

DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269640

УДК 78.06:347.78.031

СТАТУС І ВИДИ ЦИТАТИ В МУЗИЧНОМУ ТЕКСТІ

Богдан Сюта*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики;**ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: theodotius@i.ua**Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – розкрити питання, що висвітлюють статус цитати в музичному тексті, а також проблеми ідентифікації, упізнавання, прочитуваності цитат різних видів; дослідити сприймання цитованого матеріалу як *іншого, чужого* в потоці авторського мовлення, у чому й полягає суть цитації. Ідентифікація цитати, проблеми її прочитуваності та впізнаваності, семантика, що її містить цитата, включення в текст значень «інших», «чужих текстів» та вибудовування інтертекстуальної стратегії в процесі сприймання тексту з імплементаціями фрагментів інших текстів і нині досліджені недостатньо і неповно, а результати цих досліджень не систематизовані належним чином. **Методологія дослідження.** Для оптимального розв'язання поставлених завдань залучено методи, серед яких основними є джерелознавчий, системний, порівняльний і термінологічний. **Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському музикознавстві схарактеризовано текстотвірний потенціал цитат у музичному творі, визначено їх статус, описано основні види цитат у музиці. **Висновки.** Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, збагачення використовуваних значень, коригування утворюваних змістів. Враховуючи положення сучасної рецептивної поетики, констатуємо, що *цитатою слід вважати* той текстовий матеріал, який *сприймається слухачем як інший*, як порівняти з основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. Важливими є питання прочитуваності цитати та її ідентифікація. Тому на чільне місце у сприйманні музичних творів із цитаціями висувається доречно і точно *прочитана форма* цитати.

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

Вступ

Проблема осмислення статусу цитати в музиці досі постає надзвичайно гостро й актуально. Її наукове опрацювання розпочалося з першої третини ХХ ст., проте перші спостереження здійснювалися доволі спорадично, переважно в контексті розробки локальних питань музичних творчості і психології. Уже із

середини століття, а надто від початку 1960-х рр., починають виходити друком праці, присвячені висвітленню різних аспектів окресленої проблеми. Більшість із них належать до царин музичної естетики та семантики. Деякі з оприлюднених праць виразно апелюють до різних аспектів і технік композиторської творчості.

Актуальність означеної теми зумовлюється не лише необхідністю висвітлення повної картини цитації в музиці, але й випрацювання загальних теоретичних засад її вивчення та початкового опрацювання принципів систематизації, досі відсутніх у музикознавстві.

Мета

Мета дослідження – розкрити питання, що висвітлюють статус цитати в музичному тексті, а також проблеми ідентифікації, упізнання, прочитуваності цитат різних видів; дослідити сприймання цитованого матеріалу як *іншого, чужого* в потоці авторського мовлення, у чому й полягає суть цитації. Об'єктом дослідження є прочитування текстів музичних творів, а предметом – ідентифікація і характеристика основних видів іншотекстових вкраплень, що кваліфікуються як цитати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Найчастотнішими питаннями, що їх порушували музикознавці, пишучи про цитату, стосуються функцій цитати в художньому тексті, походження цитат, використаних у тих чи інших творах, міри змінюваності цитованого матеріалу. Найвідомішими у цих царинах стали дослідження Г. Ч. Р. Лендона, З. Лісси (Lissa, 1965), Г.-К. Ворбса (Worbs, 1961), Г. фон Ної (Noé, 1963), У. Кремера, К. Кюна, Е. Будде, Т. Кнайфа, Г. Грубера, Б. Зоннтаг, К. Флороса, Г. Конріджа (Conridge, 1989), П. Тіссена, Е. Гайль, А. Денисова та ін. Переважна більшість досліджень присвячена практичним описам ідентифікованих в музичних текстах цитат та історико-культурним джерелам, а у працях З. Лісси досліджуються деякі естетичні аспекти осмислення цитації.

Залишаються незапитуваними і недослідженими проблеми цитати як мовного феномена і цитації в музичному дискурсі. Подальшого вивчення потребує мовленнєвий контекст цитації, а також роль прецедентності в актуалізації цитати. Так само тільки починає здійснюватися системне осмислення цитати як одного з центральних понять сучасної стилістики тексту і теорії інтертекстуальності.

Виклад матеріалу дослідження

Насамперед постають логічні запитання: чи завжди чуже сприймається в тексті як *інше*, а творець музичного повідомлення (що є найчастіше і його адресантом) та його адресат однаково ідентифікують використаний у повідомленні чужий матеріал, який зазвичай визначають як цитату? Як бути, коли цитований текст не сприймається як чужий через незнайомість адресата з джерелами цитації, або ширше – з культурним і художнім контекстом музичного твору? Або,

коли слухач розпізнає у мовленому чужий матеріал, що трактується композитором як власний? Потрібно атрибутувати цитату відповідно до задуму автора, який її використав, чи важливішою є її атрибуція адресатом виключно з власних позицій? Ці та інші питання, пов'язані переважно з вивченням цитати як феномена музичної мови і мовлення, залишаються невирішеними. Тому головним предметом нашого дослідження став передусім розгляд цитати як текстового феномена і деяких мовно-когнітивних аспектів цитації в музичному мовленні.

Спершу слід визначити робоче формулювання терміна «цитата» у музиці, яким можна послуговуватися у викладі. Виразно сформульована проблема цитати постала у музичному мистецтві країн Європи в останній третині XIX ст. Правда, тоді цитату називали «ремінісценцією» і розуміли її як включення у музичний текст відомого фрагмента іншого музичного тексту. Тоді щойно починав усвідомлюватися факт авторства цитованого матеріалу: вирішальним було хоча б мінімальне розпізнавання іншого функціонально-стилістичного коду в упровадженій у власний текст музиці. Масштаб цитованого, точність відтворення, відкривання чи приховування джерел цитування, мета і модальність впроваджуваних текстів залишалися на совісті автора і залежали більшою мірою від його становища у культурно-мистецькому середовищі, впливовості займаної ним суспільно-громадської позиції і її співмірності з позицією автора цитованого тексту (проблема автоматично вирішувалася за умови відходу цієї людини у кращий зі світів). Іноді ідентифікація у слуханій музиці зразків творчості інших композиторів створювала для того, хто використовував цитати певні незручності (згадаймо історію протистояння Генделя з Бонончіні). Але в умовах не надто активної і ефективної мистецької комунікації тих часів ця проблема поставала більшою мірою як проблема етична і репутаційна. Лише згодом, а особливо наприкінці XIX ст. з усталенням концепції авторського права до питань використання авторської творчості іншого суб'єкта почали ставитися прискіпливіше.

У сьогоденній музичній комунікації найдоцільніше розглядати цитату як *дієвий компонент інтертекстуальної стратегії* прочитання 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» (Сюта, 2014, с. 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 вловимих алюзій до парафраз і центонів) **чи репрезентантом «інших» культурних смислів**. Дуже важливою, особливо для музики, є специфіка сприймання цитати. Дослідники зазначають, 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, відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його як фон, нерідко контрастний щодо нового значення (як-от, наприклад, в пародії) (Goldschmidt, 1970).

Розуміємо, що вичерпно визначити термінопоняття «цитата» в музиці дуже непросто. Особливо з огляду на те, що в останні десятиліття інтерес до феномена цитатії активізував розвиток теорії інтертекстуальності. У її контексті цитата постає «як спосіб актуалізації попередніх знань, механізм "просування тексту в часі", діалогування авторського тексту з універсумом культури, як маркер звернення до традиції та збереження її тяглості на всіх етапах становлення і розвитку мови у її часопросторових і жанрових різновидах» (Сюта, 2014, с. 10). Можна стверджувати, що цитата – це складне мовностилістичне явище, пов'язане з широкими і достатньо мінливими соціокультурними контекстами. Для того щоб адекватно прочитати і зрозуміти цитату, *слід перед тим знати цитований текст*. А знаючи, що кожна епоха розширює обсяг актуальних знань, затираючи водночас фрагменти знань давнішого походження, або ж актуалізує пласти художнього знання минулих епох, маргіналізуючи діахронний зріз сучасних, впливає на спосіб і тип використання, сприймання і розуміння цитати, створення (чи нестворення) інтертекстуальних відношень і похідних текстів. Тому часто текст, що є цитатою *сьогодні*, не був нею *колись*, або ж багатий цитатами художній *текст минулих епох*, сприймається нині як прямолінійне й однозначне, *позбавлене цитат повідомлення*. Тож для уточнення сформульованих міркувань та висновків розгляньмо кілька прикладів музичної цитати.

Почнімо зі спростування усталеної недоречності, про що вже згадувалось у попередніх публікаціях, і яке може проілюструвати суть предмета нашого дослідження. Нині багато музикантів упевнені, що тема головної партії першої частини «Героїчної» симфонії Л. ван Бетховена запозичена композитором з інтради до одноактної опери В. А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєна» KV 283 (Birtel, 2001, р. 20). Справді, розбіжність між обома темами мінімальна і стосується їх завершення (точніше – останніх трьох чверток, які визначають стильове обличчя тем), фактично не впливаючи на художні змісти. Але чи міг Л. ван Бетховен знати музику забутої опери свого старшого колеги, написаної і поставленої ним тільки раз ще у 12-літньому віці під час відкриття зеленого театру в маєтку Ф. А. Месмера? Подія мала місце за два роки до народження самого Л. ван Бетховена. Наступне виконання цього невеликого сценічного твору В. А. Моцарта відбулося у Берліні вже через 63 роки після смерті Л. ван Бетховена. Звукозапису в той час не існувало. Моцартова опера за життя Л. ван Бетховена не друкувалася, а автограф твору віднайшли вже після смерті останнього.

Мелодія, використана В. А. Моцартом, є дуже звичним і поширеним у музиці другої половини XVIII ст. звуковим зворотом – художньою формулою, базовою на ритмізованому арпеджуванні тризвуку тоніки. Таку чи подібну художню формулу, яка походить із загального інтонаційного архіву епохи (М. Фуко) віденського класицизму, могли використати незалежно один від одного чимало професійних композиторів і музикантів-любителів. Та легенда про запозичення чи цитування музики В. А. Моцарта живе, і чимало слухачів Третьої симфонії Л. ван Бетховена з перших же її тактів зазвичай пригадують моцартівську інтраду (найімовірніше, жодного разу не слухану автором «Героїчної»). У творчій свідомості таких слухачів згадана тема актуалізується як цитата, хоча насправді такою не є. Чи вважати таке використання мелодії цитатою, чи виконує вона

функції цитати, і що тут цитується – Моцарт чи архів тієї епохи? Очевидно, що загалом питання вирішити не вдасться, і його розв'язання залежатиме найбільшою мірою від позиції слухача, який отримає кілька кінцевих варіантів.

Дуже близьку спорідненість спостерігаємо також між темою п'єси «Смерть Озе» із музики до «Пера Гюнта» Едварда Гріґа (перша сюїта, ор. 46) і другою темою створеної чотирма роками пізніше фортепіанної рапсодії ор. 79 № 1 Йоганнеса Брамса. Найімовірніше, що про свідоме цитування Й. Брамсом музики Е. Гріґа не йшлося (хоча стовідсотково виключати цього не можна). Е. Гріґ у ті роки вважався в колах німецьких професійних музикантів композитором другого плану, і славетний вже на той час Й. Брамс напевно свідомо не цитував би музику нереноманованого автора Е. Гріґа. Просто «архів епохи» був щільно насичений саме такого типу інтонаційними зворотами чи *художніми* (у літературі їх називають *поетичними*). Хоч, знаючи звичку Й. Брамса досить вільно і часто використовувати результати творчості інших авторів у своїй музиці, можна говорити не просто про використання чужого матеріалу, але й про плагіат. Згадаймо історію із фактичним плагіюванням в «Угорських танцях» № 1, 5 фрагментів чардашу «Спогади про Бартфельд» відомого композитора і диригента Адальберта Пауля фон Келера. Виступити на власний захист перед сваволею найавторитетнішого віденського композитора останньої третини XIX ст. не відважувався ніхто. Прізвище «Брамс» було в тогочасній Австрії фактично синонімом понять «музика» і «успіх» (згадаймо, як уже славетний Антон Брукнер, будиши представленим своєму багатолітньому кумиру Й. Брамсу, намагався поцілувати його руку...). Але практика плагіату процвітала в Австрії на усіх рівнях музичного «табелю про ранги». Наприклад, той самий Антон Брукнер сплагіював Келерів «Маццучеллі-Марш» (відомий також як «Аполлон-Марш») у своєму Марші Es-Dur. Чи можна вважати такі дії цитуванням?

Художня формула (у згаданій вище «темі Гріґа – Брамса» – це запитальний мотив, збудований на гармонічному русі від тоніки до домінанти із кінцевою затримкою на нестійкій функції) не має тієї самостійності і автономності, що її має цитата. У процесі цитації відбувається своєрідний «енергообмін між прототекстом (прототекстами) і метатекстом» (Сюта, 2014, с. 14). Формула ж – що дуже важливо – безпосередньо не пов'язана ні з конкретним автором, ні з конкретним текстом. Це створений ще до текстів художній знак, який може вживатися у різних (часом достатньо численних) контекстах і в різному мовному оточенні. Так, наприклад, спосіб фактурної організації музичного матеріалу *мелодія, що рухається по звуках тризвуку, + «альбертієві баси»* є типовою узагальнено-художньою формулою фактури фортепіанної музики епохи віденського класицизму і проторомантизму. І тільки, коли ми поєднаємо з цією формулою характерні хорейчні низхідні секундові ходи-затримання у мелодії (як-от у 24-му і 28-му тактах першої частини фортепіанної сонати В. А. Моцарта B-Dur KV 570, 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 *топик 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 з музикою В. А. Моцарта), можуть сприйматися як цитати, навіть тоді, коли автор твору їх такими не задумував.

Отже, за термінологією З. Лісси, у цьому разі можемо говорити не зовсім про цитату чи радше не про свідому цитацію, а про *ремінісценцію* як різновид текстових запозичень. Сам Й. Брамс також послуговувався на визначення цитати цим словом, яке не мало тоді визначеного термінологічного наповнення. Хоч до справжньої цитації тодішні автори, зокрема і Й. Брамс, вдавалися достатньо часто. Згадаймо, наприклад, першу частину Симфонії № 2 ор. 73 Й. Брамса, завершено незадовго до рапсодії, із цитуванням у головній партії початку Симфонії № 103 Ф. Й. Гайдна та неточною цитатою у побічній партії побічної теми з Дев'ятої симфонії Ф. Шуберта. Також цитату пісні *Gaudeamus igitur* в Академічній святковій увертюрі ор. 80 (1879). А ще – неточне цитування Й. Брамсом музики Й. С. Баха, Ф. П. Шуберта й Дж. Б. Віотті у Сонаті № 1 e-moll ор. 38 для віолончелі і фортепіано (де, до речі, чимало місць, подібних на музику віолончельної сонати маловідомого нині Бернгарда Ромберга), теми 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 першовиконавця брамсового скрипкового концерту і його широго друга Йозефа Йоахіма). А із 21 «угорського танцю» тільки 6 (№ 1, 3, 10, 11, 14, 16) мають в основі тематичний матеріал, створений Й. Брамсом. Решта – використані ним поширені в музичному побуті того часу мелодії інших композиторів.

Для українського меломана цікавим буде 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) впізнаємо інтонації інших українських пісень – «Веселився козаченько» і «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Очевидно, що у такий спосіб актуалізувалися слухові художньо-емоційні враження композитора від почутих, хоч і не ідентифікованих ним пісень одного з народів Австро-Угорщини, для яких Відень (у якому мешкав Й. Брамс) був столицею своєї держави.

Мимовільних запозичень і цитувань, яких у музиці Й. 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, дайте спокій. Врешті-решт Ви самі знаєте, що мені також випадало красти – і набагато більше», – писав він відверто у листі до молодого композитора Отто Дессоффа (цит. за: Rosen, 1998).

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 мистецьких переваг вальсу видавця і композитора Антона Діабеллі, або справді непересічних оперних арій Анрі Гретрі чи Джованні Паїзіелло, слухаючи варіації Л. ван Бетховена або Ф. Ліста, то може спробувати це зробити. Та зазвичай естетичні переваги художньо ціліс-

ного 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). Подібну ситуацію спостерігаємо також у лістівській «Великій симфонічній фантазії (на теми з "Леліо" Г. Берліоза)»: слухач може довідатися про авторство обох використаних тем лише з назви твору на афіші або в партитурі.

Питання поширюється також на твори, свідомо запозичені авторами значною мірою у їх художній цілісності, але пристосовані (завдяки тим чи іншим переробкам тексту) для виконання інших функцій, або певного переорієнтування функцій. Таке переорієнтування часто спричинює коригування чи й змінювання значень. Часто таке змінювання надає цитаті функції *семантичної цитати* і покликане привернути увагу слухача до осмислення саме обраного композитором значення. Так, наприклад, переможно-святковий настрій і утвердження ідеї спасіння богообраного народу (і майбутнє спасіння через прихід Ісуса) супроводжує усі твори Й. С. Баха, у яких цитується троп дев'ятого тону псалму № 113, опрацьований перед цим самим композитором у вигляді хоральної обробки. До таких творів належать передусім популярна кантата BWV 10 «Meine Seel' erhebt den Herrn» і «Magnificat». Семантика спасіння пов'язана з цитуванням того самого тексту у першому номері Реквієму В. А. Моцарта, також – у Реквіємі Й. М. Гайдна і у творах італійських авторів XVIII ст.

Деякі, зокрема і згадані вище цитати, що сприймалися як *чужий* матеріал у момент виникнення твору (навіть за бажання автора приховати факт цитування), з плином часу втратили ознаки «чужого» через некомпетентність слухача в розрізненні призабутої або невідомої музики. Тому нині ідентифікація «музики інших авторів» є відповідальною роботою і потребує належного рівня культурної компетентності. Сучасники ж В. А. Моцарта добре знали музику, що тоді виконувалася. Їхнє сприймання відповідних творів істотно розбігалось із сьогодишнім. Так, у Відні другої половини XVIII ст. Дж. Сарті, В. Мартін-і-Солера і А. Сальєрі були чи не найпопулярнішими оперними композиторами і сприймання музики їх сценічних творів було істотно багатшим на образи і контексти. Можна припустити, що, цитуючи свою оперу в увертюрі до «Чарівної флейти» поруч із творами цих авторів, В. А. Моцарт засвідчував передусім високу самооцінку власної музики. В основу популярного донині фортепіанного Рондо Ре мажор В. А. Моцарта KV 485 покладена – як свідчення високої поваги – тема Йогана Христіана Баха, сина славетного лейпцизького кантора: ідентифікувати її як 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. ван Бетховен у смичковому квартеті ор. 18 № 5 A-Dur.

Часто композитори задля коригування семантики піддають текст впровадженню цитати значним трансформаціям, або ж уміщують його у неграматичально підібраний контекст, що переважно виливається у конфліктність

художньо-стильових характеристик обох текстів. У такий спосіб сприймаються сьогодні деякі із цитованих революційних пісень, «вращених» Д. Шостаковичем у музичну тканину симфонії № 11, або ж наведена у тексті Сонати для альту і фортепіано художньо-стильова формула, широко відома завдяки використанню Л. ван Бетховеном у Сонаті № 14 для фортепіано (часто її називають «деформованою» чи «трансформованою» цитатою з Л. ван Бетховена, який також використав ту саму художньо-стильову формулу; насправді це коректно рівно настільки, наскільки коректно називати будь-яку жигу трансформованою цитатою із заключної п'єси, скажімо, шостої Французької сюїти Й. С. Баха Мі мажор).

Отже, мусимо погодитися, що чимало цитат із творів минулих століть сьогодні втратили свою якість чужого і вже не сприймаються як цитати. Але й завдяки ідентифікації якогось матеріалу як чужого слухач однозначно сприймає його як цитату. Навіть коли такий матеріал власне цитатою не є. 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. Водночас тільки невелика частина слухачької аудиторії опери впізнає у ній фрагменти музики творів Ріхарда Вагнера та Жуля Массне, чи авторемінісценції з «Богеми» і «Тоски». Іноді трапляється використання цитат із – скористаймося терміном У. Еко – відкритою семантикою. Сьогодні, наприклад, ніхто не може з певністю сказати для чого Д. Шостакович у П'ятнадцятій симфонії процитував заключний розділ увертюри до «Вільгельма Телля» Дж. Россіні і яке значення слід прочитувати із цієї цитаті. Зауважимо, що переважна більшість цитат у творах Д. Шостаковича є носіями цілком визначених значень. Згадаймо хоча б автоцитовання, використані у восьмому струнному квартеті композитора.

Не менш ускладненим видається спосіб дефініювання цитатій народної музики 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 під час прослуховування таких творів більшість слухачів не ідентифікує цитат (за незначними винятками) у тексті, що їх прийняв.

Погляньмо на такий показовий для української художньої культури твір, як Соната для фортепіано ор. 10 Антіна Рудницького. Він повністю виростає із видозмінених мелодій (неточних та трансформованих цитат) 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 в жанрі козачка і тема заспіву). Не кожному слухачеві, навіть обізнаному з українським пісенним фольклором, поталанить розпізнати, ідентифікувати й атрибутувати всі використані мелодії. У першій частині початкова маршова головна партія «Засвіт встали козаченьки» і побічна тема «Ой, видно село» прочитуються практично всіма, а тема варіацій другої частини виявляється відомою за незначними винятками хіба що

досвідченим слухачам – шанувальниками української музики. Отже, одна частина слухачів сприйме той самий текст як авторський, інша – розпізнає в ньому цитати, ще менша – їх ідентифікує, і тільки дуже незначний відсоток професіоналів атрибує розпізнані цитати. При цьому музичний текст, укладений А. Рудницьким, залишатиметься незмінним.

Окремо слід сказати кілька слів щодо контрафактури в музиці. Чи можна вважати її однією із форм цитати? Однозначної відповіді на це непросте запитання дати практично неможливо. Розгляньмо ситуацію з одним із широковідомих творів, який навіть встиг на українських мистецьких теренах фольклоризуватися. Це відома пісня, яку більшість слухачів і виконавців однозначно вважає народною. Йдеться про пісню, відому під назвою «Як засядем браття коло чари». Вона таки має автора, і дуже відомого та авторитетного у літературно-мистецьких колах – це «буковинський соловій» Осип-Юрій Федькович.

Дев'ята співанка із відомого рукописного збірника фольклорних і авторських творів Йозефа Домініка Юрія Гординського де Федьковича «Найкращі співанки руського народу на Буковині» (1886) має назву «Як засяду, брата коло чари...» і фактично є поезією його авторства. Мелодія і гармонія майже точно копіюють музичну складову німецькомовної буршівської пісні «Sind wir nicht für Herrlichkeit geboren?!». Вірш написаний як наслідування застільних, чи, точніше сказати б, буршівських німецьких пісень («Tafellieder»). Ці пісні, що зазнали найбільшого розповсюдження в 1820–1890-х роках по всіх землях німецькомовних держав, не вирізнялися глибокими стилістичними відкриттями чи художніми перевагами і були фактично «становими піснями», чимало з яких вийшли за первісні функціональні обмеження і стали «народними піснями літературного походження». Широка популярність цих співів пов'язувалася із загальноромантичним прагненням до свободи і протестуванням проти феодальних пережитків. Коротко зміст майже всіх таких пісень, особливо ж раннього періоду, зводився до оспівування товариства, у якому всі рівні, і яке завжди має місце у підвальчику (Keller) за столом при гальбі (півлітра; з австр.) пива (am Tafel; у баварсько-австрійській німецькій мові це дошка столу. Вона була зазвичай темного кольору; на ній кельнер чи власник закладу часто зазначали крейдою рахунок випитому, платили за яке гуртом аж в кінці посиденьок). Пісні співали усім товариством, члени якого добре один одного знали. Це й не дивно, адже переважну їх більшість становили студенти – найбільш корпоративно організований і найдемократичніший прошарок суспільства тодішніх німецьких країн. До них примикали також підмайстри (Burschen), які щойно встали з-за університетської лави, але ще не отримали повного корпоративного права Майстра. Таким чином за столом з пивом усі члени товариства були рівними і не переобтяженими відомостями про матеріальні статки товаришів. Проте нерівність, якої всі студенти-романтики так прагнули позбутися, відновлювалася при виході із місця товариської зустрічі.

Саме тому, слухаючи цю пісню, кожен ідентифікує її як гуртову жартівливу пияцьку із назвою «Як засядем браття коло чари». З авторського вербального тексту упізнаваними залишилися метроритмічна структура, перший куплет і змінений приспів, зміст якого кардинально протилежний первісному змістові

твору О. Федьковича. Насмішка і сарказм первісного українськомовного тексту змінилися на добродушний гумор. Але головним чинником популярності пісні стала її музична складова. Від німецької мелодії в українському творі залишилася запозичена музика куплета, доповнена з часом мелодією приспіву українського походження. Тобто перед нами класичний приклад контрафактури, яка до того ж змінює емоційну модальність твору. Вважати таке запозичення цитатою навряд чи доцільно: у кінцевому варіанті українськомовної пісні зникає феномен *іншого*.

Із викладеного зрозуміло, що цитатою можна вважати лише той матеріал, який слухач ідентифікує як *інший* чи *чужий*. Тобто пов'язаний із привнесенням у слуханий твір додаткових значень, які, вступаючи у співдію 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, зрозуміло, що рельєфнішою буде цитата, то вагомішими будуть трансформація первісних значень і нарощення змістів. Нетематичний матеріал зазвичай не використовується як цитата, 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, що став джерелом цитат, а слугує засобом актуалізації при сприйманні та виформовуванні змістів художніх рис класицистичного стилю).

Висновки

Отже, зваживши наведені спостереження і врахувавши міркування щодо них, можемо підсумувати викладене. Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, нарощення рядів використовуваних значень, збагачення та коригування утворюваних змістів. Враховуючи останні здобутки рецептивної поетики, можемо стверджувати, що *цитатою маємо вважати тільки той текстовий матеріал, який сприймається слухачем як інший*, порівнюючи з основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. З огляду на це, цитати можуть бути *точними, неточними і семантичними*.

Критично важливим є питання прочитуваності цитати, адже непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як вкраплення чи приєднання іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту. Тому на чільне місце у сприйманні музичних творів із цитатами висувається доречно і точно *прочитана форма* цитати, яка найбільшою мірою забезпечує ідентифікацію впровадженого *іншого*.

Значення, що його несе цитата, також може змінюватися, як порівняти з 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 цитатою, 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 уза-лежнюються 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.

Список бібліографічних посилань

- Сюта, Г. (2014). Лінгвокогнітивні механізми цитації в сучасному поетичному тексті. *Українська мова*, 1(49), 9–22.
- Birtel, W. (2001). "...zu gut für ihn": Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, 19–25.
- Conridge, G. (1989). A Wrong Note in Berg's Violin Concerto? *The Musical Times*, 130(1754), 205–207. <https://doi.org/10.2307/966464>
- Goldschmidt, H. (1970). Zitat oder Parodie? *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12, 171–198.
- Lissa, Z. (1965). *Szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Noé, G. von. (1963). Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*, 4(74), 134–137.
- Rosen, Ch. (1998). Aimez-Vous Brahms? *The New York Review of Books*, 45(16), 64–68.
- Worbs, H. Ch. (1961). Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 122(2), 47–49.

References

- Birtel, W. (2001). "...zu gut für ihn": Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik ["...too good for him": Plagiarism, misattribution and forgeries in music]. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, 19–25 [in German].
- Conridge, G. (1989). A Wrong Note in Berg's Violin Concerto? *The Musical Times*, 130(1754), 205–207. <https://doi.org/10.2307/966464> [in English].
- Goldschmidt, H. (1970). Zitat oder Parodie? [Quote or parody?]. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12, 171–198 [in German].
- Lissa, Z. (1965). *Szkice z estetyki muzycznej* [Sketches of musical aesthetics]. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Kuz'mina, N. A. (2004). *Intertekst i ego rol' v protsessakh evolyutsii poeticheskogo yazyka* [Intertext and its role in the evolution of poetic language] (2nd ed.). Editorial URSS [in Russian].
- Noé, G. von. (1963). Das musikalische Zitat [The musical quote]. *Neue Zeitschrift für Musik*, 4(74), 134–137 [in German].
- Rosen, Ch. (1998). Aimez-Vous Brahms? *The New York Review of Books*, 45(16), 64–68 [in English].
- Syuta, G. (2014). Lihvokohnityvni mekhanizmy tsytatsii v suchasnomu poetychnomu teksti [Cognitive mechanism of quotation in modern poetry]. *Ukrainian Language*, 1(49), 9–22 [in Ukrainian].
- Worbs, H. Ch. (1961). Das Zitat in der Neuen Musik [The Quotation in New Music]. *Neue Zeitschrift für Musik*, 122(2), 47–49 [in German].

STATUS AND TYPES OF QUOTATIONS IN A MUSICAL TEXT

Bohdan Siuta

Doctor of Science in Art Studies, Professor, Department of Music Theory;

ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: theodotius@i.ua

National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to reveal the issues that highlight the status of the quotation in the musical text, as well as the problems of identification, recognition and readability of quotations of different types; to investigate the perception of the quoted material as another, alien in the flow of the author's speech, which is the essence of the quotation. Identification of a quotation, problems of its readability and recognizability, the semantics contained in the quotation, including in the text the meanings of "others", and "other texts" and building an intertextual strategy in the process of perceiving the text with the implementation of fragments of other texts have not been sufficiently and incompletely studied, and the results of these studies have not been properly systematized. **The research methodology.** Some methods are involved for the optimal solution of the tasks, among which the main ones are the source, systematic, comparative and terminological. **The scientific novelty of the research.** For the first time in Ukrainian musicology, the text-creating potential of quotations in a musical work is characterized, their status is determined, and the main types of quotations in music are described. **Conclusions.** The quotation in music is an effective means of diversifying the text of the work, enriching the meanings used, and adjusting the meanings formed. Taking into account the provisions of modern receptive poetics, we state that the quotation should be considered the textual material that is perceived by the listener as different from the main material of speech, alien in style, type of transmitted meanings or semantics, as a carrier of a different functional and stylistic code. The issues of readability of the quotation and its identification are important. Therefore, the appropriate and accurately readable form of quotation is put forward to the forefront in the perception of musical works with quotations.

Keywords: quotation; quoting; recognizability; readability; exact quotation; imprecise quotation; semantic quotation; allusion; reminiscence; text; intertextuality; receptive poetics; listener

