

А. В. ДЕНИСОВ

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-КорсаковаПРИНЦИП ЦИТИРОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА –
ЭСТЕТИКА И КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА

Принцип цитирования имеет многовековую историю существования. В XIX веке по сравнению с предыдущими эпохами он обретает новую интерпретацию, затрагивающую два наиболее существенных аспекта, о которых и пойдет речь в настоящей статье: во-первых, эстетические позиции в отношении проблемы «свое-чужое», во-вторых, трактовка структуры и семантики цитируемого материала.

В XVIII веке и ранее использование цитирования чаще всего было детерминировано общепринятыми нормами, которые могли быть обусловлены, например, жанром произведения, происхождением материала цитаты. Ситуации, предполагавшие появление цитат, были относительно единичными, как и сами приёмы обращения с первоисточниками. Начиная с XIX века, композиторы трактуют этот приём весьма индивидуально, даже в рамках одной жанровой сферы. Подобная индивидуализация затрагивает все ракурсы его существования: выбор первоисточника; трансформацию интонационного материала и, соответственно, семантики; контекст звучания; художественные функции. Автор нередко вступает в полемику с используемым материалом, который становится для него предметом дискуссии, и, в результате, первоисточник может быть радикально переосмыслен.

Заметим, что подготовка индивидуализирующих тенденций в искусстве ряда национальных традиций происходила еще в XVIII веке – как отмечает Г. Бюлов, именно в этот период в Англии формируется концепция *оригинальности* как движущей силы в развитии творческой мысли (в противовес идее *имитации*, подражания образцу¹). В отношении принципа цитирования эта концепция проявляется в том, что более важным оказывается не точное воспроизведение, а *новизна* материала, полная или частичная, возникающая благодаря его трансформации.

Для композиторов этой эпохи в целом актуальна именно *индивидуальная репрезентативность тематизма*, его стилевая уникальность². Неудивительно, что в это время они всё чаще обращают внимание на сходство именно мелодического материала разных сочинений – достаточно вспомнить мнения о близости темы финала Первой симфонии И. Брамса теме радости из Девятой симфонии Л. Бетховена, или упреки Н. Римского-Корсакова о «беззащитном заимствовании» в «Иоланте» П. Чайковского материала романса А. Рубинштейна «Отворите мне темницу».

Отрицательное отношение к сходству тематизма неоднократно предстает в статьях Р. Шумана, где, например, критикуя квинтет Л. де Сен-Любена, автор пишет: «Больше всего поражает отсутствие оригинальной выдумки; то, что должно было бы нас глубже взволновать, кажется мне заимствованным, или, во всяком случае, в нём можно проследить влияние тех или иных образцов; а там, где композитор даёт самого себя, он становится расплывчатым и банальным»³. Подобное критическое отношение к трансплантации чужого материала (даже в неявном виде), вообще к заимствованиям, не имеющим четко осознанной художественной мотивации, показывает смену взглядов на сами критерии авторской оригинальности – они касаются в данном случае экспозиционной фазы произведения (в отличие от эпохи барокко, для которой они заключались не в происхождении, а в искусстве развития материала).

В более общем плане эстетически нежелательными оказывались стереотипные решения, клише, также становившиеся знаком отсутствия творческой фантазии. Таковы, например, упреки в использовании стереотипов у Дж. Россини со стороны Г. Берлиоза и П. Чайковского, у Г. Доницетти – А. Даргомыжского⁴. Напротив, неповторимость решения в каждом новом опусе воспринималась как знак особого совершенства⁵.

Правда, композиторы первой половины XIX века, воспитанные в традициях предшествующего столетия, относились к проблеме новизны материала более индифферентно. Дж. Россини совершенно спокойно допускал перенос материал из одной оперы в другую, не слишком беспокоясь о том, что в них он имеет различную смысловую нагрузку (так, каватина Розины из «Севильского цирюльника» основана на материале сцены из «Аврелиана в Пальмире», в которой Арзаке возвещает о своем желании выступить против Аврелиана).

Напротив, в конце XIX века восприятие оригинальности обрело достаточно дифференцированный характер, предполагая различие между внешней и внутренней индивидуальностью, а также учёт аспекта восприятия новизны аудиторией. П. Дюка в своей статье «Музыка и самобытность» отмечает: «... если артист, гениальность которого ярко выявлена, всегда шокирует слушателя, то артист – обладатель не сразу бросающихся в глаза индивидуальных достоинств – оставляет слушателя равнодушным. <...> Можно понять, что, оглушённая противоречащими друг другу теориями, обезумевшая от всё ещё не переваренного вагнеризма публика скверно подготовлена, чтобы оценивать новые дерзания. Она разбирается в теперешних также плохо, как в прежних, и с лёгкостью путает подлинную новизну с эксцентричностью, являющуюся, по-видимому, лучшим средством для привлечения внимания слушателей» [3, с. 262].

Крайне разнообразный характер обретают функции цитаты. С одной стороны, возможно, обращение к ней как к «освящённому времени» материалу, воплощающему проверенные временем традиции прошлого – вспомним «Ein feste burg» в Пятой симфонии Ф. Мендельсона. С другой – игровой взгляд на чужой материал, когда он мог становиться средством пародии (классические примеры – Dies Irae в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и «Пляске смерти» К. Сен-Санса, а также цитаты в его же «Карнавале животных»). Трансформация интонационной ткани цитаты (за счёт метроритмических, звуковысотных и тембровых модификаций – вплоть до резких смен жанрового облика) и соответственно – семантики, создающая эффект её деформации, в XIX веке всё чаще затрагивает даже тот материал, который раньше не допускал такого отношения.

Первоисточник интерпретируется с точки зрения семантики по-разному – если он обладает несколькими значениями, в зависимости от контекста может актуализироваться только одно из них. «Марсельеза» выступает и в каче-

стве символа Франции периода Великой французской революции (в увертюре «Герман и Доротея» Р. Шумана), и французской культуры в целом (увертюра «1812 год» П. Чайковского), или же каких-то других революционных событий («Плач о героях» Ф. Листа).

Более того, в XIX веке особенно широкие масштабы обретают процессы конкретизации или усиления степени обобщённости семантики цитируемого материала. Кондак «Со святыми упокой» в Шестой симфонии П. Чайковского является символом смерти, воскрешая в памяти семантические связи и с его словесным текстом, и с практикой литургического исполнения. В кантате С. Танеева «Иоанн Дамаскин» помимо этого значения есть и ещё одно, связанное с именем Иоанна Дамаскина, который согласно церковному преданию создал некоторые зауспокойные песнопения (их мотивы возникают и в тексте поэмы А. Толстого). Вышеупомянутый хорал «Ein feste burg» мог воплощать и протестантство («Гугеноты» Дж. Мейербера), и конкретную дату его официального утверждения (Пятая симфония Ф. Мендельсона), и немецкую культуру в целом («Императорский марш» Р. Вагнера).

Отдельного внимания в этом плане заслуживает обращение композиторов к литургическому материалу⁶. Оно имеет два важных аспекта – жанровый и семантический контексты использования. В XIX веке григорианский хорал подвергся своего рода реконструкции – композиторы и исследователи стремились возродить его аутентичное звучание. Здесь необходимо вспомнить т. н. цецилианское движение (см. о нём подробнее [6], [12]). Оно свидетельствует об интересе романтиков к искусству ушедших эпох, который выразился в исполнении произведений композиторов прошлого, кроме того – воплощении их стилистики в музыке XIX века. Одновременно в ней использовался материал хоралов в качестве цитат, а также основы тематизма – сочинения А. Брукнера, Ф. Листа, а уже в начале XIX века – Э. Гофмана. Об интересе к лютеранскому хоралу⁷ напоминают сочинения Ф. Мендельсона, И. Брамса, в XX веке – М. Регера.

В то же время, начиная со второй половины XVIII века, композиторы, в отличие от предшествующих эпох, используют как григорианский, так и протестантский хоралы в светских жанрах – симфонии, концерте, опере, нередко позволяя себе довольно свободную трактовку их материала (достаточно вновь вспомнить примеры с Dies Irae). В эпохи барокко и Ренессанса подобная ситуация была немислимой (кроме случаев откровенно гротескной пародии

дии — у О. Лассо, например). В период классицизма ценностные статусы светского и церковного сближаются. А в XIX веке церковные жанры и вовсе постепенно теряют свое неизбывное положение, обретая принципиально разную интерпретацию — как в соответствии с освященными временем традициями, так и в новых версиях (выходя за пределы культа, допуская свободную трактовку композиционного решения, использования внелитургических текстов).

При этом проблема абсолютного историко-стилевого соответствия заимствуемого материала контексту его использования авторов часто вовсе не беспокоила. Они могли *пытаться* воссоздать условный колорит эпохи и места действия, но конкретные средства его воспроизведения обычно имели весьма опосредованное отношение к самому объекту. В первую очередь здесь уместно вспомнить «Гугенотов» и «Пророка» Дж. Мейербера. Как отмечает А. Герхард, «Мейербер, подобно Верди, не относился слишком серьезно к выбору абсолютно достоверных прообразов своих “характеристических” мелодий. Он выразил свою готовность изучить соответствующий музыкально-исторический материал в 1832, готовясь к работе над “Гугенотами” <...> но в итоге использовал “Ein feste Burg ist unser Gott” Лютера, предпочтя его всем другим “реформаторским” подлинным псалмам, которые действительно исполнялись гугенотами — несомненно, из-за превосходной музыкальной идентичности хора, который Генрих Гейне назвал “Марсельезой Реформации”. Что касается хора “Ad nos, ad salutarem undam”, поющего анабаптистами в “Пророке”, действие которого происходит в 1530, то он был сочинён

самим Мейербером, хотя в нем можно заметить реминисценции протестантского хора “Wer nur den lieben Gott läßt walten”, созданного в 1641!» [13, p. 165].

Добавим, что эта условность в воссоздании исторического колорита, конечно, касается не только заимствований — скорее всего, в XIX веке вряд ли кого-то смущало звучание органа в свадебной сцене «Лоэнгрина» Р. Вагнера или аккордового многоголосия в хоровых номерах «Ивана IV» Ж. Бизе. Правда, подобные стилистические анахронизмы отнюдь не являются универсальной чертой XIX века — композиторы могли использовать цитаты, достаточно точно соответствовавшие эпохе сюжета оперы. Здесь достаточно вспомнить «Пиковую даму» П. Чайковского, в которой помимо цитат (вспомним «Гром победы раздавайся» И. Козловского) есть стилизация, воспроизводящая исторический колорит действия.

Подводя итоги, уместно затронуть ещё один вопрос: какое положение занимает принцип цитирования в общей системе межтекстовых взаимодействий в XIX веке? Композиторы обращаются к нему часто и охотно, впрочем, как и к другим проявлениям интертекстуальности, пожалуй, за исключением пародийного заимствования — оно имеет второстепенное значение⁸. Зато часто встречаются транскрипции, нередко оказывается явление интонационной аллюзии, завуалированной ссылки на другие конкретные тексты. В целом же, разнообразие трактовки принципа цитирования свидетельствует о радикальной трансформации композиторского мышления, все чаще стремящегося подчинить «чужое слово» своему собственному «Я».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. [11]. Выступая в качестве ведущей творческой стратегии до XIX в., в эпоху барокко она причудливым образом сосуществовала с идеей эксперимента, открытия. Как отмечает М. Лобанова, «главная заслуга композитора, по мнению многих, — “найти”, “открыть”, “обнаружить”, “ввести в употребление”. <...> Авторы многих трактатов рассматривают историю музыки как серию “инвенций” — под знаком “открытия” видится она и Кирхеру, и Принтцу, и другим. <...> Так или иначе, эксперимент осознавался как особый род деятельности, обладающей ценностью независимо от даровито-

сти самих экспериментаторов и художественных достоинств их работ» [5, с. 45].

² Интересно, что отрицательное отношение к точным повторам и самоповторам материала обнаруживается и в других искусствах, в т. ч. — в литературе. Так, В. Скотт, характеризуя роман А. Радклиф «Итальянец», похвалил писательницу именно за их отсутствие: «Сохраняя своеобразие своего дарования и стиль, который может считаться ее изобретением, писательница весьма разумно предусмотрела здесь такие существенные отличия в сюжете, что исключила обвинения в однообразии и самокопировании» [7, с. 14].

³ [8, с. 139]; в начале этой статьи см. злобный пассаж в адрес Мейербера: «последний, правда, заимствует для своего искусства от всех европейских народов; никогда не знаешь, чего он только с собой не привезёт» [там же]. В другой статье упреки в реминисценциях предъявляются сонате И. Кельбе: «...как бы старательно композитор ни пытался увильнуть от начала “Юбилейной увертюры” Вебера, оно со всей тяжестью наваливается на него в чистом E-dur, правда, только в Adagio» [9, с. 150].

⁴ «Об этой музыке говорить нечего <...> когда медаль или монета отчеканены и описаны, надо ли ещё описывать следующие за ними медали или монеты, которые чеканятся по той же форме и тою же машиною?» [2, с. 23].

⁵ Так, Р. Шуман в своей оценке мазурок Ф. Шопена отмечает: «как ни много он их написал, походят друг на друга немногие. В каждой есть какая-то особая поэтическая черта, нечто новое в форме и выражении» [10, с. 106].

⁶ См. подробнее о григорианском хорале в эпоху романтизма: [4].

⁷ Его материал продолжал жить не только в литургическом обиходе, но и в учебной практике, в том числе в виде инструктивных примеров в учебных пособиях (например, у Л. Бусслера, Б. Маркса).

⁸ Композиторы в этот период, как правило, обращаются к автозаимствованиям из ранних, неоконченных (или впоследствии уничтоженных) сочинений, подвергая их творчески свободной переработке и переосмыслению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Музыка // Берлиоз Г. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1956. С. 159–166.

2. Даргомыжский А. Избранные письма. М.: Музгиз, 1952. 77 с.

3. Дюка П. Музыка и самобытность // Статьи и рецензии композиторов Франции: Конец XIX – начало XX в. Л.: Музыка, 1972. С. 256–263.

4. Карцовник В. О романтической рецепции средневекового хорала // Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. тр. Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1990. Вып. 5. С. 142–151.

5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.

6. Локотьянова Д. Цецилианство и Брукнер // Журнал общества теории музыки. 2017. № 1 (17). С. 8–25.

7. Радклиф А. Итальянец, или тайна одной исповеди: Роман. М.: Эксмо, 2007. 512 с.

8. Шуман Р. Квартетные утренники. VI // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: Том II А. М.: Музыка, 1978. С. 139–140.

9. Шуман Р. Композиции для фортепиано. II. Сонаты // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: Том II А. М.: Музыка, 1978. С. 149–158.

10. Шуман Р. Композиции для фортепиано. II. Фантазии, капризы и другие пьесы // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: Том II А. М.: Музыка, 1978. С. 103–109.

11. Buelow G. Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century // International review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 21, No. 2, 1990. P. 117–128.

12. Der Caecilianismus: Anfänge – Grundlagen – Wirkungen: Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. – Tutzing, 1988. 381 s.

13. Gerhard A. The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century. Trans. by Mary Whittall. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998. 526 p.

REFERENCES

1. Berlioz G. Muzyka [Music] // Berlioz G. Izbrannye stat'i [Selected articles]. – Moscow: Muzgiz, 1956. P. 159–166.

2. Dargomyzhskij A. Izbrannye pis'ma [Selected letters]. Moscow: Muzgiz, 1952. 77 p.

3. Dyuka P. Muzyka i samobytnost' [Music and originality] // Stat'i i recenzii kompozitorov Francii: Konec XIX – nachalo XX v [Articles and reviews of the French composers: the end of the 19th – beginning of the 20th century]. Leningrad: Muzyka, 1972. P. 256–263.

4. *Karcovnik V.* O romanticheskoj recepcii srednevekovogo horala [About romantic reception of the Gregorian choral] // *Muzyka. Yazyk. Tradiciya. Seriya Problemy muzykoznanija: Vyp. 5* [Music. Language. Tradition. Musicology problems seria. Issue 5]. Leningrad: LGITMiK Press, 1990. P. 142–151.

5. *Lobanova M.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: Problemy ehstetiki i poetiki [Western Baroque Music: The problems of esthetics and poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 320 p.

6. *Lokot'yanova D.* Cecilianstvo i Brukner [Cecilian movement and Bruckner] // *Zhurnal obshchestva teorii muzyki* [The Journal of the Music Theory Society]. 2017. № 1 (17). P. 8–25.

7. *Radklif A.* Ital'yanec, ili tajna odnoj ispovedi: Roman [Italian, or The mystery of one confession: Novel]. Moscow: Eksmo, 2007. 512 p.

8. *Shuman R.* Kvartetnye utrenniki. VI [Quartet morning performances. VI] // *Shuman R. O muzyke i muzykantah: Sobranie statej: Tom II A* [About music and musicians: Collection of articles: Volume II A]. Moscow: Muzyka, 1978. P. 139–140.

9. *Shuman R.* Kompozicii dlya fortepiano. II. Sonaty [Compositions for piano. II. Sonatas] // *Shuman R. O muzyke i muzykantah: Sobranie statej: Tom II A* [About music and musicians: Collection of articles: Volume II A]. Moscow: Muzyka, 1978. P. 149–158.

10. *Shuman R.* Kompozicii dlya fortepiano. II. Fantazii, kaprisy i drugie p'esy [Compositions for piano. II. Fantasias, caprices and other pieces] // *Shuman R. O muzyke i muzykantah: Sobranie statej: Tom II A* [About music and musicians: Collection of articles: Volume II A]. Moscow: Muzyka, 1978. P. 103–109.

11. *Buelow G.* Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century // *International review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 21, No. 2, 1990. P. 117–128.

12. *Der Caecilianismus: Anfänge – Grundlagen – Wirkungen: Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.* Tutzing, 1988. 381 s.

13. *Gerhard A.* The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century. Trans. by Mary Whittall. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998. 526 p.

ПРИНЦИП ЦИТИРОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА — ЭСТЕТИКА И КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА

Цель работы – показать новую интерпретацию принципа цитирования в музыке XIX века по сравнению с предшествующими эпохами. Она раскрывается в двух аспектах: эстетические позиции в отношении проблемы «свое-чужое»; трактовка структуры и семантики цитируемого материала. В XIX веке композиторы используют этот прием весьма индивидуально. Причем индивидуализация затрагивает все ракурсы его существования: выбор первоисточника; трансформацию его интонационного материала и, соответственно, семантики; контекст звучания; художественные функции. Автор нередко вступает в полемику с используемым материалом, который становится для него предметом дискуссии, и в результате первоисточник может быть радикально переосмыслен. Одновременно для композиторов этой эпохи оказывается важной индивидуальная репрезентативность тематизма,

его стилевая уникальность (в отличие от эпохи барокко, для которой на первом плане был аспект развития, преобразования материала). Разнообразный характер обретают функции цитаты – иногда она воплощает традиции далекого прошлого, иногда – представляет сферу гротескной пародии. Наконец, один и тот же первоисточник интерпретируется с точки зрения семантики по-разному – если он обладает несколькими значениями, в зависимости от контекста может актуализироваться только одно из них. В заключении делается вывод о том, что трактовка принципа цитирования в XIX веке свидетельствует о радикальной трансформации композиторского мышления, все чаще стремящегося подчинить «чужое слово» своему собственному «Я».

Ключевые слова: цитата, эстетика, поэтика, семантика, структура, текст.

THE PRINCIPLE OF QUOTATION IN THE 19th CENTURY MUSIC – THE AESTHETICS AND COMPOSER PRACTICE

The aim of the work is to show a new interpretation of the quotation principle in the 19th century music in comparison with the previous eras. It reveals in two aspects: aesthetic positions, concerning a problem of borrowing; interpretation of structure, and semantics of the quoted material. It is shown that in the 19th century the principle of quotation is exposed to considerable individualization. Composers use different primary sources, treat intonational material of the quote much more freely, transforming it, vary a genre context, placing, for example, liturgical material into the opera or the symphony. The quoted material often becomes a discussion subject, sometimes quite polemical. The primary source can be exposed to reconsideration up to full inversion of its contents. At the same time an individual representativeness and style uniqueness of material are very important for the composers

of this era (unlike the Baroque era for which an aspects of development and transformations were in the forefront). The functions of the quote take extremely various character. On the one hand, the addressing the quote as to «time-honored» material is possible. On the other hand, there was a game view on someone else's material when it could become a parody. At last, the same subject allows unequal treatment, being a bearer of several values, in different situations of quote sounding into the forefront, one of them can act. The author comes to a conclusion that the interpretation of the quotation principle in the 19th century demonstrates radical transformation of the composer thinking even more often seeking to subordinate the borrowed material to his own context.

Key words: quote, aesthetics, poetics, semantics, structure, text.

Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения
профессор кафедры истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000, Санкт-Петербург
e-mail: denisow_andrei@mail.ru

Andrey V. Denisov

Doctor of Sciences (Musicology)
Professor of the Department of Western Music History
N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg
State Conservatory
Russia, 190000, St. Petersburg
e-mail: denisow_andrei@mail.ru

