

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ДУХОВНЫХ КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ф. ЛИСТА



Эстетические принципы Ф. Листа, его художественный метод обусловили формирование стилевой системы, элементы которой в той или иной мере репрезентируют стиль композитора. Важным её свойством является повторность стилизованных ситуаций, то есть регулируемый отбор соответствующих элементов, которые Б. Асафьев называл «музыкально-интонационным почерком».

На уровне тематизма кантатно-ораториальных сочинений Листа обнаруживается действие двух, казалось бы, противоположных тенденций: с одной стороны, – активное применение заимствованного музыкального материала, с другой, – стремление к максимальной свободе авторского выражения, творческой индивидуальности. Используя в качестве лейттема и лейтмотивов заимствованные интонационные комплексы, являющиеся, по выражению М. Арановского, участками «повышенной семантической концентрации», композитор на их основе выстраивает более крупные формы. При этом заимствованный материал переосмысливается Листом в соответствии с его художественными концепциями и приёмами композиционной техники. Поэтому богатство смыслов, заключённых в кантатах и ораториях, может быть раскрыто более полно благодаря интерпретации взаимодействий различных художественных текстов на основе принципов ассоциативности. Такого рода заимствования обогащают каждое из сочинений многочисленными закодированными смыслами, для раскрытия которых мы обратимся к феномену интертекстуальности.

Впервые термин «интертекстуальность» был употреблён в работе Ю. Кристевой, представительницы французской литературоведческой школы [8]. При его толковании Ю. Кристева опиралась на установку Р. Барта: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту между-текстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и, вместе с тем, уже читанных

цитат – из цитат без кавычек» [2, с. 418]. Применяя бартовскую идею в музыкальном искусстве, М. Арановский уточняет, что музыкальные тексты, в отличие от литературных, не продолжают, а повторяют друг друга. При этом «...повторяется не предыдущее произведение, не предшествующий текст, а некий единый для всех паттерн, и задача автора состоит в том, чтобы наилучшим образом реализовать его предписание. Каждый новый текст выполняет свою социальную функцию тем, что возобновляет жизнь этого паттерна, утверждая его неизменную актуальность» [1, с. 76].

В творчестве композиторов эпохи романтизма интертекстуальные взаимодействия встречаются достаточно часто (особенно следует отметить цитирование и транскрипции). Как отмечает А. Денисов, именно интонационные аллюзии, ссылки на другие тексты становятся в эту эпоху довольно распространённым явлением [3, с. 10]. Автор подчёркивает, что заимствованный фрагмент отчуждается от исходного текста, но при этом сохраняет с ним семантические связи. Последние и служат объяснением причин, по которым композитор обращается к тому или иному тексту. В XIX веке обращение к интертекстуальным взаимодействиям являлось одним из способов решения творческих задач, реализации индивидуального авторского замысла и не утверждалось определёнными жанровыми и стилизованными обстоятельствами. К числу ярких примеров, подтверждающих эту мысль, принадлежат цитаты григорианских хоралов, возникающие в жанрах внелитургической музыки, в частности, – в кантатах и ораториях Ф. Листа. В указанных сочинениях обнаруживаются разнообразные типы интертекстуальных взаимодействий. Поэтому интертекстуальный метод анализа этих произведений, на наш взгляд, позволяет более четко представить логику и принципы структурной организации целого на разных уровнях.

В кантатно-ораториальных сочинениях композитора интертекстуальные взаимодействия возникают под воздействием двух факторов – стилизованных и контекстуальных (классификация

А. Денисова; см.: [4]). Стилиевые факторы связаны с особенностями творческого мышления Листа, его отношением к проблеме «своё – чужое», что позволяет говорить о проявлении диалогичности (о последнем также свидетельствуют многочисленные авторские парафразы, реминисценции, транскрипции и фантазии на темы других композиторов). Склонность к различного рода заимствованиям и включениям элементов «чужой» художественной мысли в контекст своих произведений можно назвать одной из стилиевых черт листовских кантат и ораторий. Число авторов, к сочинениям которых обращался Лист, превышает четыре десятка, а то, как он обращался с заимствованными текстами, могло бы стать предметом отдельного исследования интертекстуальных взаимодействий. В этой связи хотелось бы привести фрагмент из «Путевых писем бакалавра музыки» Листа, призванный передать впечатления автора от путешествия по Италии: «Моему изумлённому взору явилось искусство во всём своём великолепии; я увидел его открытым во всей его универсальности, во всём его единстве. С каждым днём во мне укреплялось и мыслью и чувством сознание скрытого родства между произведениями гениев. Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена, у Иоанна из Пизы, фра Беато, Франча я нашёл объяснение Аллегри, Марчелло и Палестрине; Тициан и Россини предстали мне звёздами одинакового лучепреломления» [5, с. 150].

Контекстуальные факторы продиктованы художественными особенностями сочинений, поскольку предпосылки обращения к заимствованному материалу возникают исходя из определённого содержания. Механизм действия контекстуальных факторов связан с формированием аналогий между создаваемым и уже существующим текстами [4]. В зависимости от природы этих аналогий, можно обозначить ряд ситуаций, обусловленных контекстуальными факторами. В кантатах и ораториях Листа на уровне тематизма наиболее часто встречающимися являются различного рода стилиевые аллюзии и реминисценции.

Стилиевые аллюзии возникают в тех случаях, когда композитор пытается воссоздать атмосферу другой эпохи или подчеркнуть определённый национальный колорит. При этом такого рода интертекстуальность может быть представлена довольно широко – от ссылок на конкретные источники до воспроизведения отдельных, наиболее характерных (в частности, интонационных, ритмических) элементов другого стиля.

В кантатно-ораториальных сочинениях Листа заимствованные тематические образования

с точки зрения стилиевых аллюзий можно объединить в несколько групп: григорианский хорал (и связанные с ним интонации), народные темы (венгерские, саксонские), риторические обороты эпохи барокко, а также темы, репрезентирующие стиль вербункош.

Ссылаясь на те или иные источники, Лист направляет воображение слушателей к конкретной эпохе, стилю, содержанию. Поскольку во всех сочинениях, за исключением оратории «Христос», события разворачиваются в эпоху Средневековья, обращение автора к тематизму григорианских песнопений со свойственной им семантической нагрузкой не случайно («В праздник святой Елизаветы», «В праздник святой Цецилии», средневековая песня пилигримов «Прекраснейший Господь Иисус», григорианская тема «*Rorate coeli*» [«Кропите небеса»] и другие).

Национальный колорит «Легенды о святой Елизавете» подчёркивается как с помощью венгерского фольклора, так и благодаря использованию стилиевых особенностей венгерской музыки. Колебания тонального центра, частые сопоставления мажора и минора, смены ладовой «окраски» одних и тех же звуков, использование так называемой «венгерской» гаммы с двумя увеличенными секундами (из которых вторая связана с повышением IV ступени гармонического минора) весьма характерны для композитора. Сам он полагал, что венгерская гамма упрощает всевозможные энгармонические комбинации, содержит разнообразные предпосылки для отклонений от привычного терцового строения аккордов и, главное, предоставляет новые возможности для обогащения и расширения тональности.

В «Легенде о святой Елизавете» Лист не мог пройти мимо стиля вербункош, репрезентирующего национальную принадлежность главной героини. Он формировался в «вербовочных танцах» пастухов, гайдуков, куруцев и достиг расцвета в умеренно-подвижных, отечаненных в барочном духе танцах-шестьях аристократии. Вербункош был первым ярко выраженным национальным венгерским инструментальным стилем, сложившимся в конце XVIII века с известной примесью немецкого, итальянского, славянского и балканского элементов. В оратории черты указанного стиля присутствуют как в сольных, так и в инструментальных номерах.

Ариозо венгерского магната из I части – один из характерных образцов такого рода. Фактура этого раздела гомофонна, мелодия проходит в верхнем голосе и сопровождается однообразным гармоническим аккомпанементом с подчёркиванием баса на сильных долях такта. Характерной

чертой изложения является пунктирный ритм, наряду с триолями и синкопами различных видов. Кроме того, наблюдается определённо выраженное стремление к отходу от ровного фигурационного движения при неизменной опоре на типичный для вербункоша размер $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{8}$. В мелодии привлекает внимание специфическая трактовка «венгерской» гаммы. Лист, определяя сущность венгерской (или, как он сам говорил, «цыганской» гаммы), прежде всего подчёркивал в ней три интервала: увеличенную кварту, малую сексту и большую септиму, особенно выделяя при этом повышение кварты, которая, по его мнению, придавала гармонии особый колорит.

Своеобразное преломление данного стиля можно наблюдать в III части оратории («Крестносцы»); черты его как будто постепенно формируются по мере развития сюжета. Сначала в партии хора слышны «отголоски» в виде пунктирного ритма, затем в аккомпанементе появляется триольная пульсация и, наконец, после сцены прощания Людвига и Елизаветы все элементы вербункоша концентрируются в марше крестносцев. В оратории эта часть играет поворотную роль: Елизавета навсегда прощается с супругом, после чего её жизнь резко меняется. С точки зрения музыкальной драматургии, введение упомянутых стилевых элементов вполне объяснимо, ведь изначально это был «вербовочный танец»¹. Но в рассматриваемом случае вербункош использован композитором ещё и для характеристики персонажа, близкого Елизавете по духу. Образ ландграфа Людвига довольно лаконично раскрыт в оратории, однако, по свидетельству агиографов, вся благотворительная деятельность молодой ландграфини оказалась возможной только потому, что рядом с ней находился беззаветно любящий её супруг, одобрявший и поддерживавший все идеи и начинания Елизаветы.

Значительно реже композитор использует материал, лишь репрезентирующий язык той или иной исторической эпохи, не имеющий отношения к конкретному первоисточнику. Так, связь с жанровым прототипом кантаты «Гимн солнцу» – монодической лаудой – композитор подчёркивает различными музыкальными средствами: характером тематизма, унисонным звучанием хора и т. д.

Среди интонационных оборотов, заимствованных из «внеличностного материала», важную роль играют риторические фигуры эпохи барокко. В оратории «Христос» это особенно ярко прослеживается в хоровых номерах сочинения, написанных на канонические тексты. Так, в «Stabat Mater dolorosa» (№ 12) для передачи чувств «вздыхающей и стенающей души»

(«Eja Mater fons amoris») Ф. Лист применяет приём *suspiratio*: каждая из двутактовых фраз этого раздела начинается с четвертной паузы в начале такта, имитирующей вздох. В «Легенде о святой Цецилии» в разделе, повествующем о казни главной героини, в оркестровой партии звучат нисходящие звукоряды (*catabasis*), символизируя смерть и связанную с ней глубокую скорбь.

Риторические обороты эпохи барокко широко применяются Ф. Листом и в «Легенде о святой Елизавете». В сцене «Торжественное погребение Елизаветы» (№ 6) эпизод, связанный с выступлением императора Фридриха II, произносящего прощальную речь над могилой Елизаветы, построен на упоминавшейся музыкальной фигуре «вздоха». В хоре народа из этой же сцены, помимо фигуры *suspiratio*, слово «Благословенная» подчеркнута нисходящей плачущей интонацией, а слово «Елизавета» звучит на фоне восходящей тираты в хоровой партии.

Помимо рассмотренных нами стилевых аллюзий, контекстуальные факторы нередко влекут за собой и появление реминисценций. Они обычно связываются «...с воспроизведением фрагмента другого текста, выступающего в качестве исходного импульса для творческой мысли автора» [4, с. 25]. Примером такого рода неявной цитаты является символ креста в «Легенде о святой Елизавете»: в момент прощания с Людвигом в партии главной героини на словах «Мне говорит душа, что я в нужде и скорби напрасно дни считаю...» этот мотив звучит несколько раз, оканчиваясь символом постижения воли Господней в виде восходящего тетраорда [7, с. 27].

В «Stabat Mater dolorosa» оратории «Христос» заключительный раздел содержит ту же последовательность аккордов, что и аналогичное сочинение Дж. П. да Палестрины. А если учесть, что Лист на протяжении римского периода особенно тщательно изучал творчество старинных мастеров полифонии и одним из наиболее любимых его авторов был именно Палестрина, то подобного рода реминисценции представляются вполне объяснимыми. Очевидно, сочинения итальянского мастера оказались созвучными художественным исканиям Листа, избравшего музыку Палестрины в качестве стилиевой модели для вновь создаваемых опусов.

Ещё один образец реминисценции появляется в виде неожиданной параллели между мотивом *Magnificat*, включённым в «Легенду о святой Елизавете» (в качестве лейтмотива, символизирующего неотвратимость судьбы), и мотива, звучащего в начале четвёртой строфы «Легенды о святой Цецилии» (здесь повествуется о казни главной героини). В кантате указанный

мотив также символизирует неизбежность трагической участи святой.

Рассмотрев факторы, лежащие в основе интертекстуальных взаимодействий, обратимся к анализу конкретных форм их проявления на уровне интонационно-тематических решений. Заимствованный текст, обладая многомерной структурой, практически никогда не воспроизводится композитором буквально. Поэтому можно говорить об одновременном присутствии, с одной стороны, неких стабильных компонентов, благодаря которым заимствование становится легко узнаваемым, и мобильных, позволяющих подвергать его различным изменениям (классификация А. Денисова). Стабильные компоненты, к которым можно отнести мелодию, ритмический рисунок, гармонию, должны обладать максимальной репрезентативностью. При этом степень стабильности может варьироваться в зависимости от замысла автора и его творческого метода – от сохранения мелодического рисунка при изменении тембра и фактуры до почти буквального воспроизведения всех особенностей первоисточника.

В григорианских темах, которые Лист использует в своих сочинениях, стабильным элементом, как правило, становится легко узнаваемый мотив; в обеих ораториях – это начальный мотив григорианской темы. В «Легенде о святой Елизавете» стабильным компонентом григорианского антифона «*Quasi stella matutina*» («Как утренняя звезда») выступает нисходящая трихордовая интонация с последующим движением по звукам трезвучия. В зависимости от содержания, она звучит в оратории либо в мажорном, либо в минорном ладу. Мотив *Magnificat* из этого же сочинения, образуемый двумя характерными интонациями – восходящими секундой и терцией, легко узнаваем в хоре крестоносцев из III части оратории, однако пунктирный ритм (мобильный компонент заимствованного текста) придает ему решительный характер.

В оратории «Христос» восходящая квинтовая интонация темы рождественского интроита «*Rorate coeli*» в сочетании с пунктирным ритмом довольно рельефна; в каждой из трёх частей оратории эта тема звучит практически без изменений (во Вступлении, «Заповедях Блаженства», открывающих II часть, и в заключительном номере произведения). Следует отметить, что композитор несколько видоизменил ритмический рисунок первоисточника, заменив в начальном мотиве ровное восходящее движение восьмыми – пунктирным ритмом, благодаря чему данный мотив стал более выразительным – энергичным и утверждающим. В «Легенде о святой Цецилии»

Лист также выбирает наиболее репрезентативный мотив григорианского антифона в виде нисходящей трихордовой попевки и аналогичного квартетного скачка; мелодические контуры упомянутого мотива остаются легко узнаваемыми, при этом в каждой строфе варьируется ритм.

Заимствованный материал наделяется различной степенью смысловой концентрации, которая во многом зависит от соотношения в нём стабильных и мобильных компонентов. Вопрос о том, что в каждом конкретном случае следует отнести к стабильным компонентам, а что – к мобильным, композитор решает в соответствии с программным замыслом сочинения; нам лишь остается проследить и понять связь между тем или иным мотивным образованием и символическим смыслом, которым наделяет это образование сам автор. На уровне тематизма можно выделить различные варианты прочтения композитором заимствуемых первоисточников при сохранении в них:

– мелодии (лейтмотив «*Rorate coeli*» в оратории «Христос», лейтмотив «*Quasi stella matutina*», *Magnificat*-мотив в оратории «Легенда о святой Елизавете», «*Cantantibus Organis Caecilia*» в кантате «Святая Цецилия»);

– общей мелодической основы, мелодических контуров (мотив венгерской народной темы из оратории «Легенда о святой Елизавете»);

– конструктивной идеи («*Pater Noster*» в оратории «Христос»).

Наряду с прямым обращением к тому или иному музыкальному тексту, необходимо отметить случаи, когда автор лишь обозначает один из заимствуемых компонентов, обладающих определённой семантической нагрузкой. Речь идёт не о конкретной использованной теме, а о ссылке на определённый жанр. В оратории «Христос» такого рода ссылки связаны с включением в состав произведения католических молитв и гимнов. К примеру, II часть – католическая молитва «*Angelus*», III – «*Stabat Mater speciosa*», XII – «*Stabat Mater dolorosa*», XIII – «*O filii et filiae*», отмеченная композитором как гимн, и другие.

Итак, одной из важных особенностей тематизма кантат и ораторий Листа является широкое обращение к заимствованным текстам, причём факт обращения отмечен самим автором. Возникающие при этом интертекстуальные взаимодействия обусловлены как контекстуально, так и стилевыми особенностями творчества композитора. Заимствованные интонационные комплексы выступают в сочинениях в качестве лейттем и лейтмотивов, выполняющих различные

драматургические функции – от характеристики отдельных персонажей («Легенда о святой Елизавете») до выражения основной идеи сочинения («Легенда о святой Елизавете», «Христос»). На уровне интонацион-

но-тематического решения работа со сферой «другого слова» позволяет выделить в ней стабильные и мобильные компоненты, взаимодействия между которыми обусловлены драматургически.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шестой крестовый поход (нумерация и датировка крестовых походов в российских и немецких источниках различна), в котором вынужден был принять участие ландграф Людвиг, был организован по инициативе папы римского Гонория III. В начале 1223 г. Людвиг получил первое послание от кайзера, призывавшего его участвовать в новом

походе. В случае согласия тюрингскому ландграфу было обещано вознаграждение в размере 4000 серебряных марок. Какова была реакция Людвиг на послание, сказать трудно. Известно лишь, что вместе с титулом ландграфа тюрингского молодой рыцарь унаследовал от отца многочисленные долговые обязательства (см. об этом: [6]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2016. С. 5–16.
4. Денисов А. Интертекстуальность в музыке:

- исследовательский очерк. СПб.: Изд.-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 47 с.
5. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. 464 с.
6. Немтина А. Святая Елизавета Венгерская. М.: Издательство Францисканцев, 2010. 124 с.
7. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 53 с.
8. Kristeva Ju. Bakhtin: le mot, le dialogue et le roman // Critique (Paris). 1967. No. 23. P. 438–465.

REFERENCES

1. Aranovskij M. Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoistva [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 344 p.
2. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Press, 1989. 616 p.
3. Denisov A. Intertekstual'nye vzaimodeistviya v muzykal'nom iskusstve: istoricheskiy aspekt [Intertextual Interactions in Music Art: Historical Aspect]. V prostranstve smyslov [In the Space of Senses]: collected articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 2016. P. 5-16.
4. Denisov A. Intertekstual'nost' v muzyke [In-

- tertextuality in Music]: research essay. St. Petersburg: A. Herzen State Pedagogical University of Russia, 2013. 47 p.
5. List F. Izbrannye stat'i [Selected Articles]. Moscow: Muzgiz Press, 1959. 464 p.
6. Nemtina A. Svyataya Elizaveta Vengerskaya [Saint Elizabeth of Hungary]. Moscow: Franciscan Press, 2010. 124 p.
7. Nosina V. Simvolika muzyki I. S. Bakha [Symbolism in I. S. Bach's Music]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2004. 53 p.
8. Kristeva Ju. Bakhtine, le mot, le dialogue, et le roman. Critique (Paris). 1967. No. 23. P. 438–465.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ДУХОВНЫХ КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ф. ЛИСТА

В статье рассматриваются разнообразные типы интертекстуальных взаимодействий, возникающие в духовных кантатно-ораториальных сочинениях Ф. Листа, и анализируются факторы,

под воздействием которых эти взаимодействия возникают. Стилиевые факторы связаны с особенностями творческого мышления Листа, его отношением к проблеме «свое – чужое». Контек-

стуальные факторы продиктованы художественными особенностями конкретных сочинений, поскольку обращение к заимствованному материалу обуславливается их содержанием. Механизм действия контекстуальных факторов связан с формированием аналогий между создаваемым и уже существующим текстами. В зависимости от природы этих аналогий, можно обозначить ряд ситуаций, определяемых контекстуальными факторами. В кантатах и ораториях Листа на уровне тематизма наиболее часто встречаются различного рода стилевые аллюзии и реминис-

ценции. Анализируя конкретные формы их проявления на уровне интонационно-тематических решений, автор приходит к выводу, что заимствованный текст, обладая многомерной структурой, практически никогда не воспроизводится композитором буквально. Работа со сферой «чужого слова» позволяет выделить в заимствуемом тематизме стабильные и мобильные компоненты, взаимодействия между которыми обуславливаются драматургически.

Ключевые слова: интертекстуальность, кантата, оратория, цитата, аллюзия, реминисценция.

INTERTEXTUAL INTERACTIONS IN THE SACRED CANTATA-ORATORIAL COMPOSITIONS BY F. LISZT

Various types of intertextual interactions that arise in cantata-oratorical compositions by F. Liszt are examined in the article, and the author analyzes the factors under the influence of which these interactions arise. Style factors are related to the peculiarities of Liszt's creative thinking, his attitude to the «one's own – another's» problem. Contextual factors are dictated by the artistic features of the works, because the prerequisites for accessing borrowed material arise from their content. The mechanism of the action of the contextual factors is connected with the formation of analogies between the created text and the already existing one. Depending on the nature of these analogies, we can identify a number of situations caused by

contextual factors. In the cantatas and oratorios by Liszt various types of style allusions and reminiscences are most often encountered at the level of thematicism. Analyzing the peculiar forms of their manifestation at the level of the intonation-thematic solution, the author comes to the conclusion that the borrowed text, having a multidimensional structure, is almost never reproduced by the composer literally. Working with the sphere of «another word» makes it possible to identify the stable and mobile components in the borrowed thematic. The interactions between such components are determined by the dramaturgy.

Key words: intertextuality, cantata, oratorio, citation, allusion, reminiscence.

Кривеженко Виктория Сергеевна

методист кафедры продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vik.krivezhenko@yandex.ru

Krivezhenko Victoria S.

methodologist of the Department of Producing the Performing Arts
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vik.krivezhenko@yandex.ru

