкретные проявления этого принципа и особенности функционирования первоисточников в сфере коллективной слуховой памяти, его дифференциация с другими формами обращения к чужому тексту, наконец, само отношение к нему композиторов как к творческому методу — эти аспекты могут позволить хотя бы частично снять некоторые противоречия, существующие в данной области.

* * *

В эпоху Барокко цитирование в значительном числе случаев было связано с использованием хоралов в литургической музыке. При этом они могли звучать

- 1) в качестве *cantus firmus*;
- 2) в виде свободной мелодической обработки;
- 3) в качестве интонационной основы тематизма.

Собственно цитирование представляют первые две формы. При этом использование хорала в качестве *cantus firmus* имеет глубокие истоки, восходя еще к жанру средневекового органа, а затем воплотившись в жанре ренессансного мотета и мессы. Практика мелодиче-

¹ Так, И. Арнольд отмечает важное условие, характеризующее интертекстуальные взаимодействия в целом — смену субъекта речи: «Под интертекстуальностью мы будем понимать включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [1, с. 351].

² В настоящей работе мы ограничимся эпохами Барокко и Классицизма.

ской обработки материала хорала (подчас обретавшей довольно изощренный в мелизматическом отношении характер) формируется при явном воздействии инструментального интонирования на вокальное и окончательно складывается именно в эпоху Барокко. Наконец, использование григорианского хорала в качестве основы тематического материала образует довольно устойчивую традицию литургической музыки Ренессанса (достаточно вспомнить про сочинения Дж. Палестрины), имевшую продолжение и в более позднее время (см., например, *Missa super "Christ lag in Todesbanden"* Ф. Цахау, *Missa brevis sopra "Ein Kinelein"* Г. Телемана). В целом же, григорианский хорал стал подлинной «питательной средой» для интонационного опыта западноевропейской музыки — как отметил Б. Асафьев, «влияние его в века вперед было исключительным по глубине и силе интонационно-эмоционального воздействия, дававшего все новое и новое художественное качество» [2, с. 307].

Как и в период Ренессанса, в эпоху Барокко цитирование было, в первую очередь, связано с определенными литургическими жанрами, причем звучать цитируемый материал мог как в вокальной, так и инструментальной версиях. Сама же его трактовка имела весьма разнообразные формы. Например, в органной мессе хорал фигурировал и в качестве *cantus firmus* (обычно в номерах, открывающих тот или иной раздел ординария), и в качестве основы тематизма (например, в номерах, написанных в форме фуги). В протестантской кантате он также мог быть использован как *cantus firmus*, кроме того — представлен в гармонизованном виде в четырехголосном изложении. В хоральной обработке он обычно звучал

- в дифференцированном виде — *cantus firmus* или мелодическая обработка в сопрано, при этом в других голосах использовались отдельные интонации хорала;
- в недифференцированном виде — как основа тематизма голосов, образующих имитационное развитие (у Д. Букстехуде — “*Von Gott will ich nicht lassen*”, у И. Пахельбеля — “*Ach Gott vom Himmel, sieh darein*”).

В любом случае важно подчеркнуть, что цитаты хоралов в чистой инструментальной музыке предполагали особый тип восприятия, апеллируя к словам хорала, содержащимся в памяти слушателя, но *не звучащим* реально.

Особенное значение цитирование хоралов обрело во французской католической и немецкой протестантской традициях. Так, во Франции оно проявило

себя в жанре мотета и органной мессы. Примеров немало — это мотеты на темы “*Dies Irae*” (Ж. Люлли, М. Делаланд), *In exitu Israel* (Ж. Мондонвиль), жанр «Чтений во тьме» (“*Leçons de ténèbres*” — Ф. Куперен, С. Броссар), органные мессы, построенные на материале хоралов Мессы IV из Ординария (см. сочинения Н. Лебега, Ф. Куперена, Н. Гриньи и т.д.)³. При этом разные жанры имели и разную «склонность» к использованию цитат. Для мотета оно не было обязательным, хотя и не носило характера исключения. Композиторы обращались к нему, скорее исходя из художественных задач, а может быть, и в зависимости от осведомленности о самом материале того или иного хорала и литургическом контексте его использования. Так или иначе, цитирование в мотете выступает в значительной степени как отголосок старинной традиции этого жанра, еще звучащей, но постепенно уходящей в прошлое. Значительно чаще цитирование проявлялось в органной музыке, и в первую очередь в органной мессе, а также в обработках хоралов Проприя (обычно объединявшихся в т.н. «органские книги»).

В немецкой протестантской среде цитирование мелодий хоралов (а также духовных песен) несомненно, обрело наиболее устойчивую традицию — их использование всегда выступало в качестве характерного признака литургических жанров. Среди них — кантата и оратория, пассионы, наконец, органные хоральные обработки. Сами по себе мелодии хоралов имели весьма широкое распространение, фигурируя в сборниках⁴, наконец закрепляясь в коллективной слуховой памяти благодаря особенностям самой литургической практики (предполагавшей пение хоралов всей общиной).

Использование *других* текстов в напевах хоралов (по сравнению с первоисточником) неизбежно рождало ситуацию особой «семантической напряженности»⁵. Очевидно, что мелодии хоралов обладали устойчивым полем значений⁶, и их использование в новом сочинении неизбежно приводило к активизации этих значений. При этом в новом контексте они создавали новые же коннотации, обогащавшие исходные значения. Их хранение в слушательской памяти имело функцию кода к сложной семиотической системе, создававшей в художественном пространстве сочинения новые смысловые горизонты. Впоследствии же эти значения оказались фактически полностью утраченными, точнее говоря, стерлись из коллективной памяти.

Достаточно разнообразными были и формы трактовки цитируемых хоралов. Во многом они были обу-

³ В связи с этим интересно отметить, что крайне немногочисленные примеры использования *Dies Irae* в культовой музыке XIX века обнаруживаются преимущественно у французов, в XX же веке обращение к григорианским хоралам в этой национальной традиции обрело особенно устойчивое продолжение (достаточно вспомнить сочинения М. Дюрюфле и Ш. Турнемира).

⁴ Например, к хоралу “*Ach Gott vom Himmel, sieh darein*” обращались Я. Свелинк, И. Пахельбель, Ф. Цахау, И. Ханфф, Г. Шюц, В. Ф. Бах и т.д.

⁵ Среди многочисленных примеров — хорал «из группы пяти» в «Страстях по Матфею» И. Баха — одинаковые хоральные мелодии использованы в разных разделах композиции с разными же текстами.

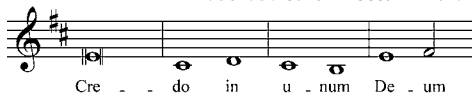
⁶ Ряд протестантских хоралов, возникших на основе *переработки* григорианских хоралов, так или иначе сохраняет семантические связи с текстами первоисточников (например, “*Christ lag in Todesbanden*”, ставший позднейшей переработкой пасхальной секвенции “*Victimae paschali laudes*”; “*Meine Seele erhebt den Herren*”, возникший на основе “*Tonus peregrinus*”).

словлены жанровой разновидностью сочинения. Так, в протестантской кантате необходимо разграничить (1) ее «старый» тип (восходящий в своих истоках к жанру духовного концерта), где хоралы могли появляться как в качестве основы инструментальных/вокальных партий, так и в виде *cantus firmus* (см., например, кантату BWV 106 И. Баха); (2) хоральную партитуру, где все (или некоторые) части представляют вариации на хорал, изложенный обычно в виде *cantus firmus* (нередко с ритмическими и мелизматическими модификациями), в конце кантаты он звучит в хоральной четырехголосной фактуре (BWV 4, 10, 80); (3) кантаты ноймайстеровского типа, где хорал обычно звучит в конце сочинения в четырехголосной фактуре, или в виде хоральной обработки (например, в BWV 147), хотя возможно его использование и в других номерах обычно в виде *cantus firmus* (BWV 21, 60).

Характерно, что композиторы могли обращаться к материалу иноконфессионального (по отношению к их вероисповеданию) происхождения. Например, в псалме “Dixit Dominus” Г. Генделя (см. № 1 и заключительный номер), в качестве *cantus firmus* использован материал григорианского хорала — тона, используемого для этого же псалма. В Высокой мессе И. Баха источником темы “Credo in unum Deum” является начало “Credo I” из “Ordinarium Missae” (Примеры 1 и 2), а *cantus firmus* в “Confiteor” — алогичный раздел того же хорала. В арии баса из первой части оратории А. Кальдари “Il re dell dolore” в качестве тематической основы использован протестантский хорал “Christ lag in Todesbanden”.

Пример 1

И. Бах. Высокая месса h-moll. Credo in unum Deum



Пример 2

Ordinarium Missae. Credo I



Помимо цитирования эпоха Барокко знает и другие формы обращения к чужому материалу — это транскрипция (или аранжировка), а также “Quodlibet”. Очевидно, что обе формы пользовались значительной популярностью, предоставляя композиторам значительный простор, прежде всего, для их *собственной* фантазии. Наконец, особенно распространенной оказывается практика пародийного заимствования⁷, предполагавшая создание нового сочинения на основе фрагментов своих/чужих опусов и восходящая в своих традициях еще к эпохе Ренессанса.

При этом формы пародийных заимствований были довольно разнообразны, проявляясь, в частности, в использовании

- 1) как относительной целостной композиции (или части циклической формы), так и ее фрагмента с более или менее значительными изменениями;
- 2) чужого материала в качестве тематической основы нового сочинения.

При рассмотрении (анализе) ситуации подобных заимствований возникает впечатление, что для композиторов был значим не столько сам факт заимствования и характер заимствованного материала, сколько то, в каком *контексте* этот материал функционирует. Актуальным оказывается его помещение в новые условия (интонационно-тематические и фактурные, жанровые, исполнительские), а также переработка и трансформация. В результате заимствование обретает качество смысловой динамики, материал обретает подвижность и смысловую разомкнутость, получает новую жизнь, подчас полную парадоксальных превращений. Для композитора важным оказывается не происхождение материала, а заложенный в нем потенциал для развития и преобразования. Его цель, таким образом, заключается в том, чтобы увидеть внутренние возможности заимствуемого материала и раскрыть их. По этой причине межтекстовые взаимодействия при пародийном заимствовании подчас обретали неявный характер — заимствоваться мог не сам материал, а скорее общая композиционная идея. Так, ария Армиды “Molto voglio” из первого акта оперы Г. Генделя «Ринальдо» отчетливо напоминает арию Агриппины из первого акта его же одноименной оперы (“L’alma mia fra le tempeste”) — Примеры 3 и 4. Но это сходство напоминает скорее свободный пересказ, общими оказывается тембровое решение, принцип концертирования (солирующий гобой и струнные), а также общий характер тематизма (ритмика и звуковысотное решение).

Пример 3

Г. Гендель. «Ринальдо». Первый акт. Ария Армиды “Molto voglio”



⁷ К ней обращались многие композиторы. Так, впечатляющие масштабы она обрела в творчестве Г. Генделя — см. подробнее, например, [5].

царта¹³, его же Симфониях № 1 (вторая часть) и № 41 (финал), в финале Симфонии № 13 и первой части Симфонии № 30 Й. Гайдна (Примеры 6 и 7). Исследователи выдвигали предположения о возможности исполнения симфоний в контексте богослужения, не исключено, что это обстоятельство и объясняет факт использования в них литургического материала¹⁴.

Пример 6

Й. Гайдн. Симфония № 30. Первая часть, тт. 57–61



Пример 7

Тон Alleluia (после чтения апостольского послания на Пасхальном богослужении Великой субботы)



В целом же, для Классицизма было в большей степени актуально не столько цитирование, сколько обращение

к «внеличностному материалу» — общезначимым интонациям, имевшим относительно устойчивый спектр значений, обобщенный по природе, но допускавший конкретизацию в контексте (вспомним, например, начало первой части клавирной сонаты c-moll В. Моцарта и начало первой же части Пятой фортепианной сонаты Л. Бетховена)¹⁵.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что и в эпоху Барокко, и в период Классицизма сохранялось отношение к цитате как к сфере дифференцированного смысла. В отличие от пародийного заимствования, транскрипции, использования материала в качестве тематической основы цитирование выступает как репрезентант другого текста и его смысловой области. Даже вступая с ней в полемические отношения или подвергая ее трансформациям, авторы продолжают воспринимать ее на определенной дистанции. Это обстоятельство и позволяет цитате выполнять все многообразие своих функций — от связей с традициями прошлого до воплощения через нее индивидуально-личностного содержания.

Литература:

1. Арнольд И. Интертекстуальность — поэтика чужого слова // Арнольд И. Стилистика. Семантика. Интертекстуальность: Сборник статей. СПб.: Изд-во СПб ун-та, 1999. С. 350–363.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Зыбина К. Литургическое и светское в музыке В.А. Моцарта: смысловые параллели // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 26–33.
4. Михайлов М. Плагиат и цитата // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Л.: Музыка, 1990. С. 261–263.
5. Роллан Р. «Плагиаты» Генделя // Роллан Р. Гендель. М.: Музыка, 1984. С. 152–200.

¹³ Из Месс KV 337 и 317 соответственно.

¹⁴ См., например [3]. Попутно отметим, что финал знаменитой «Прощальной симфонии» Й. Гайдна с постепенно гаснущими свечами имел вполне конкретный литургический источник — все тот же жанр «Чтений во тьме». В этом свете трактовка замысла данного сочинения обретает новые и весьма существенные нюансы.

¹⁵ На необходимость четкого разграничения ситуаций цитирования как обращения к конкретному материалу и заимствования общедоступных интонаций (образующих своего рода «язык эпохи») указывает М. Михайлов [4].