

На правах рукописи

Романец Мария Сергеевна

**Феномен самозаимствования
в творчестве композиторов XX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2020

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Цукер Анатолий Моисеевич**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
профессор кафедры истории зарубежной музыки

Девуцкий Владислав Эдуардович
доктор искусствоведения, профессор,
Воронежский государственный
институт искусств,
профессор кафедры теории музыки

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория им. М. И. Глинки,
кафедра теории музыки

Защита состоится «21» мая 2020 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html> .

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Обращение к феномену, определяемому нами как «самозаимствование», обусловлено целым рядом причин, среди которых в первую очередь следует указать на заметно актуализировавшуюся в современной композиторской практике тенденцию к использованию собственного ранее созданного музыкального материала в новых композициях. Все более ярко проявляющееся стремление к повторному «проговариванию» уже прозвучавшего когда-то авторского «слова», попытки как бы заново вслушаться в его звучание и вдуматься в заключенные в нем, но доселе не выявленные смыслы, побуждает к исследованию как самих мотивов подобного творческого «переинтонирования» собственной речи, так и его конечных художественных результатов. Обозначенная тенденция, на наш взгляд, аккумулирует в себе целый комплекс творческих интенций, представляющих несомненный интерес не только для современного музыковедения, но актуальных также с точки зрения ряда смежных гуманитарных наук. В частности, феномен самозаимствования может обсуждаться в контексте активно разрабатываемых проблем интертекстуальности, представляющих одно из магистральных направлений современного научного поиска. Кроме того, по ряду затрагиваемых вопросов предлагаемая тема близка актуальным проблемам психологии творчества, исследованиям диалогической природы языка и речи, основы которых были заложены трудами М. Бахтина, М. Лотмана, Р. Барта, Ф. де Соссюра. Выступая в значении некой универсалии человеческого мышления, в том числе и мышления творческого, диалогичность своеобразно претворяется и в «общении» автора с собственными текстами, в процессе их «перевоссоздания» в рамках нового произведения. Таким образом, с позиций разрабатываемых М. Бахтиным форм взаимодействия «своего и чужого слова», самозаимствование может рассматриваться как пример весьма специфического преломления диалога, в котором ярко обнаруживает себя внутренняя

диалектичность самой оппозиции «свое – чужое», где оба «слова» принадлежат одному автору, но одно из них становится «чужим» по отношению к новому контексту.

Диалектический взгляд на феномен самозаимствования как способ конструирования новых текстов, весьма показательный для постмодернистского искусства XX века, в том числе и музыкального, позволяет оценивать его как цепь разноуровневых оппозиций: «новое – старое», «текст – контекст», «часть – целое», «процесс – результат»... При этом, в итоге вскрывается внутреннее единство этих внешне противоположных явлений, где «старое» превращается в «новое» в непрерывно протекающем процессе «приращения смыслов».

Многомерность данного феномена определяется его полифункциональностью, в результате чего представляется невозможным свести его только к процессу или только к результату. С одной стороны, под самозаимствованием подразумевается и особый способ создания нового произведения на основе или при участии материала уже существующего собственного сочинения, в чем с неизбежностью проявляется его процессуальный характер, с другой стороны, факт самозаимствования указывает на ассимилировавшийся в тексте-реципиенте элемент первоисточника.

Свободная миграция текстов, начиная с XVI века, прочно закрепилась в музыкальном искусстве в качестве важного компонента творческого метода композиторов различных национальных культур. «Нелинейная» история развития данного явления в XX веке привела к новой активной фазе его функционирования, значительному расширению сферы применения, выходу на уровень художественного мышления в целом. Современные авторы могут полностью конструировать новое произведение из фрагментов собственных ранее написанных сочинений. При этом присущая им семантика может сохраняться либо практически неизменной, либо подвергаться контекстному

переосмыслению, обогащая вновь создаваемый опус дополнительными смысловыми нюансами.

Несмотря на активное использование различных форм самозаимствования в мировой композиторской практике, их исследование все еще находится на стадии разрозненных эмпирических наблюдений. Таким образом, становится очевидной особая актуальность изучения данного феномена, вскрытия причин его широкого распространения в современном композиторском творчестве, выявления всего разнообразия форм его реализации, определяемых как общими тенденциями искусства XX века, так и, в первую очередь, конкретными творческими идеями и задачами. Восполнение этого пробела в науке о музыке представляется актуальным и важным для понимания полноты историко-культурного развития и осознания сути современных художественных процессов.

Научная разработанность темы. Предпринятый нами анализ многочисленных научных источников позволил констатировать, что за весь период работы над настоящей диссертацией единственной близкой по проблематике публикацией оказалась статья Е. Антоновой «Автоцитирование как взгляд композитора в прошлое: интенции позднего периода творчества» (2016). В ней автор сосредоточивает внимание на автоцитате, которая рассматривается в контексте более общего приема цитирования, как один из частных случаев самозаимствования. Между тем, факт наличия текстовых пересечений внутри индивидуального авторского наследия констатируется во многих монографических трудах о творчестве выдающихся композиторов XX века: Л. Акопяна, М. Сабининой, С. Хентовой о Д. Шостаковиче, В. Брянцевой о С. Рахманинове, М. Высоцкой о Ф. Караеве, В. Жарковой о М. Равеле, М. Копицы о Б. Лятошинском, Т.левой и О. Леонтьевой о П. Хиндемите, М. Тараканова о С. Прокофьеве, В. Холоповой о Р. Щедрине, В. Холоповой и Е. Чигаревой о А. Шнитке. Наряду с этим, несомненную ценность представляют аналитические очерки, посвященные разбору отдельных сочинений, в которых широко претворен прием самозаимствования – это статьи

Ю. Келдыша и В. Бобровского о Восьмом квартете Д. Шостаковича, Г. Рубахиной об автобиографических концертах Е. Подгайца, В. Немковской об «Автопортрете» Р. Щедрина.

Ключевую роль в изучении феномена самозаимствования сыграли труды, касающиеся более широкой проблемы – текстового заимствования. Значительная часть работ зарубежных и отечественных музыковедов посвящена цитате: М. Арановский, Э. Будде, Л. Гаврилова, Г. Грубер, А. Денисов, Л. Крылова, З. Лисса, Г. фон Ноз, К. Тибор, В. Штернфельд-Фридеманн. В исследованиях рассматриваются вопросы терминологии, определяются специфические черты музыкальной цитаты, предлагается классификация цитат в зависимости от происхождения материала, величины, близости к первоисточнику, степени распространенности, характера соотносительности с контекстом и выполняемых функций в музыкальном тексте. Проблеме генезиса музыкальной цитаты, эволюции форм и способов цитирования, особенностям претворения в художественной практике XX века уделено внимание в монографии С. Лавровой «Цитирование в творчестве современных композиторов», статье О. Лосевой «Музыкальная цитата в “эпоху цитирования”», а также работах А. Денисова «О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века», «Принципы цитирования в музыке второй половины XX века», «Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования». Формы заимствования, связанные с апелляцией к целостному тексту, обстоятельно изучены Б. Бородиным, Н. Катоновой, В. Климовой, Н. Прокиной, Н. Рыжковой, Т. Смирновой.

Теоретические аспекты феномена заимствования разработаны также в работах более широкой проблематики: полистилистики (А. Кудряшов, М. Северинова, Е. Чигарева, А. Шнитке), стилевых взаимодействий (Л. Березовчук, В. Валькова, Л. Казанцева, И. Коханик, А. Соколов, Б. Сюта), музыкальной семантики (Л. Шаймухаметова, С. Шип).

Отчасти близки нашему исследованию работы, касающиеся психологических оснований феномена творчества («Рефлексивный художник»

Л. Шаповаловой, «Хронос композиторского житнетворчества» Н. Савицкой), а также проблемы «автор и произведение» («Автор в музыкальном содержании», «Авторское начало в поликультурном пространстве музыкального произведения», «Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса» Л. Казанцевой и др.).

Анализ изученности темы показал, что в атмосфере все более возрастающего интереса к проблеме интертекстуальности во всей ее многоаспектности, текстовые взаимодействия внутри индивидуально-авторского наследия в современной научном поле остаются, по сути, *terra incognita*.

В связи с этим **объектом** исследования выступает самозаимствование как феномен композиторского творчества, **предметом** – его реализация в художественной практике XX века.

Цель работы – раскрыть сущность феномена самозаимствования, определить его функции в системе внутритекстовых и межтекстовых связей и проанализировать формы реализации в музыкальном искусстве XX века.

Достижение поставленной цели вызвало необходимость решения следующих **задач**:

- 1) очертить круг явлений, охватываемых понятием «самозаимствование»;
- 2) изучить факторы распространения исследуемого феномена в музыкальном искусстве и проследить этапы его адаптации в различных культурно-исторических эпохах;
- 3) дифференцировать формы реализации самозаимствования в композиторском творчестве и рассмотреть их на примере наиболее показательных художественных образцов;
- 4) вписать автоцитату в контекст более общей проблемы работы со своим материалом, дать обоснование данному явлению;
- 5) выявить функции автоцитаты в автобиографических сочинениях с выходом на концептуально-драматургический уровень произведений.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые:

– предпринята попытка целостного подхода к феномену самозаимствования в музыке и предложен опыт классификации форм его функционирования в современной художественной практике;

– воссоздана картина интеграции универсального приема самозаимствования в музыкальное искусство;

– определены специфические свойства автоцитаты, выявлен ее художественный потенциал и систематизированы подходы к трактовке феномена цитирования в музыковедении XX – начала XXI века;

– на основе анализа выявлены такие жанровые разновидности как музыкальный автомемориал, музыкальный автопортрет и музыкальная автобиография, в которых метод самозаимствования выходит на уровень основополагающей концептуальной идеи.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что на примере феномена самозаимствования изучены механизмы композиторской работы с собственным текстом, способы адаптации одного и того же материала к различным контекстным условиям. Кроме этого, результаты предпринятых изысканий позволяют скорректировать парадигму современной музыкальной науки, связанную с существенной недооценкой роли и значения феномена самозаимствования в художественной практике. Составленный на основе музыковедческих работ, а также личных наблюдений краткий указатель автоцитат в музыкальном искусстве может способствовать дальнейшему изучению случаев самозаимствования и решению фундаментальных проблем композиторского творчества.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в учебных курсах «Истории отечественной музыки» и «Истории зарубежной музыки», «Анализа музыкальных произведений», «Музыкальной психологии». Аналитические описания и итоги работы могут стать основой разработки тем занятий, посвященных художественному своеобразию искусства эпохи постмодернизма.

Методы исследования. В процессе изучения предмета был применен ряд взаимодополняющих методов:

– исторический, при помощи которого прослежены этапы эволюции приема самозаимствования в музыкальном искусстве;

– сравнительный, применяемый для сопоставления текстов (донора и реципиента), а также обнаружения постоянных и переменных черт в работе композитора с вторично используемым музыкальным материалом, что создало основу для типологии явления;

– системный, позволяющий представить феномен самозаимствования как неразрывное единство взаимодействующих и взаимообусловленных элементов;

– функциональный, используемый для определения конструктивной и семантической роли заимствованного фрагмента в композиции и драматургии нового произведения;

– культурологический, посредством которого изучаемое явление искусства рассматривается в динамике историко-культурного процесса, на основании чего выявляется степень его трансформации в практике XX века.

Материалом исследования послужили изданные произведения композиторов: П. Булеза, Э. Гранадоса, В. Косенко, Б. Лятошинского, Е. Подгайца, С. Прокофьева, М. Равеля, С. Рахманинова, В. Сильвестрова, Б. Тищенко, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина; а также рукописи сочинений: «Lebenslauf» А. Шнитке, «Ist es genug?» Ф. Караева, Симфонии «In D...» Е. Петриченко. При выборе материала учитывалась возможность продемонстрировать разнообразие авторских подходов к трактовке принципа самозаимствования. Вследствие этого в центре исследовательского внимания оказались наиболее показательные образцы с точки зрения проявления в них рассматриваемого феномена, с учетом его художественной результативности.

Хронологические рамки исследования. В работе освещен более чем четырехсотлетний период существования феномена самозаимствования, с XVII столетия до начала XXI века, однако особое внимание уделено XX веку в связи с заметно актуализировавшейся в современной композиторской практике

тенденцией использования собственного ранее созданного музыкального материала в новых композициях.

Положения, выносимые на защиту

1. Самозаимствование является важной составляющей творческого метода композитора, основой которого выступает диалектическое взаимодействие «старого» и «нового» авторского слова.

2. Многомерность и универсальность феномена самозаимствования связана с широкой вариабельностью мотивов и целей его применения, а также разнообразием форм проявления (авторская редакция, транскрипция, оркестровая версия, сюита на материале театрального сочинения и киномузыки, «опус-трансформация», автоцитата), что обусловило жизнеспособность и востребованность данного явления на протяжении четырех столетий.

3. Самозаимствование выступает важным компонентом структуро- и смыслообразования нового сочинения.

4. Семантические функции самозаимствования наиболее рельефно очерчены при автоцитировании и колеблются в широких пределах – от репрезентации конкретного музыкального образа до обобщения и символизации событий личной биографии и этапов жизнетворчества.

5. В XX веке феномен самозаимствования служит средством усиления рефлексивно-медитативной стороны творчества. Являясь способом воплощения концептуальной идеи сочинения, самозаимствование перерастает из категории художественного приема в технику композиции, выходящую на уровень художественного мышления автора.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и рекомендована к защите. Основные идеи и положения исследования были изложены в 9 научных публикациях, в том числе 3 статьях в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК; работах, представленных на 4 конкурсах и удостоенных наград – 1 премии на II Всероссийском (I Международном) конкурсе научных работ студентов и аспирантов

(Красноярск, 2014), дипломов на XXIV и XXVII Международных конкурсах научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (Москва – 2014, 2017); а также докладах, представленных на 12 конференциях, проводимых в Москве, Киеве, Минске, Ростове-на-Дону, Львове, Одессе и др.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения, в которое вошли сводная таблица определений музыкальной цитаты, краткий указатель автоцитат в музыкальном искусстве и нотные примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** охарактеризована актуальность темы, обозначены объект и предмет исследования, сформулированы его цель и задачи, обоснованы методы, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, осуществлен анализ разработанности темы в научной литературе.

В **главе 1. «История и теория феномена самозаимствования в музыкальном искусстве»** раскрыты вопросы генезиса явления, исторической эволюции, определены формы его реализации в художественной практике.

В **параграфе 1.1. «К истории явления»** рассматриваются особенности функционирования самозаимствования в контексте различных культурно-исторических периодов.

Проведенный краткий экскурс позволил установить, что в эпоху Возрождения и барокко обращение к ранее написанной собственной музыке имело декларативно внеличный характер, поскольку институт авторства находился только на этапе своего становления. Как отмечает Н. Герасимова-Персидская, в рассматриваемый период «авторское музыкальное произведение» существовало как «некоторое виртуальное множество воплощений одной музыкально-поэтической идеи, которое может быть (а может и не быть) реализованным (инвариант с нулевым или некоторым количеством вариантов)»¹. Свой и чужой материал существовал на равных, считался всеобщим достоянием и санкционировано использовался в практических целях для создания пародий, пастиччо, обработок и транскрипций.

Зачастую «пересадка» нотного текста из одного произведения в другое не предполагала его кардинального изменения, а применяемые по отношению к заимствованию преобразования, были направлены на «прилаживание» материала к новым условиям, ранее написанная музыка использовалась композиторами как «сырьё», своеобразная творческая заготовка.

¹ Герасимова-Персидская, Н. А. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа / Сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. – К. : Муз. Украина, 1998. – С. 27-33.

В XIX веке продолжилась традиция практического применения приема самозаимствования. Анализ сочинений Л. ван Бетховена, Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Н. Римского-Корсакова, Дж. Россини, Ф. Шуберта, П. Чайковского показал, что использование ранее написанного собственного материала не только оптимизировало работу композитора, но и позволяло сохранить лучшие страницы его музыки. Многочисленные переложения симфонических опусов, оркестровки камерных сочинений, фортепианные транскрипции симфонических и камерно-вокальных произведений, сюиты на основе театральных спектаклей, представляющие собой результат работы с целостным текстом, создавались с целью популяризации собственной музыки, расширения жанрового диапазона своего творчества.

В конце века наметилась тенденция индивидуализированной трактовки самозаимствования как эффективного художественного приема. Собственный материал стал предметом обсуждения, объектом самоиронии (основная тема симфонической поэмы «Пляска смерти» К. Сен-Санса в пьесе «Ископаемые» из цикла «Карнавал животных»), сакральным символом событий жизни автора (мелодия песни «Оставьте меня» из вокального цикла на слова Оттилии Малиброк-Штилер в Виолончельном концерте А. Дворжака).

Сложившиеся в предыдущие эпохи формы функционирования феномена самозаимствования в XX веке достигли «пиковых» значений в своем развитии в количественном и качественном отношении. Актуализированное эпохой постмодернизма тотальное заимствование было связано с критической рефлексией социокультурных и философских контентов современной цивилизации, задача которой «осмыслить параллельно с судьбой художников и судьбу творимого им искусства, в данном случае музыки, ее прошлое, настоящее и будущее, так сказать, в мировом масштабе. Музыка, следовательно, становится не только средством размышления, не только языком высказывания, но и его *темой*, его *предметом* (курсив мой. – М. Р.)»². Объект и инструмент этого познания – «вся музыка, существующая или когда-либо существовавшая на

² Сохор, А. Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки / под ред. И. Сохора [и др.]. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 3-15.

Земле»³, а одна из ключевых проблем – автор и творимая им музыка, для решения которой «композиторы заново открывают источники вдохновения не только в поэтическом, но и в собственно музыкальном наследии»⁴.

Обретение приемом самозаимствования статуса устойчивой художественной тенденции, отчетливо проявляющейся на уровне творческого метода современного композитора, повлекло за собой трансформацию качественной его трактовки, что сказалось в выборе первоисточников, величине заимствуемого материала, методах работы с ним.

В параграфе 1.2. «Формы межтекстового взаимодействия при самозаимствовании» определены и типологизированы феномены, охватываемые понятием «самозаимствование», под которым понимается *особый творческий метод, предполагающий включение в новое сочинение созданного ранее авторского материала, входившего в какой-либо уже существующий собственный текст*. Данное определение отражает общий механизм и аккумулирует в себе все многообразие форм текстового диалога в рамках индивидуально-авторского наследия, возникающих в результате апелляции к ранее написанному материалу.

На практике прием самозаимствования реализуется в работе с целостным текстом или его фрагментом. Произведения-результаты, созданные на основе ранее написанного сочинения, в диссертации дифференцируются на три группы, исходя из целей возникновения и методов преобразования первоисточника:

1) *opus-rileggere* (итал. – «читать снова»), представленные авторскими редакциями;

2) *opus-opzione* (итал. – «вариант»), связанные с адаптацией первоисточника к иной исполнительской среде, что характерно для фортепианных переложений, транскрипций, оркестровых версий камерных произведений и сюит на материале театральной и киномузыки;

³ Там же.

⁴ Там же.

3) *opus-trasformazione* (итал. – «преображение») – сочинения, созданные в результате превращения одного произведения в другое, вследствие чего из опер и балетов появляются симфонии, из фортепианных циклов – балеты и оперы.

Автоцитата является формой претворения феномена самозаимствования на уровне фрагмента текста.

В параграфе 1.3. «Автоцитата: специфика и свойства» данный феномен рассмотрен в русле современных музыковедческих исследований, посвященных проблеме цитирования. Анализ источников показал существование определенных расхождений в трактовке и понимании сути явления, многообразие «событий», охватываемых понятием музыкальная цитата, и наличие «лакун» в изучении данной проблемы.

Автоцитата представляет собой разновидность цитаты и, соответственно, несет в себе ее признаки, т. е. является *воспроизведением ранее написанного материала в качестве фрагмента новой художественной целостности*. Среди параметров автоцитаты наиболее значимыми являются масштаб, фиксирующий внимание на полноте воспроизведения первоисточника, и границы. Последние указывают на «количественное» соотношение «старого» и «нового» текста. Случаи, когда большой по размеру фрагмент первоисточника становится значительной частью нового сочинения, мы определяем как *макро-автоцитаты*. Воспроизведение в тексте-реципиенте короткого отрезка текста-донора позволяет говорить о *микро-автоцитате*, минимальный объем которой определяется репрезентативными свойствами материала и его способностью представлять от первоисточника в новом произведении по принципу часть вместо целого. «Классическая» разновидность автоцитаты с точки зрения ее объема – небольшой, относительно законченный в структурном отношении *фрагмент* текста-источника. Иногда четкую границу между обозначенными типами автоцитаты провести достаточно сложно, поскольку между ними существует очень тесная взаимосвязь – особенно в том случае, когда цитируется развернутый эпизод или краткое построение, обладающее структурной завершенностью. И, все же, следует иметь в виду, что величина микро-автоцитаты, как правило, не превышает мотив, автоцитата-

фрагмент может воспроизводить лишь отрывок текста-донора, тогда как макро-автоцитата воссоздает крупный раздел, часть циклической композиции или даже сочинение целиком.

В главе 2. «**Формы композиторской работы с целостным произведением**» в фокусе внимания находятся редакции собственных сочинений, транскрипции, переложения, оркестровые версии, сюиты на материале опер, балетов и киномузыки, а также сочинения, созданные в результате кардинальной «переделки» одного опуса в другой.

В параграфе 2.1. «**Редакция как форма повторного прочтения собственного сочинения**» сопоставлены различные версии одного произведения. Выявлено, что возникновение авторских редакций продиктовано различными мотивами: 1) восстановление утраченной рукописи (Симфония № 1, Концерт для фортепиано с оркестром F-dur, Соната для фортепиано Л. Ревуцкого; Концерт для фортепиано с оркестром № 2 С. Прокофьева); 2) подготовка сочинения для представления в иной слушательской среде (французская редакция оперы «Игрок» С. Прокофьева для брюссельского театра); 3) улучшение опуса, не получившего одобрения публики (Концерт для скрипки с оркестром Я. Сибелиуса, Симфония № 3 Б. Лятошинского); 4) изменение отношения к собственным произведениям на новом витке творческого пути. Иногда творческая зрелость композитора совпадает с социокультурными переменами и в новых условиях у автора появляется надежда на исполнение «забракованного» произведения по прошествии многих лет.

Сравнение редакций Первого фортепианного концерта С. Рахманинова, опер П. Хиндемита «Кардильяк» и «Новости дня», а также «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича позволило выявить ряд различий на лексическом уровне музыкального и вербального (в случае с театральными творениями) текстов и на уровне драматургической организации. Следует отметить, что во всех корректурах, внесенных авторами на более позднем этапе, заметен процесс их творческого «взросления», позволивший сгладить юношеские «шероховатости», сделать музыкальную ткань более совершенной,

углубить скрытые подтексты, намеченные в первоначальных версиях сочинений, придав произведениям еще большую смысловую емкость.

В параграфе 2.2. «Транскрипция, оркестровая версия, сюита на материале театральной или киномузыки как разновидность опуса-варианта» внимание сосредоточено на технологии создания тембровых и жанровых вариантов собственных творений.

Было установлено, что данный процесс имеет два вектора: 1) возникновение новой версии, отличающейся от текста-источника лишь темброво-фактурными параметрами – переложение, транскрипция, оркестровка камерного произведения; 2) отбор фрагментов текста-источника с последующей их структурной реорганизацией – оркестровые сюиты на материале театральных сочинений и киномузыки.

Отмечается, что транскрипция и переложение, представляющие собой темброво-фактурный вариант ранее написанного произведения, жанры весьма близкие, в чем-то даже соприкасающиеся, однако все же не одинаковые формы «переинтонирования» уже существующей музыки. Различие между ними проводится на основе выявления роли внесенных в текст изменений. Если переложение является камерным эквивалентом симфонического опуса, «дословным переводом» последнего, то музыкальная транскрипция, в которой, зачастую, также сохраняется форма и тематизм первоисточника, представляет собой «художественный перевод» произведения на «язык» другого инструмента. Основой транскрипций могут служить как самостоятельные произведения (зачастую, вокальные миниатюры), так и относительно законченные номера крупного театрального или симфонического произведения. Как правило, транскрипции являются «тезками» своих первоисточников, однако встречаются случаи, когда их название никак не связано с именами «прародителей» (например, «Шесть пьес для фортепиано» op. 52 С. Прокофьева).

Противоположным по отношению к способу тембровой редукции является расширение инструментального состава, что характерно для перенесения собственного ранее написанного произведения из камерной в

симфоническую сферу. Количество примеров в художественной практике также исчисляется десятками – это многочисленные инструментовки собственных фортепианных сочинений (например, «Павана почившей инфанты», «Античный менуэт», цикл «Гробница Куперена» М. Равеля; Анданте из Четвертой сонаты С. Прокофьева), версии для симфонического оркестра камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений (оркестровая версия фортепианного квинтета А. Шнитке «In memoriam», «Сюиты на слова Микеланджело» и «Трех романсов на стихи Пушкина» Д. Шостаковича; вокального цикла С. Слонимского «Песни вольницы»). Создание опусов-вариантов такого типа, как правило, не сопряжено с «усечением» первоисточника или дополнением его новым тематическим материалом. Исключительный случай – оркестровая версия фортепианного цикла «Нотации» П. Булеза, лаконичные пьесы которого выступают своеобразными музыкальными эмбрионами, развивающимися в симфонической среде.

Следует отметить, что возникновение оркестровых версий обусловлено не только стремлением популяризировать собственную музыку, но и внутренним ощущением того, что новые тембровые условия смогут высветить нереализованные ранее выразительные потенции. В опусах-вариантах такого типа изменения связаны не только с расширением исполнительского ресурса, но и укрупнением идеи произведения в целом. При помощи тембровых средств композитор усиливает выразительные детали первоисточника, акцентируя их значимость в художественном тексте.

Создание симфонических сюит на материале театральных сочинений, зачастую, связано с большим сокращением музыкального материала первоисточника и его композиционной реорганизацией (сюиты из балетов «Болт», «Золотой век», «Светлый ручей» Д. Шостаковича, «Блудный сын» и «Золушка» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Женитьба Бальзаминова» В. Гаврилина, «Чайка» Р. Щедрина). На основании анализа двух сюит из балета «Дафнис и Хлоя» М. Равеля было установлено, что иногда порядок следования материала в первоисточнике и опусе-варианте может совпадать. При

составлении сюит важным оказывается: 1) чтобы отобранная музыка в обобщенном виде репрезентировала основную идею театрального первоисточника; 2) чтобы вновь созданная композиция обладала внутренним единством. Поэтому произведения-результаты целесообразно рассматривать с позиции того «что получило воплощение», «что отсечено» и каким образом достигается целостность нового сочинения.

Практика создания опусов-вариантов, повсеместно встречающаяся в творчестве композиторов XX века, не только делает возможным расширение жанрово-коммуникативных границ собственного ранее написанного сочинения, но и служит способом пополнения каталога произведений автора в целом.

В параграфе 2.3. «Опусы-трансформации» рассмотрен механизм «превращения» одного сочинения в другое. В результате оперы и балеты перевоплощаются в симфонии, а камерно-инструментальные циклы – в оперы и балеты.

Сопоставление сочинений-доноров с произведениями-результатами показало наличие их близкородственной связи на текстологическом уровне. Рассмотрев особенности «перевода» театральной музыки в инструментальную на примере Третьей симфонии С. Прокофьева можно констатировать, что гибко трансформировать жанровый статус сочинения, воплотить один и тот же музыкальный материал в различных композиционных условиях без какого-либо ущерба для художественной ценности, композитору позволили: 1) важная роль в опере симфонических принципов, о чем свидетельствует развитая система лейтмотивов, представляющих собой не только характеристики действующих лиц, но и, что более важно, являющихся интонационным источником всех дальнейших процессов тематического развития; 2) разнообразие «оформления» однотипных драматургических сцен, являющих собой новую вариацию исходной музыкальной мысли; 3) наличие больших инструментальных эпизодов – своеобразных развернутых симфонических картин; 4) синкретичность тематизма, имеющего вокально-инструментальную природу. Однако развитие заимствованных музыкальных мыслей подчиняется законам уже нового жанра – оно в высшей степени динамично, что сказывается

в контрастном соотношении тем, их качественном преобразовании, глубоком конфликте образов, обладающих вполне самостоятельным значением.

Механизм трансформации камерно-инструментального опуса в театральное сочинение рассмотрен на примере балета «Сон Флорины» М. Равеля и оперы «Гойески» Э. Гранадоса. Следует отметить, что перевоплощение материала фортепианных циклов в оперу и балет оказалось возможным, в первую очередь, благодаря картинности и сюжетности музыки камерных первоисточников, которая стала отправной точкой при обрисовке сценических персонажей и драматургических ситуаций.

Отпочковавшись от своих первоисточников, опусы-трансформации имеют самостоятельную исполнительскую судьбу, функционируя на равных с произведениями их породившими, что доказывает высокую художественную значимость данных композиций, многократно апробированных в практике мирового музыкального искусства.

Глава 3. «Автоцитата и ее разновидности» посвящена комплексному изучению феномена автоцитирования.

В **параграфе 3.1. «Источник автоцитаты»** рассматриваются случаи заимствования фрагментов как широко известных собственных произведений, прочно вошедших в фоносферу музыкального искусства, так и малоизвестных сочинений. Выявлено, что популярность первоисточника и его слуховая атрибуция не всегда пропорциональны. Апеллируя к «популярному» своему творению, композитор нередко подвергает его материал значительному преобразованию либо камуфлирует его в новом тексте, тем самым контекст значительно уменьшает репрезентативные возможности автоцитаты («тема нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича в финале его же Пятнадцатой симфонии). Более остро вопрос узнаваемости в тексте фрагмента другого произведения стоит при обращении к редко исполняемым, незавершенным или необнародованным сочинениям. Можно заключить, что задача атрибуции таких самозаимствований отесняется на периферию, поскольку шансы их слуховой узнаваемости минимальны (порой, практически сведены к нулю), и на первый план выходит аксиологическая значимость

первоисточника. Подчеркивается и другая важная особенность обращения к собственным малоизвестным сочинениям – это «творческая бережливость», связанная с нежеланием оставлять в стороне собственные музыкальные идеи и стремлением «сохранить» и ввести в фоносферу «добротный» материал.

В параграфе 3.2. «Границы автоцитаты и способы работы с ней» отмечается разномасштабность самозаимствований в тексте. Композиторы все чаще прибегают к микро-автоцитатам, намеренно нарушая целостность структурно-оформленного фрагмента первоисточника, обрывая его на «полуслове», либо к макро-автоцитатам, воспроизводящим целое произведение, крупный раздел или часть циклической композиции. Материалом самозаимствований в первом случае избираются микроструктуры с высокими репрезентативными качествами, как правило, музыкальные *inicio* («Lebenslauf» А. Шнитке), выступающие метонимическими заместителями целого. Атрибутивным признаком макро-автоцитат, отличающим их от опусов-вариантов, является несовпадение границ текста-донора и текста-реципиента. Если переложения, транскрипции и оркестровые версии соразмерны своим первоисточникам, то макро-автоцитата выступает лишь частью новой художественной целостности (миниатюры «Мечты» и «Экспромт» в Скрипичном концерте В. Косенко; III часть Симфонии № 1 в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева; материал начальной сцены оперы «Игроки» в Альтовой сонате Д. Шостаковича).

Используя «классический» вариант автоцитаты, т. е. заимствуя небольшой, относительно замкнутый в структурном отношении фрагмент текста, композиторы все чаще подвергают его изменению. Авторские корректировки могут затрагивать почти все параметры музыкального текста: тембр (вокальный первоисточник воспроизводится инструментальными средствами, камерная звучность заменяется симфонической и наоборот); звуковысотность (при транспонировании материала ладовая система первоисточника остается без изменений, в случаях более радикальной трансформации смена высотной реализации сопровождается модификацией ее гармонического облика); метроритм (изменение метра, «сглаживание»

пунктира, использование приемов ритмической аугментации и диминуции); фактура (редукция звуковой ткани либо наоборот ее усложнение полифоническими приемами); структура (сегментация автоцитаты – воспроизведение в тексте-реципиенте через небольшие интервалы связанных в структурно-смысловом отношении элементов первоисточника). Наконец, возможно сохранение только одного из признаков, при деформации всех остальных («тема нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича в Восьмой и Пятнадцатой симфониях, автоцитаты в «Автопортрете» Р. Щедрина). Кроме этого, в XX веке автоцитирование сочетается с современными композиторскими приемами и формами представления искусства – коллажем («Lebenslauf» А. Шнитке) и перформансом («Ist es genug?» Ф. Караева).

В параграфе 3.3. «Функции автоцитаты в музыкальном тексте» выявлена роль и значение самозаимствования в новом произведении.

По аналогии с обычной цитатой, функции автоцитаты разделены на общие и специальные. Первые из них детерминированы сутью самого явления. Будучи элементом другого текста, автоцитата репрезентирует заимствованный материал, его первоисточник и связанное с ним коннотативное значение. Специальные функции – к ним относятся композиционные и семантические – запрограммированы авторским замыслом и определяются конкретным художественным контекстом.

Самозаимствования выступают важным компонентом структуро- и смыслообразования нового сочинения, нередко, являясь основой этих процессов. Заимствованный фрагмент может служить тематическим импульсом текста-реципиента (главная тема Скерцо № 1 Д. Шостаковича в фортепианной миниатюре «Заводная кукла»), основой крупного композиционного раздела (миниатюра «Мечты» в одночастном Скрипичном концерте В. Косенко) либо части циклической композиции (II часть фортепианной Сонаты для двух исполнителей в Серенаде «Я простился с Моцартом на Карловом мосту» Ф. Караева). Наконец, новый опус может целиком строиться из фрагментов собственных ранее написанных сочинений (Струнный квартет № 8

Д. Шостаковича, «Lebenslauf» А. Шнитке, «Метамузыка» В. Сильвестрова, «Автопортрет» Р. Щедрина, «Ist es genug?» Ф. Караева, «Формулы» Е. Подгайца).

На основе анализа указанных произведений сделан вывод, что мотивы обращения к собственным ранее написанным произведениям также достаточно разнообразны по своему целеполаганию:

1) создание смысловых «перекличек» между музыкальными текстами различных произведений, сходных в образно-тематическом плане. «Созвучность» донора и реципиента как раз и подчеркивается использованием одного и того же материала – песня «Гуляют по сопкам седые бураны» из кинофильма «Волочаевские дни» в Симфонической поэме «Октябрю» Д. Шостаковича, тема Симфонии № 1 («Морская») в Симфонии № 7 («Антарктика») Р. Воана-Уильямса;

2) конкретизация художественного замысла посредством вербальной составляющей автоцитаты, которая может сохраняться в тексте-реципиенте (песня «Прощай, мир, прощай, земля» в «Реквиеме для Ларисы» В. Сильвестрова) либо опускаться (темы хоровой поэмы «9 января» в Симфонии № 11 Д. Шостаковича), что, однако, не лишает заимствованный элемент семантической определенности;

3) персонификация конкретной личности, например, адресата посвящения – фраза Катерины «Сережа! Хороший мой!» из оперы «Катерина Измайлова» в Струнном квартете № 14 Д. Шостаковича, посвященном виолончелисту Сергею Ширинскому;

4) «воскрешение» образов личностно-значимого прошлого. Примечательны в данном отношении случаи автоцитирования сочинений, созданных в детском возрасте – пьесы «Солдат», написанной девятилетним Митей Шостаковичем, в «Сюите на слова Микеланджело»; «Вальса-шарманки» в Симфонии «In D...» украинского композитора Е. Петриченко – дипломном сочинении при окончании консерватории. Важно, что новый контекст трансформирует содержание музыки, тогда как сам заимствованный материал сохраняет свою «физическую» реализацию. Компромисс исходного смысла и

новых реалий приводит к семантической вариативности знака, который в тексте-реципиенте обретает новое значение, нередко противоположное первоначальному. Такие автоцитаты становятся своеобразными музыкальными омофонами первоисточников, поскольку звучат также, но их значение далеко от первоначальной семантики.

В параграфе 3.4. «Семантика автоцитат в автобиографических сочинениях» проанализированы образцы музыкальной автобиографии («Lebenslauf» А. Шнитке, «Метамузыка» В. Сильвестрова), музыкального автопортрета («Автопортрет» Р. Щедрина, «Ist es genug?» Ф. Караева, «Формулы» Е. Подгайца) и музыкального автомемориала (Струнный квартет № 8 Д. Шостаковича) с целью определения в них роли приема автоцитирования и выявления его функций.

В XX веке самозаимствование становится эффективным средством воплощения художественных замыслов, связанных со стремлением углубиться в себя и представить свою жизнь в зеркале собственного творчества. Вследствие этого появляются такие жанровые разновидности как музыкальная автобиография, музыкальный автопортрет, музыкальный автомемориал. Отражение авторского «Я» сквозь призму интровертного творческого самораскрытия – концептуальная идея этих сочинений, для воплощения которой композиторы возводят прием самозаимствования в основной принцип структурно-тематической и семантической организации художественного текста. Функции автоцитат в автобиографических опусах заключаются в «реконструкции» событий и фактов жизни автора, отсылающих ко времени создания первоисточника. Следовательно – фрагменты собственных ранее написанных сочинений выступают обобщающими хронологическими маркерами, адресуемыми не столько к самому претексту, сколько к времени его возникновения.

При несомненной типологической общности сочинений интровертной направленности, каждая из жанровых разновидностей обладает своими специфическими признаками. Последовательность в описании событий, фактологическая насыщенность, конкретизация жизненных и творческих

этапов в их тесной связи с социокультурным контекстом отличают музыкальную автобиографию от иных жанровых разновидностей. Автопортрет представляет собой отображение различных сторон личности сквозь призму собственного творчества через отбор и концентрацию наиболее характерных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля. Главной чертой автобиографии является подчеркнуто аффективное выражение скорби, трагедийная подача результатов личностного самоанализа, философский взгляд на себя в соотношении с социумом.

Заключение содержит основные вводы, значимые для характеристики особенностей преломления феномена самозаимствования в XX веке. Отмечается чрезвычайная изобретательность и широкая вариабельность в его трактовке, как с точки зрения целей и мотивов, так и методов работы с первоисточником.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК

1. *Романец, М. С.* «Автопортрет» Р. Щедрина в контексте смежных видов искусств // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 3 (24). – С. 89-95. [0, 4 п.л.]
2. *Романец, М. С.* Опусы-варианты в творчестве М. Равеля // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4 (29). – С. 27-32. [0, 4 п.л.]
3. *Романец, М. С.* Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 3 (32). – С. 65-71. [0, 4 п.л.]

Другие публикации по теме диссертационного исследования

4. *Романец, М. С.* Формы функционирования автоцитаты (на примере творчества Мориса Равеля) // Київське музикознавство : Зб. статей. – Київ, 2014. – Вип. 50. – С. 214-220. [0, 4 п.л.]
5. *Романец, М. С.* Автоцитата и формы ее функционирования в творчестве М. Равеля // Молодежь и наука XXI века: статьи лауреатов и дипломантов II Всероссийского (I Международного) конкурса научных работ

студентов и аспирантов, посвященного Году культуры в России. – Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2014. – С. 9–44. [2 п.л.]

6. *Романец, М. С.* Функционирование приема автоцитирования в творчестве Д. Шостаковича и Р. Щедрина // Сборник докладов и тезисов VI Международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусства». – Минск : Право и экономика, 2016. – С. 411-414. [0, 3 п.л.]

7. *Романец, М. С.* Функционирование приема самозаимствования в творчестве С. В. Рахманинова // Музыкальный мир С. В. Рахманинова на рубеже XX-XXI веков: проблемы диалога культур (к 50-летию Ростовской консерватории имени С. В. Рахманинова) / Ред. Е. В. Кисеева, А. В. Крылова. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. – С. 105-116. [0, 4 п.л.]

8. *Романец, М. С.* Жанровые дубли в творчестве композиторов XX века и «Гойески» Э. Гранадоса: от фортепианной сюите к опере // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов международной научной конференции 11-15 апреля 2019. – Том III. – Ростов н/Д. : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019 – С. 13-23. [0, 4 п.л.]

9. *Романец, М. С.* Феномен автоцитирования в творчестве композиторов второй половины XX века // Проблемы современного композиторского творчества : Сб. трудов научно-практической конференции 18-21 ноября 2019 / Ред.-сост. А. М. Цукер, В. Н. Демина. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 216-228. [0, 4 п.л.]