

*Техника музыкальной  
композиции*

Научная статья

УДК 78.021.4

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-033-053>

EDN [LMDOBM](https://lmdobm.ru)



**Цитаты-аллюзии в музыке:  
типология и формы репрезентации**

*Андрей Владимирович Денисов*

Санкт-Петербургская государственная консерватория

имени Н. А. Римского-Корсакова,

г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

✉ [denisow\\_andrei@mail.ru](mailto:denisow_andrei@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>



**Аннотация.** В статье рассматривается проблема классификации цитат-аллюзий, а также механизмы репрезентации в них первоисточников. Отмечены сложности в исследовании этого явления, приведены точки зрения разных авторов в отношении понятия «аллюзия». Разграничиваются три типа цитат-аллюзий: основанные на минимальном по масштабу элементе текста-донора, вплоть до одного аккорда или мотива (цитата лейтмотива томления из «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера в «Альберте Херринге» Бенжамина Бриттена); заимствующие только один его параметр,

например, ритмический рисунок (*Ça ira* в «Диалогах кармелиток» Франсиса Пуленка); предполагающие воспроизведение полного объема ткани, но со значительными изменениями всех компонентов, (лейтмотив сна из «Валькирии» Вагнера в Третьей симфонии Антона Брукнера). На конкретных примерах рассмотрены репрезентативные свойства гармонии, которые могут реализовываться благодаря особенностям структуры вертикали (цитата из *Farben* Арнольда Шенберга в «Воццеке» Альбана Берга); специфическому сочетанию аккордов (фолия в опере Андре Гретри «Неверные понятия, или Завистливый любовник»); наконец, фактуре (траурный марш Сонаты № 2 для фортепиано Фредерика Шопена в опере Вивиан Файн «Женщина в саду»). Показано, что при атрибуции и анализе цитат-аллюзий особенно важна роль контекста их появления, в том числе внемusыкального. Отмечается особая роль цитат-аллюзий в музыке XX–XXI веков, параллели между их трактовкой и методами деконструкции и рекомпозиции. Сформулированы выводы в отношении специфики восприятия подобных цитат, определяющие их художественный потенциал.

**Ключевые слова:** цитата, аллюзия, репрезентация, атрибуция, контекст, деконструкция, рекомпозиция

**Для цитирования:** Денисов А. В. Цитаты-аллюзии в музыке: типология и формы репрезентации // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 33–53. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-033-053>

=====  
*Technique of Musical  
Composition*  
=====

Original article

**Allusive quotations in music:  
typology and forms of representation**

*Andrey V. Denisov*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,  
Saint Petersburg, Russian Federation,

✉ [denisow\\_andrei@mail.ru](mailto:denisow_andrei@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

**Abstract.** The article addresses the classification of quotation-allusions and the mechanisms of primary source representation within them. The author highlights the complexities involved in studying this phenomenon and presents various scholarly perspectives on the concept of “allusion.” Three distinct types of quotation-allusions are identified: (1) those based on a minimal element of the donor text, such as a single chord or motif (e.g., the quotation of the “longing” leitmotif from Richard Wagner’s *Tristan und Isolde* in Benjamin Britten’s *Albert Herring*); (2) those borrowing only a single parameter, such as a rhythmic pattern (e.g., *Ça ira* in Francis Poulenc’s *Dialogues des Carmélites*); and (3) those involving the reproduction of the entire musical fabric, albeit with significant modifications to all its components (e.g., the sleep leitmotif

from Richard Wagner's *Die Walküre* in Anton Bruckner's Third Symphony). Specific examples are used to examine the representative properties of harmony, which can be manifested through: unique vertical structures (e.g., the quotation from Arnold Schoenberg's *Farben* in Alban Berg's *Wozzeck*); specific chord progressions (the *folia* in André Grétry's opera *Les fausses apparences, ou L'amant jaloux*); and, finally, texture (the funeral march from Frédéric Chopin's Piano Sonata No. 2 in Vivian Fine's opera *The Woman in the Garden*). The study demonstrates that the context of their appearance, including non-musical elements, is crucial for the attribution and analysis of quotation-allusions. Furthermore, the author highlights the significant role of such structures in 20th and 21st-century music, drawing parallels between their interpretation and the methods of deconstruction and recomposition. The conclusions formulate the specificities of perceiving such quotations, which ultimately define their artistic potential.

**Keywords:** musical quotation, allusion, representation, attribution, context, deconstruction, recomposition

**For citation:** Denisov, A. V. (2026). Allusive quotations in music: typology and forms of representation. *Contemporary Musicology*, 10(1), 33–53.  
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-033-053>

*Введение*

**Т**ермином «цитата-аллюзия» обозначается разновидность цитаты, первоисточник которой слабо различим. Подобных ситуаций в музыкальной практике немало. Сложно найти слушателя, который бы не сталкивался с эффектом «балансирующего узнавания» — когда в неизвестном произведении внезапно проскальзывают отзвуки знакомых опусов. Такой эффект характерен, в первую очередь, для художественных текстов, тогда как в научных работах граница между своим и чужим высказыванием четко маркирована. Пересказ фрагмента из последнего, парафразирование чужой мысли без ссылки на источник недопустимы и считаются некорректным заимствованием.

В художественном же творчестве цитата допускает изменения, иногда — в довольно значительных пределах. В музыкальном искусстве степень ее различимости неодинакова — от максимально высокой<sup>1</sup> до предельно низкой, когда она уже почти не воспринимается как цитата. Сказанное объясняет значительные трудности в изучении цитат-аллюзий: для них особенно сложно установить как критерии осознанности/неосознанности использования автором, так и сами его причины и характер трансформации первоисточника.

Изначально понятие «аллюзия» использовалось в сфере филологии. Василий Павлович Москвин, определяя ее как «словесный намек на известное адресату произведение», разграничивает два типа средств выражения этого намека. Первый — «отдельное слово или вариант слова, способные обеспечить ассоциативную “привязку” к конкретному прецедентному тексту» (например, авторские неологизмы). Второй — «ряд однословных единиц, не отражающих компонентной, позиционной и грамматической структуры исходного текстового фрагмента», как в эпиграмме Валентина Гафта на актера Андрея Мягкова, обыгрывающей название кинофильма «Ирония судьбы»: «Не будь “иронии” в судьбе, Мы б не узнали о тебе» [1, с. 37–38].

---

<sup>1</sup> Заметим, что абсолютно точная цитата в музыкальном искусстве — явление достаточно редкое (среди примеров — «Музыкальное приношение» Родиона Константиновича Щедрина, содержащее цитаты из хоральных прелюдий Иоганна Себастьяна Баха *Wernur den lieben Gott lässt walten*).

Несколько иной аспект изучения аллюзии предлагает Ксения Ростиславовна Новожилова, отмечая, что «аллюзия представляет собой риторическую фигуру, которая отсылает к предметной ситуации других текстов. <...> Аллюзия выражается скрытой, анонимной цитатой и содержит в себе намек на литературный или общекультурный факт, входящий в тезаурус и автора, и читателя» [2, с. 84].

В музыкальном искусстве к исследованию аллюзий авторы обращались не слишком часто. Помимо известной работы Альфреда Гариевича Шнитке [3], статьи Анны Петровны Груцыновой [4], отметим работы, посвященные формализованному компьютерному анализу музыкальных аллюзий [5], а также их исследованию в конкретных произведениях (см., например, [6] — раздел *Choral Parlando as Chant Allusion*). В то же время механизмы их образования, а также функционирование в тексте и сам процесс восприятия до сих пор остаются неясными. В настоящей статье мы попытаемся, во-первых, разграничить характерные типы цитат-аллюзий, во-вторых — показать специфику репрезентации в них текстов-первоисточников.

#### *Типичные случаи цитат-аллюзий*

Типичные случаи цитат-аллюзий могут возникать в различных ситуациях:

- из первоисточника сохраняется *минимальный* в синтаксическом отношении элемент (вплоть до отдельного аккорда или мотива), узнаваемость его в качестве цитаты обеспечивают характерные репрезентативные признаки первоисточника, например — темброфактурное решение, гармония;
- при цитировании сохраняется только один параметр ткани (ритм или звуковысотные контуры, например) при полном обновлении остальных;
- меняются все компоненты музыкального текста цитаты, причем масштаб изменений затрагивает как минимум его половину (т. е. не менее 50% общей продолжительности).

Примером первой ситуации могут служить цитаты лейтмотива томления из «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера в первой картине второго акта «Альберта Херринга» Бенджамина Бриттена. Они имеют откровенно пародийный смысл: Сид добавляет в лимонад алкоголь, который главный герой пьет (*Пример 1*), ничего не зная об этом — вспомним содержание «Тристана и Изольды»,

где герои принимают любовное зелье, думая, что это яд<sup>2</sup>. Бриттен цитирует только аккорд из второго такта лейтмотива, опуская как его разрешение, так и одноголосное начало. Вместе с тем первоисточник узнаваем по характерному восходящему хроматическому движению, которое Бриттен с явной иронией утрирует, продлевая его в ускоряющемся ритме (причем одновременно в нескольких голосах), как будто изображая состояние охватившего героя опьянения. Гротескный характер цитаты усиливается и благодаря тому, что стилистика оперы в целом абсолютно антивагнеровская, как, впрочем, и сюжет, и драматургия.



Пример 1. Б. Бриттен. «Альберт Херринг», второй акт, первая картина, ц. 46, тт. 1–3

Образец второй ситуации — цитата известного мотива *Ça ira* в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» (Пример 2). От него остается только ритмический рисунок: хор (толпа на улице) четко скандирует начальные слова цитаты, но и этого оказывается вполне достаточным, чтобы обеспечить узнаваемость. Значение ее более чем очевидно — действие оперы происходит во время якобинского террора во Франции. Однако цитата *Ça ira* предстает здесь как искаженный отзвук первоисточника, напоминающий о трагических революционных событиях, унесших жизни героинь произведения Пуленка<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Об этой цитате у Бриттена см. также [7]. По мнению автора статьи, смысл этой цитаты в том, что она «подрывает общепринятые ожидания в отношении [чувства] любви» [7, с. 165]. Напомним, что в опере целомудренный Альберт, выпив алкогольный коктейль, становится позже свидетелем любовного свидания Нэнси и Сиды и решает сам вкусить все радости жизни.

<sup>3</sup> Цитата звучит в конце второго акта. Бланш роняет фигурку Маленького Царя Славы, разбивая ее, и восклицает: «Ах! Маленький Царь мертв! Нам остался лишь Агнец Божий!», как будто возвещая об утрате религиозных ценностей в период революции и предсказывая гибель главных героинь оперы.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major). It is marked 'Bien lent' and 'f'. The lyrics are 'Ah! ca - i - ra, ca - i - ra ca - i - ra!'. The piano accompaniment is in the bass clef, 2/4 time, with a key signature of two flats. It is marked 'f' and 'tres sec'. The piano part consists of chords and some moving lines in the left hand.

Пример 2. Ф. Пуленк. «Диалоги кармелиток», второй акт,  
четвертая картина, ц. 88, т. 1

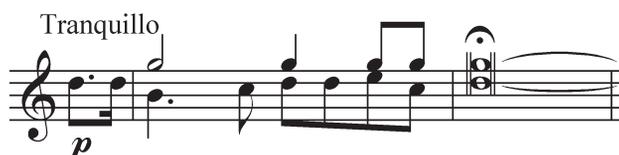
В опере Джона Корильяно «Призраки Версаля» в одной из лейттем использованы звуковысотные контуры темы арии Керубино из второго акта «Свадьбы Фигаро» Вольфганга Амадея Моцарта (Пример 3). Эта цитата-аллюзия, как и другие, явные цитаты, мотивирована сюжетом оперы: Бомарше решает поставить для призраков двора Людовика XVI пьесу «Фигаро для Антонины», которая сможет изменить судьбу казненной Марии-Антуанетты. В пьесе использованы ситуации из его знаменитой трилогии, в том числе с участием Фигаро.

Весьма необычный пример цитаты-аллюзии обнаруживается в оперетте Бориса Ивановича Тищенко «Тараканище», написанной на слова Корнея Ивановича Чуковского. В ней неоднократно звучит известная песня «Сулико» (см. № 9 — Хор зверей и № 10 — Сцена). Причем в № 10 (ц. 63–64) ее звуковысотные контуры соединяются с ритмическим рисунком начальной фразы песни «Широка страна моя родная». Сходство усиливается путем использования начальной квартовой интонации V–I (Пример 4). Более того, благодаря тембру вибратона троекратный повтор этой цитаты откровенно напоминает звучание позывных Всесоюзного радио<sup>4</sup>. В оперетте ей соответствуют слова хора: «Принесите-ка мне, звери, ваших детушек, / Я сегодня их за ужином скушаю!»

<sup>4</sup> Добавим, что песня Исаака Осиповича Дунаевского была использована ранее в подобном облике в симфонической поэме «Октябрь» Шостаковича.



Пример 3. Дж. Корильяно. «Призраки Версаля», первый акт,  
первая сцена, ц. 57, тт. 1–2, партия первых скрипок



Пример 4. Б. Тищенко. «Тараканище», № 10, ц. 63, тт. 1–3, партия вибратона

Современники Чуковского были склонны усматривать в его сказке политический подтекст, трактуя главного героя как пародию на Сталина<sup>5</sup>. Сам же композитор в интервью 2009 года отметил:

Я использовал сатиру как мог и «изо всех сил». В «Тараканище», например, выведена фигура Сталина. Он напевает «Сулико». Когда я показал «Тараканище» Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу <...>, он мне сказал: «Ну “Сулико”, “Сулико”... Песня-то хорошая, она не виновата, что ее любил тиран» [8, с. 40]<sup>6</sup>.

В то же время явный сатирический намек на личность Сталина в оперетте с течением времени неизбежно терял свою очевидность. Знаменитый доклад Никиты Сергеевича Хрущева «О культуре личности и его последствиях» был представлен еще в 1956 году, а после отставки его автора процесс «десталинизации» утратил прежние радикальные очертания.

Третья ситуация возникает в конце медленной части Третьей симфонии Антона Брукнера — звучит лейтмотив сна из «Валькирии» Вагнера, которому посвящена эта симфония. Изменения затрагивают и фактуру, и ритм, и синтаксис,

<sup>5</sup> См., например, рассказ «Тараканище» Евгении Соломоновны Гинзбург из книги «Крутой маршрут», беседу Чуковского с Эммануилом Генриховичем Казакевичем 9 марта 1956 года. Чуковский К. И. Дневник (1930–1969). М.: Советский писатель, 1994. С. 237.

<sup>6</sup> Тищенко отмечает, что с «Антиформалистическим райком», где Шостаковичем использована «Сулико» в том же качестве, он познакомился уже после смерти композитора.

и гармонию (Примеры 5, 6). Тем не менее сходство с оригиналом заметно, хотя нигде не соблюдается в точности. Напомним, что «Валькирия» была завершена в 1856 году, фрагменты из первого и третьего актов исполнялись в Вене в 1862-м под руководством автора. Судя по характеру изменений первоисточника в цитате, Брукнер, скорее всего, воспроизвел его впоследствии по памяти после прослушивания. Логика соотношения вертикалей, изложения мелодии такие же, как и в оригинале, но их конкретные воплощения напоминают «устный пересказ».



Пример 5. А. Брукнер. Симфония № 3 (третья редакция),  
 вторая часть, тт. 209–212

К этому уместно добавить, что Брукнер, в принципе, избегал явного цитирования, и данный пример служит исключением в его творчестве<sup>7</sup>. Ради своего кумира он все же решил ясно обозначить свое посвящение, но и этот знак оказался ретушированным, напоминающим призрачное видение: во второй и третьей редакциях симфонии цитата звучит у струнных *tremolo* — у Вагнера подобное изложение в первоисточнике не используется<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Джулиан Хортон указывает на использование в первой части (редакция симфонии 1873 года, тт. 461–488) цитат из «Тристана и Изольды» (лейтмотив *Liebested*) и «Валькирии» (лейтмотив сна) Вагнера вместе с цитатой из Второй симфонии самого Брукнера, сохранившейся в последующих редакциях [9, р. 186–187]. См. также о цитатах в первой редакции [10]. Возможно, причина сокращения количества цитат в более поздней версии заключается именно в том, что в первоначальном варианте симфонии для композитора их было слишком много.

<sup>8</sup> В первой редакции Брукнер дает хоральный вариант фактуры без *tremolo* — в таком виде у Вагнера лейтмотив звучит в «Валькирии» сразу после проведения у деревянных духовых инструментов. Это дает возможность предположить, что в последующих редакциях композитор решил снизить степень сходства с первоисточником.

Langsam

Fiati *pp*

Timp. *tr*

*pp*

Пример 6. Р. Вагнер. «Валькирия», третий акт, лейтмотив сна  
(первое проведение после слов Вотана „Gottheit von dir!“

### Специфические свойства цитат-аллюзий

Репрезентативные качества цитат-аллюзий могут обеспечиваться разными параметрами музыкальной ткани — ритмом, темброфактурным решением, гармонией. Иногда эту роль играют отдельные характерные мелодические обороты, «вписанные» в обновленный общий контекст. Примером может служить фраза на слова «мечтам и годам нет возврата» из арии Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» «Евгения Онегина» Петра Ильича Чайковского в третьей картине первого акта «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (ц. 168, тт. 1–5)<sup>9</sup>.

Особо следует подчеркнуть роль гармонии, так как именно ее особенности нередко оказываются наиболее эффективными в процессе узнавания первоисточника. Именно благодаря структуре аккорда можно атрибутировать цитату из оркестровой пьесы Арнольда Шенберга *Farben* («Краски») в четвертой картине первого акта «Воццека» Альбана Берга (Примеры 7, 8). Не исключено,

<sup>9</sup> Ее пародийный смысл раскрывается в сопоставлении смысла как текстов цитат (Онегин: «мечтам и годам нет возврата» — Сергей: «ну, скажем, был бы у вас предмет со стороны»), так и сцен обеих опер в целом — у Чайковского Онегин отвергает любовь Татьяны, у Шостаковича — Сергей домогается любви Катерины.

The image shows a musical score for Example 7. It consists of four staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'Doktor', in a bass clef with a 6/4 time signature. The lyrics 'Впол-не спо-ко-ен' are written below the notes. The second staff is for the Cello (Cel.), in a treble clef with a 6/4 time signature, featuring triplet markings. The third and fourth staves are for the Violin (Vle) and Violoncello (Vc.), in treble and bass clefs respectively, with a 6/4 time signature. The dynamic marking 'pp' is present for the strings.

Пример 7. А. Берг. «Воцдек», первый акт, четвертая картина, т. 520

The image shows a harmonic scheme for Example 8. It consists of five staves. The top staff is for the Flute (Fl.), in a treble clef with a common time signature. The second staff is for the Clarinet (Cl.), in a treble clef with a common time signature. The third staff is for the Bassoon (Fg.), in a bass clef with a common time signature. The fourth and fifth staves are for the Violin (Vle) and Violoncello (Cb.), in treble and bass clefs respectively, with a common time signature.

Пример 8. А. Шенберг. Пять пьес для оркестра оп. 16, № 3 (*Farben*),  
т. 1 (гармоническая схема)

что она, как и автоцитата из Трех пьес для оркестра оп. 6 во второй картине того же акта, может иметь скрытый автобиографический смысл<sup>10</sup>. Работа над «Воцдеком» началась в то же время, когда был завершён оп. 6, посвящённый Шенбергу и созданный в период становления Берга как композитора. Показательно, что цитата из этого сочинения звучит во время слов Воцдека, что он чувствует, как колеблется земля под ногами. Сам Берг отмечал черты сходства между собой и главным героем оперы. Цитата же первого аккорда оп. 16 Шенберга появляется в то время, когда Доктор после внезапного возмущения сообщает Воцдеку: он на него вовсе «не сердится» и «вполне спокоен» [курсив мой. — А. Д.].

<sup>10</sup> Краткая протяженность использованных фрагментов и сам их материал свидетельствуют о том, что композитор вряд ли рассчитывал изначально на узнаваемость первоисточников.

Первое впечатление Шенберга от ор. 6 Берга было далеким от восторга, и он в письме своему ученику от 20 сентября 1914 года, отзываясь об этом сочинении, заметил:

Хотя я очень часто заглядывал в него, но Вы сами знаете, как трудно составить представление на основе таких сложных нот, и Вы понимаете, что мне в это время тоже недостает спокойствия<sup>11</sup>.

Отношения между музыкантами длительное время складывались весьма непросто, их усложняли критические замечания учителя. Однако впоследствии Шенберг высоко оценил сочинение<sup>12</sup>.

Пример характерной последовательности аккордов представлен в цитате фоллии в опере Андре-Эрнеста-Модеста Гретри *Les fausses apparences, ou L'amant jaloux* («Неверные понятия, или Завистливый любовник»). В квартете, завершающем первый акт, дон Алонсо несправедливо обвиняет Леонору в неверности (Пример 9). Таким образом, помимо характеристики места действия (Испания)<sup>13</sup>, фоллия здесь имеет и другое значение — «ревнивая страсть», охватившая героя оперы. При этом метроритмическое и мелодическое решение вовсе не похоже на фоллию, от нее остается лишь гармония (впрочем, Гретри изменяет и его в кадансах обоих предложений).

Еще один образец — четвертая сцена оперы Вивиан Файн «Женщина в саду», содержащая цитату-аллюзию на медленную часть из Сонаты № 2 для фортепиано Фредерика Шопена (Пример 10). Она появляется во время слов Айседоры Дункан, оплакивающей своих погибших детей: *Oh why should my Mama be so sad and so sorry?* («Почему моя мама так опечалена и так скорбит?»). Здесь узнаваемость обеспечивается благодаря как гармонической последовательности (хотя второй аккорд изменен — VI<sub>6</sub> вместо VI<sub>4</sub>), так и характерному регистру и тембру фортепиано.

<sup>11</sup> Цит. по: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2011. С. 164.

<sup>12</sup> Шенберг А. [Письмо] Йозефу Штранскому от 23 августа 1922 года // Шенберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2001. С. 114–115.

<sup>13</sup> Об использовании этого танца в таком качестве (но по отношению к номеру *Le mariage est une envie* из третьей сцены второго акта) писал и сам Гретри. Гретри А. Мемуары, или Очерки о музыке. М.; Л.: Музгиз, 1939. Т. 1. С. 186.

Allegro moderato

Leonora

Oui mon pe - re cel in - sen - se dans sa lu - reur ex - tre - me

Archi

Пример 9. А. Гретри. «Неверные понятия, или Завистливый любовник»,  
первый акт, одиннадцатая сцена, квартет, тт. 121–128

*molto p*

Пример 10. В. Файн. «Женщина в саду»,  
четвертая сцена, тт. 427–429, партия фортепиано

При атрибуции цитаты-аллюзии важен определенный контекст, сопровождающий ее появление. В первой сцене второго акта «Лулу» Берга возникает аллюзия на лейтмотив томления из «Тристана и Изольды» Вагнера (Пример 11). Однако он представлен только первым аккордом, прочие его компоненты отсутствуют. В то же время начало лейтмотива сопровождается репликой Альвы: «Миньон, я люблю тебя...» [курсив мой. — А. Д.]. Кроме того, как показала Юлия Сергеевна Векслер на основе анализа рукописи *particello*, «Берг рассматривал возможность цитирования не только Тристан-аккорда, но и всего мотива томления» [12, с. 90]. Таким образом, предварительный замысел в дальнейшем был редуцирован, и явная цитата превратилась в аллюзию.

Еще один выразительный пример — автоцитата начала Второй скрипичной сонаты в *Lebenslauf* («Жизнеописание») Шнитке (Пример 12). Она представляет собой один-единственный соль-минорный аккорд. Распознать цитату помогает замысел сочинения. Это своеобразная музыкальная автобиография, где почти все автоцитаты появляются по хронологическому принципу<sup>14</sup>. В их ряду рассматриваемый аккорд в точности вписывается в общий контекст: Диалог для виолончели соло и семи инструментов (1965), Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1968), Симфония № 1 (1972).



Calando *pp*

Alva

Mignon ich lie-be Dich...

Пример 11. А. Берг. «Лулу», второй акт, первая сцена, тт. 335–336



*fff*

Пример 12. А. Шнитке. *Lebenslauf*, ц. 34, т. 3, партия ксилофона

<sup>14</sup> Другой пример использования автоцитат-аллюзий, имеющих, судя по всему, автобиографический смысл, — финал сонаты для альты и фортепиано Шостаковича, содержащий тематические элементы из его же симфоний [13, с. 43–44].

### Заключение

Таким образом, степень узнаваемости цитат-аллюзий вариативна. В самом общем плане она определяется двумя факторами.

Первый фактор — дифференцированность материала цитирования по отношению к окружающему авторскому тексту. Она может быть как низкой, когда стилистически и структурно цитата никак не выделяется (Примеры 3, 7, 11), так и высокой, когда ее границы четко слышны (Примеры 2, 4, 12). Иногда — проявляться в отношении только одного параметра. В Примере 10 авторский материал сохраняет принципы темброфактурного решения оригинала при обновлении гармонии.

Второй фактор связан с представлением самого первоисточника — масштабом изменений и их характером, количеством проведений (нередки ситуации, когда музыкальные цитаты повторяются неоднократно). Разные компоненты музыкального текста могут сохранять неодинаковую степень устойчивости в оперативной памяти реципиента, на нее влияет протяженность материала и его структурная простота/сложность. Кроме того, в организации самой ткани цитат взаимная координация этих компонентов может быть различной. Например, в цитате из цикла «К далекой возлюбленной» Людвига ван Бетховена в третьей части первой редакции Фортепианного трио № 1 Иоганнеса Брамса (тт. 146–151) при почти точном сохранении звуковысотных контуров мелодии в сопровождении остаются лишь общие функциональные позиции гармонии оригинала<sup>15</sup>.

В музыкальном искусстве цитаты-аллюзии получили особое распространение в XIX–XX веках<sup>16</sup>. Это не случайно: начиная с XIX столетия композиторы все чаще допускают крайне свободное отношение к первоисточнику, произвольно его пересказывая. Иногда для них и вовсе не важно, будет ли он узнаваем. Один из ярких примеров — *Tanzsuite mit Deutschlandlied* («Танцевальная сюита с гимном Германии») Хельмута Лахенмана, где «знаменитая мелодия Гайдна — этот государственный символ с неоднозначной историей — подвергается “дискредитации” путем дробления на мельчайшие элементы, интегрируемые в состав инструментальной музыки» [14, с. 296]<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Подробнее см. [11, с. 11–12].

<sup>16</sup> Одни композиторы (например, Берг) обращались к ним особенно часто, другие — крайне избирательно (Эдвард Элгар).

<sup>17</sup> Подробнее см. [15]

В результате оригинал оказывается невозможно распознать, что приводит к восприятию названия сочинения как явной провокации: «Заглавие намеренно вводит в заблуждение: это не сюита, здесь нет танцевальной музыки и здесь нет элементов немецкого национального гимна, доступных восприятию — во всяком случае, не на осознаваемом уровне» [16, с. 61] (см. также [17]).

Аналогичная по природе деконструкция первоисточника встречалась у разных авторов, среди примеров — *Ach Golgatha!* Карела Гуйвартса — «Рэг-тайм» (*Avoidances III*) Фернандо Гарнеро. Близкое (хоть и не идентичное) явление возникает также при рекомпозиции, в основе которой лежит творчески свободный диалог автора с музыкальным текстом другой эпохи. В результате соотношение «свое — чужое» становится мобильным, теряя свои четкие очертания, как и степень узнаваемости оригинальной версии. Подобное явление также вполне отвечает творческим установкам композиторов XX–XXI веков, все чаще оказывавшихся в зоне неустойчивости при осознании границ личной ответственности.

Помимо собственно технической стороны, актуальной для композитора и аналитика, цитаты-аллюзии, безусловно, рожают проблемы и при восприятии музыки. Процесс слуховой атрибуции таких цитат может обретать разные грани — от изоэстетной интеллектуальной игры до символистского намека на почти неуловимое видение чужого «Я». Подобная неоднозначность, как замечают психологи, создает существенные предпосылки для сотворчества:

Усвоение рекомендации с неоднозначной формулировкой облегчается за счет собственной активности человека при переработке информации, поданной ему в виде намека или в косвенной форме, когда необходимо догадаться о чем-то, доопределить воспринятое. Придав совету собственную, лично приемлемую и завершенную форму, вложив свои усилия в понимание и оформление рекомендации, человек ощущает себя соавтором идеи... [18, с. 68].

Неоднозначность распознавания аллюзий ставит слушателя перед выбором: трактовать ли то, что он слышит, как цитату, или нет. Причем выбор этот, как правило, носит неосознаваемый характер, апеллируя к интуиции, а не рациональному мышлению. Однако в этом зыбком балансировании заключен несомненный художественный потенциал рассматриваемого феномена, в котором ссылка на первоисточник обретает характер скрытого кода, имеющего к тому же множество смысловых измерений.

Список литературы

1. Москвин В. П. К уточнению понятия «аллюзия» // Русская речь. 2014. № 1. С. 37–43.
2. Новожилова К. Р. Стилистика повествовательного текста: Теоретические и исторические основы: учебное пособие. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.
3. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Культура, 1994. С. 143–145.
4. Груцынова А. П. Музыкальная цитата, музыкальная аллюзия и музыкальная иллюзия // Наука и образование: проблемы и перспективы развития: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 30 августа 2014 г.: в 5 частях. Тамбов: Консалтинговая компания Юком, 2014. Часть 2. С. 34–41.
5. Cope D. Computer Analysis of Musical Allusions // Computer Music Journal. 2003. Vol. 27, No. 1. P. 11–28.  
<https://doi.org/10.1162/01489260360613317>
6. Taylor M.-C. The Viennese Requiem 1742–1821: Context, Structure and Style: PhD Diss. University of Auckland, 2019.
7. Hindley C. Not the Marrying Kind: Britten's Albert Herring // Cambridge Opera Journal. 1994. Vol. 6, No. 2. P. 159–174.  
<https://doi.org/10.1017/S0954586700004237>
8. Конарев М. А. Борис Тищенко: «Я написал “так хорошо”, что им стало “жарко”» // Музыка и время. 2022. № 5. С. 39–42.
9. Horton J. Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511481925>
10. Voss E. Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik // Die Musikforschung. 1996. Jg. 49, Heft 4. S. 403–406. <https://doi.org/10.52412/mf.1996.H4.1050>
11. Денисов А. В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14, № 2. С. 8–21.  
<https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>
12. Векслер Ю. С. Тристановский топос в творчестве Альбана Берга // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 2. С. 76–98. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/download/139/200>

13. Соколов И. Г. По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 42–48.

14. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.

15. Arnecke J. Zur Zitattechnik in Helmut Lachenmanns Tanzsuite mit Deutschlandlied // Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008 (GMTH Proceedings 2008) / hg. von Christian Utz. Saarbrücken: Pfau, 2010. S. 453–466.

<https://doi.org/10.31751/p.88>

16. Anderson M. BBC Proms 2013: Helmut Lachenmann, John McCabe, Colin Matthews, Philip Glass, Naresh Sohal and Anthony Payne // Tempo. 2014. Vol. 68, No. 267. P. 61–63.

<https://doi.org/10.1017/S0040298213001381>

17. Векслер Ю. С. Метаморфозы «Deutschlandlied» в музыке XX века: Э. Шульхоф, В. Ульман, Х. Лахенман // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. науч. ст. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 403–419.

18. Грановская Р. М., Крижанская Ю. С. Творчество и преодоление стереотипов. СПб.: ОМС, 1994.

### References

1. Moskvina, V. P. (2014). K utochneniyu ponyatiya “allyuziya” [Towards a clarification of the concept of “allusion”]. *Russkaya rech'* [Russian Speech], (1), 37–43. (In Russ.).

2. Novozhilova, K. R. (2007). *Stilistika povestvovatel'nogo teksta: Teoreticheskie i istoricheskie osnovy* [Stylistics of narrative text: Theoretical and historical foundations]. St. Petersburg University Publ. (In Russ.).

3. Schnittke, A. G. (1994). Polistilisticheskie tendentsii sovremennoi muzyki [Polystylistic tendencies of modern music]. In *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke] (pp. 143–145). Kul'tura. (In Russ.).

4. Grutsynova, A. P. (2014). Muzykal'naya citata, muzykal'naya allyuziya i muzykal'naya illyuziya [Musical quotation, musical allusion and musical illusion]. In *Nauka i obrazovanie: Problemy i perspektivy razvitiya* [Science and education: Problems and prospects of development]: *Collection of scholarly papers based on the materials of the International scientific and practical conference*. Tambov, 34–41. (In Russ.).

5. Cope, D. (2003). Computer analysis of musical allusions. *Computer Music Journal*, 27(1), 11–28. <https://doi.org/10.1162/01489260360613317>
6. Taylor, M.-C. (2019). *The Viennese Requiem 1742–1821: Context, Structure and Style* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Auckland.
7. Hindley, C. (1994). Not the marrying kind: Britten’s *Albert Herring*. *Cambridge Opera Journal*, 6(2), 159–174. <https://doi.org/10.1017/S0954586700004237>
8. Konarev, M. A. (2022). Boris Tishchenko: “I wrote ‘so good’ that they got ‘hot’.” *Music and Time*, (5), 39–42. (In Russ.).
9. Horton, J. (2004). *Bruckner’s symphonies: analysis, reception and cultural politics*. Cambridge University Press, 2004. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481925>
10. Voss, E. (1996). Wagner-quotes in Bruckners Dritter Sinfonie? A part of the history of quotes in music. *Die Musikforschung*, 49(4), 403–406. <https://doi.org/10.52412/mf.1996.H4.1050>
11. Denisov, A. V. (2022). Secret messages and ciphers: the phenomenon of crypto quotation in musical art. *Opera musicologica*, 14(2), 8–21. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>
12. Veksler, Yu. S. (2017). Tristan topos in Alban Berg’s music. *Contemporary Musicology*, (2), 76–98. (In Russ.). <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/download/139/200>
13. Sokolov, I. G. (2006). Towards the Viola Sonata. *Musical Academy*, (3), 42–48. (In Russ.).
14. Akopyan, L. O. (2010). *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskii slovar’* [Music of the 20th century. Encyclopedic dictionary]. Praktika. (In Russ.).
15. Arnecke, J. (2010). Zur Zitatechnik in Helmut Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied*. In Ch. Utz (Ed.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (pp. 453–466). Pfau. <https://doi.org/10.31751/p.88>
16. Anderson, M. (2014). BBC Proms 2013: Helmut Lachenmann, John McCabe, Colin Matthews, Philip Glass, Naresh Sohal and Anthony Payne. *Tempo*, 68(267), 61–63. <https://doi.org/10.1017/S0040298213001381>
17. Veksler, Yu. S. (2021). Metamorfozy “Deutschlandlied” v muzyke XX veka: E. Shul’hof, V. Ul’mann, H. Lachenmann [Metamorphoses of the “Deutschlandlied” in 20th century music: E. Schulhof, V. Ullmann, H. Lachenmann]. In *Tekst khudozhestvennyi: smysl i struktura*.

*К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона* [Artistic text: Meaning and structure. On the 100th anniversary of the birth of Yu. G. Kon] (pp. 403–419). VPPrint. (In Russ.).

18. Granovskaya, R. M., & Krizhanskaya, Yu. S. (1994). *Tvorchestvo i preodolenie stereotipov* [Creativity and overcoming stereotypes]. Izdatel'stvo OMS. (In Russ.).

Сведения об авторе:

**Денисов А. В.** — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

Information about the author:

**Andrey V. Denisov** — Dr. Sci. (Arts), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 14.01.2026;  
одобрена после рецензирования 13.02.2026;  
принята к публикации 11.03.2026.

The article was submitted 14.01.2026;  
approved after reviewing 13.02.2026;  
accepted for publication 11.03.2026.