

КОНЦЕПЦІЯ ХРОНОСУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ У ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ

УДК 78.072

АНТОНОВА О. Г.

АВТОЦИТУВАННЯ ЯК ПОГЛЯД КОМПОЗИТОРА У МИНУЛЕ: ІНТЕНЦІЇ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ

Автоцитату розглянуто у контексті більш загального поняття цитації та у зв'язку з характерною для пізньої творчості тенденцією до художньої ретроспекції. Висвітлено форми повторного прочитання *цілісних* текстів: редагування, перекладення для іншого виконавського складу, доповнення запозиченого тематичного матеріалу новим темброво-інструментальним контекстом. Позначено масштабні градації включених до нового твору *фрагментів* раніше написаного опусу – від розгорнутих побудов до коротких мотивних утворень – та виявлено причини таких запозичень. Простежено долю наскрізних музичних тем у творчості Л. ван Бетховена і В. Мартинюк. З'ясовано зв'язок знакової функції автоцитати не тільки зі змістом першоджерела, а й з особистими переживаннями і подіями у творчому житті композитора (на матеріалі творів Р. Штрауса, А. Дворжака, А. Брукнера). Проаналізовано співвідношення значення автоцитати в тексті-джерелі та в новому тексті, досліджено способи корекції первинного значення цитованого фрагмента. На прикладі *Adagio assai* з фортепіанного концерту *соль мажор* М. Равеля розглянуто ремінісценцію як переважаючий на пізніх етапах творчого шляху тип цитування. Наведено приклади стильових і жанрових авторетроспекцій, намічено напрями їх вивчення.

Ключові слова: автоцитата, пізній період творчості, художня ретроспекція, знакова функція цитати, наскрізні музичні теми.

Феномен цитування перебуває в руслі сучасних музикознавчих досліджень. Визначені основні напрями вивчення, підходи, які дають змогу вписати його у пошуковий простір різних гуманітарних наук – естетики, психології, культурології, семіотики, лінгвістики. Одночасно намітилися й розбіжності у розумінні його змісту, що свідчить про неоднозначність явищ, охоплених цим поняттям, про наявність певних лакун у його вивченні.

Особливим різновидом цитування є відтворення у новому тексті фрагмента твору, написаного автором раніше. Можна припустити, що звернення композитора до сторінок своєї творчості з метою прочитати їх заново інспіроване психологічними факторами, зокрема й віковими. Наталія Савицька називає прагнення до художньої ретроспекції однією з характерних тенденцій пізньої творчості митців. На її думку, у свідомості майстрів благословенного віку виникає «нездоланна потреба в маргіналь-

них зонах, суб'єктивних свідченнях індивідуально-художнього руху»¹, у відтворенні «особистісно значущого минулого», у «підсумковій концептуалізації власного життя»².

Об'єктом авторетроспекції може бути як цілісний твір, так і його фрагмент. Робота з цілісним твором полягає в редагуванні раніше створеного опусу, а також у його перекладенні для іншого виконавського складу, щоб, з одного боку, висвітлити нереалізовані досі виражальні потенції матеріалу, з іншого, – розширити жанрово-комунікативні обрії твору. Показовим прикладом є популярне *Adagio* Семюела Барбера. Музика повільної частини Струнного квартету (1936), написана 26-річним композитором, стала відправною точкою багатьох тембрових версій, серед яких авторськими, крім першої, є лише три: *Adagio* для струнного оркестру (1938), «*Agnus Dei*» для мішаного хору *a cappella* (1967), «*Agnus Dei*» для мішаного хору в супроводі органа або фортепіано (1967). Якщо оркестрова транскрипція твору написана на замовлення Артуро Тосканіні, який мав намір включити його до свого репертуару, то створення хорових версій було мотивоване психологічно. Поєднати музичний текст струнного *Adagio* з вербальним у завершальній частині меси композитор вирішив у непростий для нього час, коли професійне розчарування збіглося з особистим горем – смертю матері. Ці останні прочитання твору «пов'язали нитки ледь уловимих сакральних обертонів музики з реальним літургічним текстом, посилили духовні струми інтонацій, які знайшли саме тут, у союзі з канонічним словом, свій притулок»³.

Відтворення в новому тексті фрагментів раніше написаного опусу також має різні масштабні градації: від досить розгорнутих побудов до коротких мотивних утворень. У першому випадку композитор нерідко керується зовнішніми причинами – бажанням зберегти музичний матеріал, пов'язаний з нереалізованою або невдало реалізованою творчою ідеєю, ситуацією цейтноту у роботі над замовленням тощо. Пригадаймо, як часто переносив тематичний матеріал з однієї своєї опери в іншу Дж. Россіні. Багато таких прикладів наводить А. Молибога. Увертюри, арії, зображальні оркестрові епізоди мігрують між ранніми операми італійського композитора – «Шлюбним векселем», «Щасливою оманю», «Дивним непорозумінням», «Італійкою в Алжирі», «Севільським циркульником», а «Пробне каміння» взагалі можна назвати «антологією» оперної творчості Дж. Россіні, адже цей зразок жанру *buffa*, з одного боку, містить чимало самозапозичень із попередніх творів, а з іншого, – низку її фрагментів буде використано у майбутніх операх. На думку А. Молибоги, справа тут не стільки у стислих термінах написання нової опери (хоча це, мабуть, також відіграло певну роль), скільки у бажанні зберегти найкращі сторінки своєї музики, які, враховуючи реалії тогочасної театральної практики, могли бути втрачені назавжди⁴.

Окреме русло автоцитування – особлива прихильність композитора до якогось свого твору чи музичної теми. Вона виявляється у спробах надати улюбленому творінню друге життя, увівши його в новий опус як локальний фрагмент чи втіливши на його основі більш масштабний задум. Утягуючись в інший художній простір, така

¹ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – С. 24.

² Там само, с. 111.

³ Филатова Т. В. «*Agnus Dei*» С. Барбера: хоральная версия Струнного *Adagio* (к проблеме стиливых взаимодействий) / Т. В. Филатова // Музичне мистецтво. – Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2013. – Вип. 13. – С. 70.

⁴ Ці спостереження взято зі ще не захищеної кандидатської дисертації А. Молибоги (Молибога А. В. Жанрово-стильові моделі італійської комічної опери у ранній творчості Джоаккіно Россіні : рукопис / А. В. Молибога. – К., 2015. – 180 арк. – Архів А. В. Молибоги).

тема може зберегти свій первинний зміст і звуковий образ, постати в дещо оновленому ракурсі або кардинально перетворитися, виявивши раніше приховані властивості. Л. Гаврилова називає такий спосіб роботи з цитатою «*riletture*» (від італійського – «повторне прочитання»), розуміючи його як збереження найважливішої частини тексту і доповнення її новим темброво-інструментальним контекстом¹.

Один із прикладів наскрізної теми у творчості композитора – тема контрдансу, музику якого створив Людвіг ван Бетховен для щорічного балу художників (1895). З часом її було використано ще тричі: у балеті «Творіння Прометея» (1801) як лейтхарактеристику головного героя, у «15 варіаціях з фугою» ор. 35 (1802) і фінальних варіаціях «Героїчної» симфонії (1804) як джерело тематичних перетворень. Можливо, саме багаторазове випробування танцювальної теми надало можливість виявити потенційно закладену в ній переможну семантику в грандіозному фіналі «Героїчної».

Ще один приклад багаторазового повернення до певної музичної теми – творчість сучасної дніпропетровської композиторки Валентини Мартинюк². Рання, на жаль, не збережена імпровізація у форматі комп'ютерної музики стала джерелом багатьох її творів: романсу «Нитка Аріадни» («*Нить Ариадны*») на вірші К. Бальмонта (2000), солоспіву «Істина буття» на текст В. Здоренко (2004), фортепіанної п'єси «Елегія», яка увійшла до збірки «У сонячному ключі» (2004), та симфонічного триптиху «Нитка Аріадни» (2008). В. Мартинюк називає цю музичну тему однією з найбільш удалих і дорогих для неї. Можливо, така прихильність авторки зумовлена тим, що народження першого графічно фіксованого її варіанту тісно пов'язане з близькою людиною – Аріадною Поставною³. Саме їй був присвячений романс на вірші К. Бальмонта і названий її ім'ям. І вже зовсім не випадково уведено цю ж тему в однойменний симфонічний триптих, присвячений уже світлій пам'яті Аріадни Поставної. На «лейттемі» побудовано другу частину триптиху, однак її інтонаціями охоплено весь цикл.

Цитування невеликих, але добре упізнаваних фрагментів зазвичай виконує в новому тексті функцію знака. Знакова функція автоцитування може бути пов'язана з актуалізацією того образу, носієм якого вона була у претексті. Так, у пісні «На вечірній зорі» Ріхарда Штрауса (1947), яку, за бажанням композитора, було включено до циклу «Чотири останні пісні», завершальні слова вірша Йозефа Ейхендорфа звучать так: «Ми втомилися блукати – це смерть?» («*Wie sind wir wandermüde – ist dies etwa der Tod?*»). Ілюстрацією до них сприймається тема валторни, яка є цитатою з написаної п'ятдесятьма роками раніше симфонічної поеми «Смерть і просвітління» за Александром Ріттером (*Alexander Ritter*). Але в поемі ця тема символізувала не смерть, а просвітління, отже, за допомогою автоцитування Р. Штраус не тільки посилив звучання слова «смерть», а й виявив своє ставлення до цього явища.

Однак частіше у творах, написаних на останніх етапах творчого шляху, композитор за допомогою автоцитування апелює не стільки до змісту першоджерела, скільки до тих подій і переживань у своєму житті, якими воно породжене. Так, Антонін Двор-

¹ Гаврилова Л. В. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги [Электронный ресурс] / Л. Гаврилова. – Режим доступа: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/GavrilovaL.pdf> – Дата доступа: 12.10.2015.

² Особливості використання наскрізної музичної теми у творчості В. Мартинюк докладно простежено в дипломній роботі А. Любимової: Валентина Мартинюк: нариси творчості : дипломна робота ... магістра музичного мистецтва / Любимова Анастасія Яківна ; Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. – Донецьк, 2011. – 56 с.

³ Аріадна Костянтинівна Поставна – музикознавець, лектор, педагог, голова Дніпропетровської організації Спілки композиторів України (2002–2008).

жак процитував у віолончельному концерті ор. 104 (1895) мелодію пісні «Дайте мені спокій» («*Lasst mich allein*») з вокального циклу ор. 82 на вірші Оттілії Маліброк-Штілер (*Malybrok-Stieler*). Ця пісня, за свідченням Йозефа Сука, зятя А. Дворжача, дуже подобалася Йозефіні Чермаковій, дівчині, у яку молодий композитор колись був безнадійно закоханий. Минули роки, А. Дворжак одружився з Анною, сестрою Йозефіни, але пам'ять про перше кохання назавжди зберіг у душі. Працюючи над віолончельним концертом, він отримав зворушливий лист від Йозефіни, який пробуdiv у ньому спогади про ті далекі дні і спонукав до автоцитатування.

Автоцитатування в *Adagio* з Дев'ятої симфонії Антона Брукнера є підсумком творчих пошуків. Продовжуючи започатковану в попередніх симфоніях тенденцію, композитор повторює в кодї фіналу головну тему першої частини, водночас він цитує і теми з Четвертої, Сьомої та Восьмої симфоній. З одного боку, традиційне для композитора повернення до головної теми першої частини утворює композиційну арку, яка надає завершеності цій незакінченій симфонії¹. Таке утвердження в останніх творах прийомів (і ширше – принципів мислення), сформованих протягом усього життя, свідчить про те, що пізня творчість А. Брукнера, за типологією Н. Савицької, належить до консолідуючого типу². З іншого боку, *Adagio* Дев'ятої симфонії, крім головної теми першої частини цієї ж симфонії, містить цитати з більш ранніх опусів, етапних для композитора. Імовірно, це можна розглядати як прощання з життям, адже А. Брукнер працював над своєю останньою симфонією вже тяжко хворим і знав, що це його «лебедина пісня». У цьому переконує і «сильна позиція» (І. Фоменко) автоцитат у тексті: уведення їх у завершальний розділ форми спонукає ретроспективно переосмислити текст, поглянути на нього з висоти, яка дає змогу охопити творчість А. Брукнера загалом, зрозуміти все створене ним як метатекст.

Співвідношення значення автоцитати в тексті-джерелі і новому тексті демонструє досить широкий діапазон підходів до цитованого матеріалу – від серйозного до жартівливого, однак пізнім етапам творчості більш властиве серйозне, філософськи заглиблене, нерідко з відтінком ностальгії подання матеріалу. Корекція первинного значення цитованого фрагменту здійснюється шляхом його взаємодії з образно-тематичним контекстом нового твору. Так, у віолончельному концерті А. Дворжача пісенна автоцитата набуває дещо іншого, більш драматичного, порівняно з вокальним першоджерелом, звучання. У вірші Оттілії Маліброк-Штілер, узятого за основу пісні «Дайте мені спокій», розкрито різні відтінки любовних переживань молодої дівчини: «страждання і туга розставань, світле блаженство і тихе сум'яття»³. Музика А. Дворжача відтворює ці зміни настроїв завдяки зіставленню однойменних мажору і мінору, зміні розспівності й речитації. У концерт перенесено перший чотиритакт другої строфи, у якій тема постає у мінорному варіанті. Завдяки метричному перетворенню (3/4 замість 4/4) вона стає більш динамічною, рівномірний рух вісімок часом стискається до тріолей, «квадратні» синтаксичні побудови вуалюються діалогічними перехрещеннями фактурних ліній. Але головні зміни пов'язані з інтонаційно-тематичним «оточенням» автоцитати. Тема, запозичена з пісні, утворює середній розділ тричастинної репризної форми *Adagio ma non troppo*, який своїм сумним на-

¹ Як відомо, Дев'ята симфонія А. Брукнера має не чотири частини, як усі попередні його симфонії, а три. Питання щодо її завершеності й досі дискутується в музикознавчій літературі.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – С. 279–280.

³ Егорова В. Н. Антонин Дворжак : монографія / В. Н. Егорова. – М. : Музыка, 1997. – С. 272.

строєм контрастує з піднесено-світлим образом експозиції. Передує проведенню автоцитати лаконічна траурна тема в оркестрі, яка миттєво переключає музичну дію в іншу площину. Далі з пісенною темою вступає солююча віолончель, її теплий насичений тембр викликає безпосередні асоціації зі звучанням людського голосу. Тема оплітається мелодичними підголосками кларнетів і альтів, а потім, передана високим дерев'яним духовим інструментам, супроводжується інтонаційно загостреною контрапунктуючою лінією віолончелі, яка поступово виходить на передній план. Кульмінацією розвитку стає низхідна мелодична фраза в діапазоні октави, ускладнена ламентозними інтонаціями. В. Єгорова порівнює цей епізод *Adagio* зі стенаннями, плачем¹. Така драматизація першоджерела, найпевніше, зумовлена трагічним передчуттям композитора, яке збулося через кілька місяців після написання концерту. Отримавши звістку про смерть своячки, А. Дворжак повернувся до завершеного вже твору і змінив коду фіналу, додавши ще одне проведення улюбленої мелодії Йозефіни, «немов навіки прощаючись із нею»².

У «Метаморфозах» Р. Штрауса, які в одному з листів композитора названі «відображенням усього мого минулого життя»³, є елементи ліричного тематизму симфонічної поеми «Так говорив Заратустра»⁴. Вони тісно взаємодіють з іншими цитатами – з темою маршу з «Героїчної» симфонії Л. Бетховена і з інтонаціями вагнерівського «Трістана». Семантика цих цитат втягує ліричні мотиви «Заратустри» у трагічну орбіту жанру епітафії: «Скорбота по Мюнхену» – так назвав автор свій твір в одному з чорнових начерків.

Міра «збереження» автоцитати у новому тексті, як і цитати, може бути різною. У творах майстрів благословенного віку переважають завуальовані цитати, що зумовлено як властивостями людської пам'яті, так і психовіковими чинниками. Про це, зокрема, пише Н. Савицька: «Мудрість полюбляє містифікації, намагаючись закодувати безпосередність висловлювання символами, метафорами, алюзіями»⁵. Музикознавці диференціюють цитати на справжню цитату, quasi-цитату, адаптацію, алюзію. До них можна додати ремінісценцію, адже літературознавці вважають її одним із різновидів цитати як родового поняття. І. Фоменко визначає ремінісценцію як «не буквальне відтворення, мимовільне або навмисне, чужих структур, слів, яке наводить на спогад про інший твір»⁶. У цьому визначенні підкреслимо два моменти: по-перше, ремінісценція – це неявна цитата, цитата без лапок; по-друге, наближення автора до першоджерела може бути мимовільним, а впізнання претексту реципієнтом не впливає кардинально на сприйняття твору, хоча й поглиблює його.

Для прикладу розглянемо *Adagio assai* з фортепіанного концерту *соль мажор* Моріса Равеля. Витончені взаємозв'язки між цією вишукано-тендітною музикою і популярною «Паваною» відзначила В. Жаркова в дослідженні «Прогулянки в му-

¹ Єгорова В. Н. Антонин Дворжак : монографія / В. Н. Єгорова. – М. : Музыка, 1997. – С. 404.

² Там само, с. 406.

³ Цит. за: Краузе Э. Рихард Штраус: образ и творчество / Эрнст Краузе. – М. : Гос. муз. издат., 1961. – С. 484.

⁴ Тематичний матеріал запозичений з другого епізоду симфонічної поеми – «Von den Hinterweltlern» («Про потойбічні світи»).

⁵ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – С. 264.

⁶ Фоменко И. В. Цитата / И. В. Фоменко // Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – С. 487.

зичному світі Моріса Равеля»: «Стримана “аристократична” тема першого розділу, м’які погойдуння “простих” гармоній в акомпанементі, ніжні мажоро-мінорні ладові мерехтіння, змінність тональних опор нагадують про один із найбільш ранніх фортепіанних творів Равеля – “Павану покійній інфанті”»¹.

Конкретні паралелі між цими двома творами докладно аналізує М. Романець, яка виявляє певні відповідності на кількох структурних рівнях: темповому, тембровому, динамічному, ладогармонічному. Так, на одному відрізку темпової шкали містяться позначення *Largo* («Павана»²) й *Adagio assai* (концерт). Тембр фортепіано визначає не тільки звуковий образ «Павани», а й колористичне забарвлення повільної частини концерту: фортепіано виступає без підтримки оркестру протягом усього експозиційного розділу і домінує в середньому. Кожен із цих творів – ранній і пізній – майже цілком витриманий у гранично тихій динаміці. В *Adagio assai* нюанс *forte* трапляється лише двічі: один раз в партії солюючого інструмента, підкреслюючи найвищу звуковисотну точку експозиції, другий – у партії оркестру, фіксуючи перехід до репризи. У «Павані» нюансом *forte* маркуються інтонаційні звороти, якими замикаються розділи форми. Щодо ладогармонічного параметру, то і «Павана», і повільна частина концерту – царина м’яко дисонуючих співзвуч, медіантними і плагальними чергуваннями яких наповнюється мажорне середовище. Певні паралелі простежуються і на метроритмічному і звуковисотному рівнях. Так, у музичну тканину *Adagio assai* періодично інкрустується ямбічна ритмічна фігура (з трьома вісімками у затакті), наскрізна для «Павани», а деякі інтонаційні звороти, незважаючи на відсутність точних повторів, мимоволі викликають спогад про «Павану»³. Таким чином, розосередженість елементів «Павани» по всьому звуковому простору повільної частини концерту не дає змоги говорити про автоцитування у вузькому значенні цього слова. Створюючи ліричний образ, у якому переплавлені тендітність, піднесеність і меланхолійність, М. Равель апелює, можливо підсвідомо, до тих засобів виразності, які він уже апробував. І хоча кожна «запозичена» деталь, скоріше, є ознакою композиторського стилю чи атрибутом художнього образу, у комплексі вони утворюють текст, насичений алюзіями, паралелями, парафразами, яких не може не чути людина, добре обізнана з творчістю французького Майстра.

Досить рідко об’єктом авторетроспекції є не текст, а стиль або жанр. Стильові авторетроспекції – це використання образно-стильових елементів, які мають конкретну адресу у творчості композитора попередніх років. Наприклад, тиха тривала трель у високому регістрі фортепіано, якою завершується *Adagio assai* з концерту *соль мажор* М. Равеля: В. Жаркова⁴ вказує на аналогічну трель скрипок і альтів у монолозі Білочки з другої картини опери-балету «Дитя і чари». Деякі стилістичні елементи мають не одну, а кілька «адрес» у творчості композитора попередніх періодів. Так, Л. Акоюн пише про мотив із чистої кварта і тритону, появи якого у дев’ятій частині «Сюїти на вірші

¹ Жаркова В. Б. Прогулки в музикальному мире Моріса Равеля (в пошуках смисла послання Мастера) : монографія / Валерія Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – С. 464.

² В авторському позначенні на початку Павани – «*Assez doux, mais d’une sonorite large*» («Досить ніжно, однак широкозвучно») – поєднано вказівку на темп виконання і характер звучання.

³ Так, мелодичний зворот (*мі-соль-мі*), прихований у фактурних глибинах Павани (тт. 8–10), виходить на поверхню в кадансі з середнього розділу *Adagio assai* (тт. 5–8 після ц. 4), даючи підставу В. Жарковій писати про «несподівано світлу автоцитату» (Жаркова В. Б. Прогулки в музикальному мире Моріса Равеля (в пошуках смисла послання Мастера) : монографія / Валерія Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – С. 466).

⁴ Там само, с. 464.

Мікеланджело» Д. Шостаковича передує його багаторазове повторення в кодї фіналу Четвертої симфонії, а до того – в опері «Леді Макбет Мценського повіту», у якій він символізує «недосяжне прагнення». Безумовно, чітко розмежувати стильові автоцитати і «наскрізні парадигматичні елементи, наділені власною семантичною аурую»¹, дуже складно. Особливо це стосується музичного мистецтва, непрямым підтвердженням чого є дискусії про трактування поняття цитати в музикознавчій літературі.

Про жанрові авторетроспекції доцільно говорити, коли повторне використання композитором певного музичного жанру сприймається як свідома апеляція до власного досвіду його трактування. Композитор ніби цитує свій, персональний модус жанру, який колись був обраний відповідно до конкретного задуму і в новому контексті відтворюється у тому самому структурно-семантичному варіанті. Так, менует Крісла і Кушетки з опери-балету М. Равеля «Дитя і чари» актуалізує сформований у ранніх фортепіанних п'єсах композитора образ старовинного танцю, витончена стилістика якого відображає ідеальні, рафіновані уявлення про прекрасне, притаманні «галантному століттю»². Інша тенденція проступає в А. Шнітке. Якщо персональний модус менуету у творчості М. Равеля консервує історичну автентичність жанру, то у А. Шнітке танго втягує у свою орбіту смисли, які ніколи не були характерними для цього жанру. Неподільне злиття почуттєвої звабливості й агресивної банальності, запрограмоване емоційним змістом одного з епізодів фільму Е. Клімова «Агонія»³, стає розпізнавальним знаком майже для всіх наступних танго композитора: в Concerto grosso № 1 його «зухвало-непристойне» (В. Холопова) звучання сприймається як загроза духовному началу; у кантаті «Історія доктора Іоганна Фауста» танго уособлює силу, яка не тільки приносить неминуче покарання і смерть герою, а й символізує загибель усього світу; в опері «Життя з ідіотом» під жорсткі ритми танго здійснює свої моторошні злочини один із персонажів В. Єрофєєва. Важливо, що в деяких випадках цитування персонального модусу жанру поєднується в А. Шнітке із самозапозиченням тексту. Так, тематичний матеріал кінематографічного танго композитор повторює у п'ятій частині Concerto grosso № 1 і в опері «Життя з ідіотом».

Проблема автоцитатування в композиторській творчості, безумовно, не обмежується розглянутими питаннями. Поза увагою залишилися твори автобіографічного спрямування, нові редакції старих творів, нові твори на основі тематичного матеріалу з незавершених опусів. Ще не досліджено використання авторських монограм, прихильність деяких композиторів до автоцитатування, функціонування автоцитати як усталеної формули вираження важливої для композитора ідеї і як форми діалогу з самим собою. Автоцитати в композиторських текстах, їх семантичне значення потребують подальшого вивчення для розуміння цього специфічного явища.

¹ Акоюн Л. О. Дмитрій Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акоюн. – СПб. : Дмитрій Буланін, 2004. – С. 137.

² Показово, що чотири з п'яти менуетів М. Равеля мають відповідні словесні вказівки: «Старовинний менует» (Menuet Antique), «Менует на ім'я HAYDN» (Menuet Sur Le Nom d'Haydn), Menuet з «Гробниці Куперена» (Le tombeau de Couperin), ремарка «Крісло <...> йде вітати маленьку Кушетку часів Людовика XV» у «меблевому» дуеті з опери «Дитя і чари».

³ Музика найбільш відомого танго А. Шнітке була написана як закадровий супровід епізоду у фільмі Е. Клімова, коли Григорій Распутін учиняє скандал у вищому світі, намагаючись силоміць забрати чужу дружину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.
2. Гаврилова Л. В. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги [Электронный ресурс] / Л. Гаврилова. – Режим доступа: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/GavrilovaL.pdf> – Дата доступа: 12.10.2015.
3. Егорова В. Н. Антонин Дворжак : монография / В. Н. Егорова. – М. : Музыка, 1997. – 616 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
5. Краузе Э. Рихард Штраус: образ и творчество / Эрнст Краузе. – М. : Гос. муз. издат., 1961. – 611 с.
6. Любимова А. Валентина Мартинюк: нариси творчості : дипломна робота ... магістра музичного мистецтва / Любимова Анастасія Яківна; Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. – Донецьк, 2011. – 56 с.
7. Молибога А. В. Жанрово-стильові моделі італійської комічної опери у ранній творчості Джоаккіно Россіні : рукопис / А. В. Молибога. – К., 2015. – 180 с. – Архів А. В. Молибоги.
8. Романец М. С. Автоцитата и формы её функционирования в творчестве М. Равеля / Романец Мария Сергеевна // Молодежь и наука XXI века : статьи лауреатов и дипломантов II Всероссийского (I Международного) конкурса научных работ студентов и аспирантов / ФГБОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра»; отв. ред. Н. А. Еловская. – Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2014. – С. 9–44.
9. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
10. Филатова Т. В. «Agnus Dei» С. Барбера: хоральная версия Струнного Adagio (к проблеме стилевых взаимодействий) / Т. В. Филатова // Музичне мистецтво. – Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2013. – Вип. 13. – С. 69–79.
11. Фоменко И. В. Цитата / И. В. Фоменко // Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – С. 477–487.

Антонова Е. Г. Автоцитирование как взгляд композитора в прошлое: интенции позднего периода творчества. Автоцитата рассмотрена в контексте более общего понятия цитирования и в связи с характерной для поздних периодов творчества тенденцией к художественной ретроспекции. Определены психологические мотивы возвращения композиторов к собственным произведениям. Освещены формы повторенного прочтения целостных текстов: редактирование, переложение для иного исполнительского состава, дополнение заимствованного тематического материала новым темброво-инструментальным контекстом. Обозначены масштабные градации включенных в новое сочинение фрагментов ранее написанного опуса – от развёрнутых построений до коротких мотивных образований – и выявлены причин таких заимствований. Прослежена судьба сквозных музыкальных тем в творчестве Л. Ван Бетховена и В. Мартинюк. Выявлена связь знаковой функции автоцитаты не только с содержанием первоисточника, но и с личными переживаниями и творческими событиями в жизни композитора (на материале произведений Р. Штрауса, А. Дворжака, А. Брукнера). Проанализировано соотношение значения автоцитаты в тексте-источнике и новом тексте, охарактеризованы способы коррекции первоначального значения цитируемого фрагмента. На примере *Adagio assai* из фортепианного концерта *соль мажор* М. Равеля рассмотрена реминисценция как преобладающий на поздних этапах творческого пути тип цитирования. Приведены примеры стилевых и жанровых авторетроспекций, намечены направления их изучения.

Ключевые слова: автоцитата, поздний период творчества, художественная ретроспекция, знаковая функция цитаты, сквозные музыкальные темы.

Antonova E. H. Auto-citation as a Composer's Look into the Past: the Intentions of the Late Creative Period. Auto-citation is considered in the context of a more general concept of citation and the tendency to artistic retrospection, which is typical for late periods of creativity. In this article the author identifies the psychological motives for the composers' return to their own works and the methods for its second reading, such as editing, interpretation for a different group of musicians, addition of a new timbre-instrumental context to a borrowed thematic material. The history of the main musical themes in the works of L. Beethoven and V. Martynyuk is traced. It has been identified that there is a relation between the main function of auto-citation of the content of the primary source, as well as the personal experiences and creative events in the composers' lives (based on the works of R. Strauss, A. Dvořák, A. Bruckner). The relation between the value of auto-citation in the primary and the new texts is analysed, and some methods of the correction of the initial values of the cited fragment are described. For example, based on Adagio assai from Concerto in *G-dur* for piano by M. Ravel, reminiscence is considered as the predominant type of citation in the later period of the composer's work. The article offers examples of stylistic and genre auto-retrospections and the directions of research that studies them.

Key words: auto-citation, late period of creativity, artistic retrospection, main function of auto-citation, main musical themes.