

**Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва**
Theoretic and historical problems
of musical art

UDC 78.01(07)

DOI 10.33287/222236

Сюта Богдан Омелянович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (098) 547 - 81 - 20
e-mail: theodotius@i.ua
<https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>*

**ЦИТАТА У МУЗИЧНОМУ ТВОРІ:
ПРОБЛЕМА ВПІЗНАВАНOSTІ
І ЗЧИТУВАННЯ ЗНАЧЕНЬ**

Питання статусу цитати в музичних творах зберігає свою актуальність вже понад півстоліття. Проблеми прочитуваності та ідентифікації цитат, впізнаваності цитат та їх семантика, інтеграція в текст твору чужого слова та формування інтертекстуальної стратегії в процесі авторського мовлення і нині досліджені фрагментарно, а результати цих досліджень не систематизовані належним чином. Навіть фіксування самого предмету дослідження здійснюється не завжди науково коректно. **Метою статті** є розкриття питань, що торкаються статусу цитати у музичних текстах, а також проблеми прочитуваності, властиво упізнавання й ідентифікації цитованого матеріалу як *іншого, чужого* в потоці авторського мовлення, що і становить суть цитації. Для оптимального вирішення поставлених завдань залучено ряд **методів**, серед яких основними є джерелознавчий, системний, термінологічний та аналогії. Усі дослідження здійснюються автором в українському музикознавстві вперше. **Висновки.** Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, збагачення уживаних значень, уточнення та коригування виформовуваних змістів. Враховуючи здобутки рецептивної поезики констатуємо, що *цитатою маємо*

вважати тільки той текстовий матеріал, який *сприймається слухачем як інший*, порівняно із основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. Питання впізнаваності цитати є основоположним, адже непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як інтегрування іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту. Тому вдало і точно *прочитана форма* цитати посідає чільне місце у сприйманні музичних творів із цитаціями.

Ключові слова: цитата, цитація, впізнаваність, прочитуваність, точна цитата, неточна цитата, семантична цитата, алюзія, ремінісценція, текст, інтертекстуальність, рецептивна поетика, слухач.

Siuta Bogdan, doctor of Arts, professor, professor at the Department of musical theory in Ukrainian National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky

Quotation in a musical work: the problem of recognition and reading of meaning

The issue of the status of quotations in musical works has been relevant for more than half a century. The problems of readability and identification of quotations, the recognition of quotations and their semantics, the inclusion in the text of the meanings of „other”, „foreign texts” and the construction of an intertextual strategy in the process of the author's speech and currently researched in a fragmented way, and the results of these studies are not properly systematized. Even fixing the subject of research itself is not always scientifically correct. **The purpose** of the article is to reveal issues related to the status of citations in musical texts, as well as the problem of readability, inherent in the recognition and identification of quoted material as other, alien in the flow of the author's speech, which is the essence of quotations. For the optimal solution of the tasks, a number of **methods** are involved, among which the main ones are source studies, systematic, terminological and analogical. **The newness.** All research is carried out by the author for the first time in Ukrainian musicology. The result of this study was the following **conclusions:** a quote in music is an effective means of diversifying the text of a work, increasing the number of meanings used, enriching and correcting the created contents. Taking into account the achievements of receptive poetics, we state that a quote should be considered only textual material that is perceived by the

listener as different, compared to the main speech material, foreign in style, type of translated values or semantics, as a carrier of a different functional and stylistic code. The question of the readability of the quotation is critically important, because an unread and unidentified quotation is not perceived as interspersed or joining another text, context, paratext and does not participate in the creation of an intertext. Therefore, an appropriately and precisely read form of the quote is put forward to a prominent place in the perception of musical works with quotations.

The key words: quotation, citation, recognizability, readability, exact quotation, imprecise quotation, semantic quotation, allusion, reminiscence, text, intertextuality, receptive poetics, listener.

Постановка проблеми. Актуальною і досі нагальною для опрацювання постає проблема осмислення статусу цитати в музиці. Процес наукового опрацювання цієї проблеми розпочався у першій третині ХХ ст., але перші спостереження були здійснені досить спорадично, більшою мірою в контексті розробки локальних питань музичних творчості й психології. У другій половині минулого століття, починають з'являтися праці переважно з різних царин естетики та семантики, присвячені висвітленню різних аспектів власне цієї проблеми. Ряд із надрукованих праць виразно апелюють до розробки різних аспектів і технік творчості композитора.

Актуальність теми зумовлюється як необхідністю створення більш повної картини цитації в музичному мистецтві, так і виробленням загальних теоретичних засад її вивчення та початкового опрацювання принципів систематизації цитати, досі невиврачених у музикознавстві.

Огляд літератури. Музикознавці, пишучи про цитату, найчастіше піднімали питання, що стосуються функцій цитати в художньому тексті, походження цитат, використаних у різних музичних творах, а також міри і характеру змінюваності цитованого матеріалу. Широко відомими у цих царинах стали дослідження Г. Лендона, З. Лісси, Г.К. Ворбса, Г. фон Нои, У. Кремера, К. Кюна, Е. Будде, Т. Кнайфа, Г. Грубера, Б. Зоннтаґ, К. Флороса, Г. Конріджа, П. Тіссена, Е. Гайль, А. Денисова та ін. Продовжують залишатися незапитуваними і недослідженими проблеми цитати як мовного феномена і цитації в музичному дискурсі. Системне осмислення цитати як одного з центральних понять сучасної стилістики тексту і теорії інтертекстуальності розпочалося щойно з початком ХХІ ст.

Метою статті є розкриття питань, що торкаються статусу цитати у музичних текстах і, зокрема, музичних творах, а також проблеми прочитуваності, властиво упізнавання й ідентифікації матеріалу цитати як *чужого слова* в потоці авторського мовлення, що й становить суть цитації.

Об'єктом дослідження є сприймання текстів музичних творів, а **предметом** – ідентифікація і прочитуваність іншотекстових вкраплень, що кваліфікуються як цитати.

Основний матеріал. Насамперед постають логічні запитання, чи завжди *чуже слово* сприймається у визначеному тексті як *інше*, а автор музичного повідомлення (що є найчастіше і його адресантом) та його адресат ідентифікують використаний у повідомленні чужий матеріал подібно і визначають його переважно як цитату? Чи зберігається сутність цитування, коли цитований текст не сприйнятий як *чуже слово* із різних причин (через незнайомість адресата з джерелами цитації або з культурним і художнім контекстом музичного твору)? Або, коли слухач розпізнає у мовленому чужий матеріал, але той трактується композитором як власний? Яка атрибуція цитати є важливішою: атрибуція, здійснена адресатом виключно з власних позицій, чи та, що є найвідповіднішою задумові автора, який її використав? Ці і ряд інших питань, пов'язаних переважно з вивченням цитати як феномена музичної мови і мовлення, залишаються відкритими. Саме тому центральним предметом нашого дослідження передусім став розгляд цитати як текстового феномена, а також деяких мовнокогнітивних аспектів цитації в процесі музичного мовлення.

Спершу слід обрати робоче формулювання терміна «цита́та» у музиці, яким можна послуговуватися надалі у викладі. У музичній комунікації найдоцільніше розглядати цитату як дієвий *компонент інтертекстуального* освоєння тексту. «У такій інтерпретації .. цитатою [вважається – Б.С.] не так запозичення безпосереднього текстового фрагмента, як актуалізація (опертя на нього, чи відштовхування від нього) функціонально-стилістичного коду, що репрезентує певний спосіб мовомислення, або стилістичну, мовно-естетичну традицію» [2, 10]. Відповідно таке розуміння дає змогу вважати цитатою *будь-яку форму текстових співдій у музиці за участю тексту-цитати, що є носієм «іншого» функціонально-стилістичного коду* (від ледь уловних алюзій до парафраз і центонів) *чи представником «інших» культурних смислів.* Специфіка

сприймання цитати, спостережена Н.А. Кузьміною, також дуже важлива, особливо для музики. У своєму відомому висловленні вона зазначає, що «... головне в цитаті – це впізнаваність форми: цитата зберігає свою якість до того часу, поки її матеріальна оболонка придатна для відновлення. *Тотожність смислу необов'язкова: чуже слово може слугувати для автора формою вираження свого власного смислу* [виділення моє – Б.С.], відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його у вигляді фону, нерідко контрастного щодо нового значення (як-от, наприклад, в пародії)».

Питання вичерпного визначення цитати в музиці доволі непросте. Активний розвиток теорії інтертекстуальності упродовж останніх десятиліть активізував також інтерес до вивчення феномена цитати та цитації. У контексті інтертекстуальних підходів цитата постає «як спосіб актуалізації попередніх знань, механізм «просування тексту в часі», діалогування авторського тексту з універсумом ... культури, як маркера звернення до традиції та збереження її тяглості на всіх етапах становлення і розвитку ... мови у її часопросторових і жанрових різновидах» [6, 10]. Як бачимо, цитата – це складне мовностилістичне явище, пов'язане з широкими і достатньо мінливими соціокультурними контекстами. Щоб належним чином сприйняти цитоване, *слід перед тим його знати*. А те, що кожна епоха розширює горизонти актуального знання, затираючи водночас фрагменти старіших знань, або ж актуалізує пласти художнього знання минулих епох, маргіналізує діяхронний зріз сучасних, впливає на спосіб і тип цитації, сприймання і розуміння цитати, створення (чи нестворення) інтертекстуальних відношень і похідних текстів. Тому багатий цитатами художній *текст минулих епох*, сприймається іноді як суто авторське й однозначне, *позбавлене цитат повідомлення*, а текст, який ми вважаємо цитатою *сьогодні*, *колись* нею не був. Тож для увиразнення міркувань та висновків здійснимо екскурс у світ музичної цитати.

Почнімо із спростування усталеної недоречності, яке може добре проілюструвати суть предмета нашого дослідження. Нині багато музикантів упевнені, що головна тема першої частини «Героїчної» симфонії Л. ван Бетховена є запозиченою з інтради до ранньої опери В.А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєна» KV 283 [3, 20]. Обидві теми відрізняються фактично тільки завершеннями (це останні три чвертки, які визначають індивідуальне стильове обличчя тем), які суттєво не

впливають на художні змісти. Виникає логічне запитання, чи міг Л. Бетховен знати музику призабутого твору, що був написаний юним вундеркіндом у 12-літньому віці для урочистостей відкриття зеленого театру в маєтку Ф.А. Месмера. Опера була поставлена при житті В.А. Моцарта тільки раз (!), за два роки до народження самого Бетховена?! Наступне виконання цього одноактного сценічного твору Моцарта відбулося у Берліні через 63 роки після смерті Бетховена! В ту епоху не існувало звукозапису. Текст Моцартової опери до її другої постановки надрукований не був, а автограф твору віднайшли вже після смерті Л. Бетховена.

Тема В.А. Моцарта доволі усереднена – це типовий для музики другої половини 18 ст. звуковий зворот – художня формула, базована на ритмізованому арпеджуванні тонічного тризвука (про *художню формулу* детальніше див. далі – Б.С.). Таку чи дуже подібну художню формулу, яка походить із загального інтонаційного тезаурусу епохи віденської класики (за Л. Ратнером – це класицистичний топік), могли використати в ту епоху незалежно один від одного чимало професійних композиторів і музикантів-любителів. Але історія про запозичення чи цитування музики В.А. Моцарта живе, і чимало слухачів Третьої симфонії з перших її тактів, як правило, пригадують жодного разу не слухану автором Героїчної моцартівську інтраду.

Шанувальники творчості Йоганнеса Брамса можуть помітити подібну схожість між другою темою його фортепіанної рапсодії ор. 79 № 1 і темою п'єси «Смерть Озе» із музики до «Пера Гюнта» Едварда Гріга (перша сюїта, ор. 46), створеної чотирма роками раніше (музика до п'єси Г. Ібсена була написана ще 1875 року). Цілком можливо, що про свідоме цитування Й. Брамсом музики Е. Гріга не йшлося (хоча стовідсотково виключати цього не можна). У колах німецьких музикантів-професіоналів Е.Х. Гріг у ті роки ще вважався другорядним композитором. Й. Брамс, якого на той час (1886) уже вважали класиком німецької і австрійської музики, напевно свідомо не цитував би музику нереноманованого автора Гріга. Просто «архів епохи» був щільно насичений саме такого типу інтонаційними зворотами чи *художніми* (у літературі їх називають *поетичними*) формулами [1, 100–110]. Але, знаючи звичку Й. Брамса досить вільно використовувати результати творчості інших авторів, часто «забезпечуючись» указуванням на афішах та титульних сторінках надрукованих творів, що їх «уклав» або ж «опрацював» (wurde gesetzt),

а не «написав» чи «скомпонував» Й. Брамс, можна говорити не просто про використання чужого матеріалу, але й про плагіат. Згадаймо історію із фактичним плагіюванням фрагментів чардаша «Спогади про Бартфельд» відомого композитора і диригента Адальберта Пауля фон Келера у брамсівських «Угорських танцях» №№ 1 і 5. Виступити на захист свого твору від творчої сваволі найавторитетнішого віденського композитора останньої третини ХІХ століття не відважувався ніхто... Прізвище «Брамс» було в тогочасній Австрії фактично синонімом поняття «музика» (згадаймо, як Антон Брукнер, уже славетний композитор-симфоніст, у процесі представлення своєму багатолітньому кумиру Й. Брамсу, спробував поцілувати руку останнього...). Але практика плагіату процвітала в Австрії на усіх рівнях музичного «табелю про ранги». Так, скажімо, той самий Антон Брукнер сплагіював «Маццучеллі-Марш» (написний Белою Келером 1857 року для 10 піхотного австрійського полку) у своєму Марші Es-Dur (навіть внесеному Ф. Грасбергером в офіційний перелік творів композитора як WAB 115)... Чи можна вважати це цитуванням?.. Марш був виконаний 14 вересня 1924 року як твір А. Брукнера у концерті на честь його 100-річного ювілею. Вже на перетині ХХ – ХХІ століть за цим твором таки утвердилося авторство австрійського диригента і композитора словацько-угорського походження Адальберта Пауля фон Келера.

Художня формула (у згаданій вище «темі Брамса – Гріга» її функцію виконує запитальний мотив, заснований на гармонічному русі від тоніки до домінанти із кінцевою затримкою на нестійкій функції) не має достатньої самостійності і автономності, яку має цитата. У процесі цитації відбувається своєрідний «енергообмін між прототекстом (прототекстами) і метатекстом» [1, 99]. Формула ж безпосередньо не пов'язана ні з конкретним автором, ні з конкретним текстом. Це створений ще *до текстів* художній знак, який вживається у різних (зазвичай достатньо численних) контекстах і в різному мовному оточенні. Так, наприклад, спосіб фактурної організації музичного матеріалу *мелодія, що рухається по звуках тризвука, + «альбертієві баси»* є типовою художньою формулою фактури фортепіанної музики епохи віденського класицизму і раннього романтизму. І тільки, коли поєднати з цією формулою характерні хорейчні низхідні секундові ходи-затримання у мелодії (як от у 24-му і 28-му тактах частини 1 сонати В.А. Моцарта для фортепіано В-Dur

KV 570, у тактах 4-6 і 10-12 першої частини його ж сонати G-Dur KV 283 (189h), або у 4-му такті першої частини сонати F-Dur KV 332 (300k)), то отримуємо виразний музичний знак стилю Моцарта (так званий *тонік зітхання*), який за певних умов може слугувати стильовою цитатою чи алюзією музики саме цього композитора. Такі розповсюджені художні формули, що відсилають слухача до якогось добре знаного тексту (чи групи текстів, як у випадку з музикою В.А. Моцарта), можуть сприйматися як цитати навіть тоді, коли автор твору їх такими не задумував.

У цьому разі може йтися, за термінологією З. Лісси, не зовсім про цитату, чи, радше, не про свідому цитацію, а про *ремінісценцію* як різновид текстового запозичення. Й. Брамс також послуговувався цим словом, яке не мало в той час визначеного термінологічного наповнення, на визначення цитати. Хоч до справжньої цитації тодішні автори, зокрема і Й. Брамс, вдавалися достатньо часто. Згадаймо, наприклад, першу частину Симфонії № 2 ор. 73 Й. Брамса, завершену незадовго до згадуваної рапсодії, де у головній партії цитується початок Симфонії № 103 Й. Гайдна та – у побічній партії – подається неточна цитата побічної теми з Дев'ятої симфонії Ф. Шуберта. Однозначно сприймається також цитування пісні *Gaudeamus igitur* в Академічній святковій увертюрі ор. 80 (1879). А ще – неточне цитування Брамсом музики Й.С. Баха, Ф. Шуберта й Дж. Б. Віотті у – відповідно – Сонаті № 1 e-moll ор. 38 для віолончелі і фортепіано (де, до речі, чимало місць, подібних на музику віолончельної сонати маловідомого нині Бернгарда Ромберга), темі пасакалії у Четвертій симфонії, що походить з кантати Й.С. Баха BWV 150, та у побічній партії Подвійного концерту (*Sinfonia concertante*) a-moll для скрипки й віолончелі з оркестром ор. 102 (початкова тема Концерту для скрипки з оркестром № 22 a-moll Дж. Б. Віотті – улюбленого твору першого виконавця скрипкового концерту Й. Брамса і його щирого друга Йозефа Йоахіма). А із 21 «угорського танцю» тільки 6 (№№ 1, 3, 10, 11, 14, 16) мають в основі тематичний матеріал, створений Брамсом. Решта – використані ним поширені в музичному побуті того часу мелодії інших композиторів.

Уже перша фортепіанна соната ор. 1 молодого гамбуржця відкривається неточною цитатою музики першої частини сонати ор. 106 B-Dur Hammerklavier Л. Бетховена і повторює структуру бетховенської Вальдштайн-сонати ор. 53 C-Dur, про що неодноразово

говорив сам Й. Брамс. Головна партія фіналу його першої симфонії ор. 68 c-moll однозначно відсилає нас до музики хору з фіналу Дев'ятої симфонії ор. 125 Л. Бетховена. А варіації для фортепіано ор. 9 Й. Брамса – ціла антологія точних і неточних цитат та ремінісценцій музики Роберта і Клари Шуманів. Початок симфонії № 3 ор. 90 F-Dur Й. Брамса походить із струнного квінтету Ф. Шуберта, а у скерцо ор. 4 Es-Dur для фортепіано наслідуються друге і третє скерцо Ф. Шопена. У головній партії першої частини Четвертої симфонії ор. 98 e-moll уважний слухач почує мелодичні звороти фіналу скрипкової сонати e-moll В.А. Моцарта. Для шанувальника українського мелосу цікавим виявиться факт неточного цитування Й. Брамсом української петрівчанської пісні «Малая нічка» у Варіаціях на тему Й. Гайдна ор. 56а, а у Скерцо і фіналі Другої симфонії ор. 73 (1877) розпізнаються інтонації інших українських пісень – «Веселився козаченько» і «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

Мимовільних запозичень і цитувань, яких у музиці Брамса також чимала кількість, композитору з репутацією найкращого у Відні знавця німецько-австрійської музики XVIII – XIX ст. справді важко було уникнути. Він і сам це прекрасно усвідомлював. «Однією з найдурніших тем у недалеких людей є ремінісценції... Не зачіпайте її, залиште у спокої. Врешті решт Ви самі знаєте, що мені також випадало красти – і набагато більше», – писав він відверто у листі до молодого композитора Отто Дессоффа [4].

Але не варто також вважати повноцінними цитатами *чужі* теми, узяті за основу для варіаційних циклів, фантазій чи рапсодій. У цьому разі при сприйманні твору важливу роль відіграє наставлення слухача. Коли він захоче оцінити художні особливості досить посереднього з погляду художності вальсу видавця і композитора Антона Діабеллі, або справді непересічних оперних арій Анрі Гретрі чи Джованні Паїзієлло, слухаючи варіації Л. Бетховена або Ф. Ліста на ці теми, то може спробувати це зробити. Та, як правило, естетичні переваги художньо цілісного варіаційного циклу нівелюють окремішність початкової теми і можливість сприймати її як *чужу*. Так сталося, наприклад з обома темами-цитатами (теми капрису № 24 a-moll Н. Паганіні (XIX ст.) й секвенції «Dies irae», уперше зафіксованої ще в XII ст.) в Рапсодії на тему Н. Паганіні ор. 43 С.В. Рахманінова (написана у формі 24-х варіацій на ці дві теми). Ту саму ситуацію спостерігаємо й у лістівській «Великій симфонічній фантазії (на теми

з «Лелію» Г. Берліоза)): слухач може довідатися про авторство обох використаних тем, лише прочитавши назву твору на афіші або в партитурі.

Деякі цитати, що сприймалися як *чужий* матеріал у момент виникнення твору (навіть при бажанні автора приховати факт цитування), з плином часу втратили ознаки «чужого» через некомпетентність слухача в розрізненні призабутої або невідомої музики. Так нині сприймаються використані В.А. Моцартом в увертюрі до «Чарівної флейти» близькі до неї за стилем і популярні свого часу мелодії із першої частини фортепіанної сонати ор. 6 № 2 В-Dur Муціо Клементі та опери Їржи Антоніна Бенди «Аріадна на Наксосі», або ж цитовані у фіналі другої дії «Дон Жуана» теми заключної сцени фіналу опери «Рідкісна річ» Віценте Мартін-і-Солера, арії Міньони «Як ягня» із опери «Коли двоє позиваються, виграє третій» Джузеппе Сарті і арії Фігаро з першого акту «Весілля Фігаро» самого В.А. Моцарта. Віднайти багато спільних моментів із оперою «Дервіш-благодійник» Бенедикта Шака, Франца Ксавера Герля і Йогана Баптиста Геннеберга можна у «Чарівній флейті».

Нині така ідентифікація «музики інших авторів» є кропіткою роботою і вимагає належного рівня культурної компетентності. Сучасники В.А. Моцарта добре знали музичні твори, що тоді звучали. Їхнє сприймання відповідних композицій істотно розбігалось із сьогоднішнім (Дж. Сарті, В. Мартін-і-Солера і А. Сальєрі були у Відні другої половини XVIII ст. чи не найпопулярнішими оперними композиторами) і було істотно багатшим у плані образів, контекстів і референцій. Чимало дослідників припускає, що, цитуючи свою оперу, поруч із творами цих авторів, В.А. Моцарт засвідчував передусім високу самооцінку власної музики. Рефреном популярного донині фортепіанного Рондо Ре мажор В.А. Моцарта KV 485 стала – як свідчення високої поваги – тема Йогана Христіана Баха, сина славетного лейпцигського кантора: розпізнати у ній мелодію Й.Х. Баха сьогодні може тільки обмежене коло справжніх знавців музики XVIII ст. Мабуть з тієї самої причини Й. Гайдн використав як головну тему менуету із симфонії Es-Dur № 103 «З тремоло литавр» мелодію В.А. Моцарта із «Викрадення із сералю». З подібною метою, але не переходячи межі, імітує В.А. Моцарта Л. Бетховен у смичковому квартеті ор. 18 № 5 A-Dur. А от імітування заключної фуги із брамсівських Варіацій на тему Г.Ф. Генделя ор. 24 в останній частині

Сонати для фортепіано С. Барбера перетворилося майже на рабське наслідування...

Виразні запозичення музичного матеріалу, якими рясніє «Реквієм» В.А. Моцарта (фактично це неточне цитування частин «Реквієму» Франсуа – Жозефа Госсєка, творів Карла Філіппа Емануїла Баха, Георга Фрідріха Генделя, Доменіко Чимарози та Йогана Міхаєля Гайдна), а також розповсюджувана з ініціативи вдови композитора інформація про істотно більшу участь самого Моцарта у процесі написання твору, викликали, наприклад, щире несхвалення у його сучасників. Л. ван Бетховен досить прохолодно ставився до деяких композицій свого старшого колеги, зокрема й до «Реквієму», і навіть попросив виконати на власних проводах у кращий світ «Реквієм» не В.А. Моцарта, а Л. Керубіні. Нині ж ми приймаємо цей – насправді містифікований – твір великого австрійця за автентичний, не ідентифікуючи цитат та «дописаного» іншими музикантами «чужого» матеріалу, якими насичений текст моцартівського «Реквієму».

Отже, мусимо погодитися, що чимало цитат із творів минулих століть сьогодні втратили свою якість *чужого слова* і як цитати вже не сприймаються. Але слухач однозначно сприймає як цитату матеріал, ідентифікований як *чужий*. Навіть, коли такий матеріал власне не є цитацією. Так пентатонічні послідовності звуків в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» й надалі розпізнаються слухачем як цитати із текстів японської художньої культури, хоча вони не є ними. Ці художні формули фактично виконують в опері функції *семантичної цитати* завдяки їх ідентифікуванню як репрезентантів іншокультурного середовища. При цьому тільки невелика частина слухачької аудиторії опери впізнає у її музиці фрагменти творів Ріхарда Вагнера та Жюля Массне, чи авторемінісценції з «Богєми» і «Тоски».

Не менш ускладненим видається спосіб дефініювання цитацій фольклору у професійній музичній творчості. У величезній кількості творів мелодії народних пісень та танців і фольклоризованих духовних напівів слугували композиторам формотворчою основою художнього твору, а не простим допоміжним засобом. Але більшість слухачів, слухаючи такі твори, не ідентифікує цитат (за незначними винятками) у тексті, що їх прийняв.

Так, показова для української художньої культури першої третини ХХ століття Соната для фортепіано оп. 10 Антіна Рудницького

є водночас дуже показовим твором у плані ідентифікації цитаций. Соната повністю вибудовується на видозмінених мелодіях (неточних та трансформованих цитатах) українських пісень. У першій частині – це пісні «Засвіт встали козаченьки» і «Ой, видно село» (тема заспіву), у другій – «Ой і зажурилися стрільці молодії» (тема варіацій), в третій – «Ой, видно село» (мелодичний варіант приспіву у жанрі козачка і тема заспіву). Не кожному слухачеві, навіть обізаному з українським пісенним фольклором, вдасться розпізнати, ідентифікувати й атрибутувати всі використані мелодії. У першій частині початкова маршова головна партія «Засвіт встали козаченьки» і побічна тема «Ой, видно село» прочитуються однозначно практично всіма сприймачами, а от тема варіацій другої частини виявляється відомою за незначними винятками хіба що слухачам, знайомим із «Галицькими піснями» Л. Ревуцького (куди включене опрацювання цієї пісні), або ж галичанам дуже поважного віку (пісня належить до не надто часто виконуваних зразків стрілецького фольклору). Отже, одна частина слухачів сприйме той самий фрагмент тексту як авторського, інша – розпізнає в ньому цитати, ще менша – їх ідентифікує і тільки дуже незначний відсоток професіоналів атрибутує розпізнані цитати. При цьому музичний текст Сонати, укладений А. Рудницьким, залишатиметься незмінним.

Із викладеного зрозуміло, що цитатою можна вважати лише той матеріал, який слухач ідентифікує як *чуже слово*, як *інший* матеріал. Тобто, пов'язаний із привнесенням у слуханий твір додаткових значень, які, співдіючи із системою «своїх» значень, приводять до їх трансформації чи змінювання і створення істотно ширших змістів, аніж це можна було б зробити без такого привнесення. І, зрозуміла річ, вагомість трансформацій первісних значень і нарощення змістів узалежнюються від рельєфності інтегрованої цитати. Матеріал, що не несе тематичного навантаження, зазвичай як цитата не використовується, окрім випадків, коли йдеться про привнесення значень на рівні історично-культурної епохи (як, наприклад, використання в сучасній музиці так званих *альбертієвих басів* ніколи не приводить до потреби ідентифікації певного фортепіанного твору Доменіко Альберті, який міг стати джерелом цитатії, але слугує тут засобом актуалізації при сприйманні та виформовуванні змістів художніх рис класицистичного стилю).

Висновки. Отже, зваживши зроблені спостереження і врахувавши міркування щодо них, можемо підсумувати викладене. Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, нарощення і збільшення насиченості використовуваних значень, збагачення та коригування виформовуваних змістів. Згідно з останніми здобутками рецептивної поетики можемо стверджувати, що *цитатою маємо вважати* тільки той текстовий матеріал, який *сприймається слухачем як інший*, порівняно із основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. Виходячи із цього, цитати поділяються на *точні, неточні та семантичні*.

Критично важливим є питання прочитуваності цитати, адже непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як інтегрування іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту. Тому вдало і точно *прочитана форма* цитати посідає чільне місце у сприйманні музичних творів із цитаціями та найбільшою мірою забезпечує ідентифікацію впровадженого *іншого*.

Значення, що його несе цитата, також може змінюватися, порівняно із первісним значенням цитованого тексту. Залежно від культурної компетенції та рівня професійної освіченості сприймача, а також текстових особливостей твору цитата може нести не тільки значення, вкладені в неї творцем прототексту, або адресантом художнього повідомлення з цитацією, але і їх видозміни аж до цілковито відмінних чи емоційно протилежних варіантів значень.

Цитата може бути прочитана як цитата, але неідентифікована за джерелом походження. У такому разі значення, прочитані слухачем, і змісти твору узалежнюються від міри збіжності семантики розпізнаної цитати із семантикою цитованого тексту. Це може привести також до певної усіченості, обмеженості семантичного поля з якого походить актуалізована цитата та відповідної зміни принесених нею значень у текстових співдіях у новому творі.

Перспективою дослідження означеної теми постає подальший розвиток і розбудова теорії цитати і цитації в музичному мистецтві, а також нової оцінки і нового тлумачення ряду творів, що містять цитування інших джерел.

Список використаних джерел і літератури:

1. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець-мистецтво-читач. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 8. 2014. С. 42–50.
2. Сюта Г. Лінгвокогнітивні механізми цитації в сучасному поетичному тексті. *Українська мова*. № 1 (49)/2014. С. 9–22.
3. Birtel Wolfgang. „...zu gut für ihn“: Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. № 3/2001. S. 19–25.
4. Lissa Zofia. O cytacie w muzyce. *Szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. S. 269–314.
5. Noé Günther von. Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1963. № 4 (74). S. 134–137.
6. Rosen Charles. Do you like Brahms Music? *The New York Review of Books*. 1998. October 22.
7. Worbs Hans Christoph. Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 122 (2/1961). S. 47–49.

References:

1. Malenko, O. (2014). Intermediality as an aestheticization of artistic discourse: artist-art-reader. *Naukovyj chasopys NPU im. M. P. Drahomanova*. Ser. 8. 2014. P. 42–55 [in Ukrainian].
2. Siuta, H. (2014). Linguistic mechanisms of citation in modern poetic text. *Ukrainsjka mova*. № 1 (49) / 2014. P. 9–22 [in Ukrainian].
3. Birtel Wolfgang. „...zu gut für ihn“: Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. № 3/2001. P. 19–25 [in Germany].
4. Lissa Zofia. O cytacie w muzyce. *Szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. P. 269–314 [in Polish].
5. Noé Günther von. Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1963. № 4 (74). P. 134–137 [in Germany].
6. Rosen Charles. Do you like Brahms Music? *The New York Review of Books*. 1998. October 22 [in English].
7. Worbs Hans Christoph. Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 122 (2/1961). P. 47–49 [in Germany].